



Vol. 7, No. 2, Winter 2010, 294-314  
[www.ncsu.edu/project/acontracorriente](http://www.ncsu.edu/project/acontracorriente)

## Entrevista / Interview

### **“El cine militante es el cine abierto a la demanda de los compañeros:” una conversación con Fabián Pierucci del Grupo Alavío y Ágora TV**

**Juan Carlos Rodríguez**

Georgia Institute of Technology

*Una grata sorpresa me esperaba en la feria dominical de antigüedades del barrio de San Telmo: un diálogo sobre el porvenir de la comunicación social. Allí conversé con Fabián Pierucci, miembro del Grupo Alavío, un colectivo argentino de “acciones de comunicación” con una sólida trayectoria en la producción audiovisual. Desde el año 1991, Alavío ha producido decenas de documentales, entre ellos, Viejos son los trapos (1992), Carta a la junta militar (1996), El rostro de la dignidad (2001), Crónicas de libertad (2002), Orletti, paradigma del Plan Condor (2002), Escrache a Videla (2006), Señales de aire (2007), B.A.U.E.N. 5 años de autogestión (2008).*

*Fabián compartió sus experiencias junto al Grupo Alavío, su formación en el oficio del cine, y sus impresiones sobre la producción audiovisual relacionada a las luchas del pueblo argentino, tanto la realizada en las décadas del sesenta y del setenta como la reciente ola de cine político argentino e internacional. Su reflexión acerca de la diferencia entre cine piquetero y cine militante es muy valiosa porque cuestiona las generalizaciones que oscurecen la tarea de la comunicación social vinculada a las luchas obreras.*

*La entrevista que sigue es la versión escrita—y con algunos cambios—de la conversación que sostuve con Fabián Pierucci. Agradezco a Fabián su apertura y lucidez. También agradezco a los trabajadores del Hotel B.A.U.E.N., quienes me invitaron a su mesa el 25 de mayo del 2009. Gracias por el tan exquisito pastel de choclo que compartimos. A ellos y a su lucha dedico estas páginas.*

**JCR:** *Cuéntanos la trayectoria del Grupo Alavío. ¿Cómo surgió este taller independiente de medios audiovisuales? ¿Cuáles fueron las experiencias más importantes del grupo durante su periodo de formación?*

**FP:** Alavío, como la necesidad de comunicar, surge a partir del trabajo territorial que desarrollamos en nuestra comunidad, donde me formé como militante. Me refiero a Villa Concepción, en San Martín, en el Gran Buenos Aires; un barrio que lo funda el peronismo, y que sufre todos los avatares de la historia argentina: el derrocamiento de Perón, la resistencia a la dictadura militar del año 55, las represiones de la década del 60. Y, fundamentalmente, la represión de la última dictadura militar, que me toca vivir, pues en Villa Concepción, un barrio de 500 casas, hay 20 desaparecidos, jóvenes en su mayoría, activistas barriales. Asumí la continuidad de esa lucha después de una generación en el medio que se perdió, que no existía, o que desapareció, tenía miedo, o se exilió. Un grupo de jóvenes tuvimos que asumir responsabilidades siendo muy chicos. Tenía 16 años cuando empecé a militar en el año 81.

La cuestión de la comunicación surge como una necesidad. Cuando querés comunicar algo a un vecino, a un trabajador, cuando surge un conflicto, necesitas desarrollar algunas herramientas. Eso fue lo primero que tuvimos que hacer cuando salimos de la dictadura en el año 83. En nuestro inicio en la militancia, queríamos recuperar a los vecinos, que estaban desmovilizados por el miedo y el terror que generó la dictadura militar, con 30,000 desaparecidos, el caos económico, la genocida guerra de las Malvinas—porque fueron muchos los chicos que murieron combatiendo al imperio.

Tuvimos que aprender a hacer volantes y un boletín barrial. Tuvimos que aprender a sacar fotos. El primer acceso a lo audiovisual fue el montaje de diapositivas. No había acceso a una cámara de video porque no existía acá la forma de conseguirla. El montaje de diapositivas fue un ejercicio de formación muy importante porque el sintetizar en una imagen una idea, un proceso, una secuencia, después nos sirvió en el montaje de cine y video. La primera producción en la que participé fue un documental conmemorando el 40 aniversario del barrio en el que vivía.

**JCR:** *La práctica en Villa Concepción tenía que ver mayormente con la organización comunitaria.*

**FP:** Sí, tenía que ver básicamente con organización comunitaria y no con una línea política. Lo que sí es que, al igual que con el Grupo Alavío hoy, en Villa Concepción utilizamos todos los recursos disponibles para la comunicación, es decir, desde un volante, un afiche, un boletín, hasta la proyección de videos con un televisor. En aquella época viajábamos hasta la capital para buscar una videograbadora, porque entonces no teníamos una. Todas esas son tecnologías de los años 90. A principios de los 80 no era tan fácil acceder a ellas. El acceso al video viene en los últimos años de los 80 y principios de los 90, cuando aparecen las primeras cámaras hogareñas: VHS, VHS compacto, Hi 8, 8 milímetros. Trabajamos en todos los formatos semiprofesionales hogareños. Y formamos el Grupo Alavío en el año 91.

**JCR:** *Después de trabajar en el montaje de diapositivas, ¿cómo fue el proceso de formación en el oficio del cine?*

**FP:** Cuando formamos Alavío ya teníamos como 7 u 8 años de experiencia en montaje audiovisual. Además, yo había trabajado desde los años 80 en una cantidad de producciones donde aprendí el oficio del cine. Fundamentalmente trabajé en ficción, donde la práctica la hacías cumpliendo un rol según el esquema tradicional del cine: hacías cámara, sonido, edición, fotografía fija. E ibas aprendiéndolo todo. Esta formación integral con grupos de cine independiente—no necesariamente políticos—me fue muy útil. Fue una cuestión de amor al cine. Este tipo de formación fue reemplazada, porque, en los años 90, aparecen una infinidad de escuelas de cine públicas y privadas que no existían en la década del 80.

**JCR:** *Entonces, la formación de muchos cineastas en la década del 80 consistía en hacer una película independiente.*

**FP:** Exacto. Con recursos que se autogestionaban. Me acuerdo que una vez tuve que conseguir un auto Citroën viejo para una película. Y lo tuvimos que remolcar para hacer unas tomas porque no andaba. En ese rol me tocaba hacer producción. Después, cuando hicimos la primera película, fue muy fácil conseguir gente que nos ayudara en la producción. Nos consiguieron material, locaciones, archivos. Ya veníamos con una práctica de cine independiente. Pero el Grupo Alavío se constituyó como un grupo de cine político y documental.

**JCR:** *¿De qué corrientes políticas y estéticas—argentinas e internacionales—se ha nutrido el Grupo Alavío?*

**FP:** Es un complejo de cuestiones. Nos identificamos como un grupo libertario. Dentro de la discusión sobre los medios populares, también reivindicamos la información descentralizada, a diferencia del *¿Qué Hacer?* de Lenin, donde él pregona a través de un periódico con el fin de unificar.

Nosotros reivindicamos lo descentralizado, aunque sabemos que el periódico es una herramienta de organización.

Cualquier medio de comunicación, cuando es efectivo, se transforma en una herramienta organizativa, en un organizador político. No sólo porque el medio refleja, sino porque empieza a generar debates, convocatorias a la acción. Alavío llama a acompañar la lucha de Arrufat, a defender la autogestión del Hotel B.A.U.E.N.. Eso hace que el grupo, a través del medio, se convierta en organizador.

Claramente fuimos influenciados por una cantidad de expresiones anteriores: neorrealismo italiano...

**JCR:** ... *el cine militante argentino de la década de los sesenta ...*

**FP:** Fíjate, no, pero fue por una cosa generacional. Nosotros no llegamos a ver ese cine.

**JCR:** *Me estás diciendo que ustedes no vieron, por ejemplo, La hora de los hornos.*

**FP:** Yo la vi después de los noventa. Ese cine, que fue prohibido durante la dictadura, fue rescatado por cine-clubs o militantes que lo mostraron recién en los noventa, cuando ya teníamos formación. Por supuesto que después te influye, y te emocionas. Por ejemplo, *Las tres AAA* son *Las tres Armas*, un trabajo del año 77 del Cine de la Base, el grupo en el que participó Raymundo Gleyzer. Yo la vi en la primera retrospectiva que se hizo de este cine en la ciudad de Buenos Aires ya avanzados los noventa, en el año 97 o 98. Nosotros en el 96, a los veinte años de la dictadura, habíamos hecho *Carta a la Junta Militar*. Los dos trabajos están basados en el mismo texto de Rodolfo Walsh, una denuncia que él hiciera al cumplirse un año de la dictadura. El texto es muy fuerte porque, una vez que despachan la carta, hacen desaparecer a Rodolfo Walsh. Él desaparece en el viaje de llevar la carta desde donde estaba clandestino hasta Constitución, lo agarran en la Estación Constitución. Nosotros hicimos ese trabajo, y a mi se me ponía la piel de gallina porque era muy parecido al documental del Cine de la Base.

Cuando hicimos *Carta a la Junta Militar*, todavía nosotros no conocíamos el Cine de la Base. Entonces, si fuimos influenciados, fue tal vez en otro sentido que el de haberlo visto. Nos identificamos con el espíritu militante, la voluntad de resistencia, el ser orgánicos a la lucha. También son cosas de las que nos enteramos después. Hay un proceso de identificación muy fuerte, pero no necesariamente una influencia. Sí el neorrealismo italiano, que lo pudimos ver en los años 80. Sí Peter Greenaway y Ken Loach, que los pudimos ver en el proceso de formación estética. Creo que vi a Ken Loach antes de ver a Raymundo Gleyzer.

**JCR:** *Así que viste a Gleyzer, a Birri y a Solanas mucho tiempo después de iniciarte en el cine. Por lo tanto consideras que ni el documental social ni el cine militante argentino fueron una influencia directa en tu periodo de formación.*

**FP:** Es que fue un material desaparecido. No estoy seguro de que Pino Solanas reivindicara *La hora de los hornos*. Ahora tal vez la reivindique. Pero en los años 80 Pino Solanas hizo *Sur*, *El exilio de Gardel*, cosas metafóricas, buen cine, pero cosas metafóricas. Es muy posible que hoy Pino Solanas reivindique *La hora de los hornos*. Es el contexto, me entiendes.

**JCR:** *¿A qué te refieres con eso del contexto?*

**FP:** Yo no me he enterado de que Pino Solanas haya mostrado *La hora de los hornos* en la década del 80. Y quién, además de él, la hubiese podido mostrar, si él sobrevivió la dictadura.

Uno puede entender el proceso en el caso de Raymundo Gleyzer, que lo mataron, que lo desaparecieron.

**JCR:** *Entiendo ahora. Dices que Solanas no hizo el gesto de reivindicar La hora de los hornos en los años 80, cuando ustedes estaban formándose como cineastas.*

**FP:** *La hora de los hornos* se editó hace un año en la Argentina, en el 2008.

**JCR:** *Háblame del primer documental del Grupo Alavío.*

**FP:** Nuestro primer documental se titula *Viejos son los trapos* (1992). Es sobre la lucha de los jubilados, los trabajadores retirados. Partimos de una consigna muy clara: los trabajadores, una vez que se retiran, no dejan de pertenecer a la clase obrera, siguen perteneciendo a la clase obrera. Por eso el ataque del estado a los jubilados, que—por esa época—marchaban todos los miércoles, era también un ataque contra los trabajadores activos.

Ese fue un antecedente a la ola de desocupación que hubo después, porque era un caso muy similar. Parecía que los jubilados, al igual que los desocupados, desaparecían de la clase obrera. Ni los sindicatos ni los organismos tradicionales los asumían como propios.

*Viejos son los trapos* tiene algunas características que nos marcan hasta hoy. Fue una producción muy orgánica, con un acuerdo explícito entre las organizaciones de jubilados y nosotros en torno a lo que queríamos contar, que eran dos ejes: que los jubilados son parte de la clase obrera, y que toda la solidaridad de la clase obrera es pertinente y necesaria para con ese sector en lucha. El documental está dirigido contra los ataques del estado. El estado venía persiguiendo a estas organizaciones. Estamos hablando del estado neoliberal de Menem: desarticulación de todo lo público, privatizaciones, desregulación de la economía. Así que el Grupo Alavío nace como anti-neoliberal y anti-capitalista.

Estrenamos ese documental en un sindicato, en el auditorio de trabajadores del estado, en el centro, en Buenos Aires. Allí fueron los jubilados, y repitieron en el acto de estreno los mismos gestos y la misma parafernalia que utilizaban para manifestarse. Venían con matracas. Uno vino con un bombo y, cada vez que le gustaba algo de la película, lo tocaba en medio de la proyección. Fue una cosa muy fuerte, muy potente. Y la propia organización de jubilados y el sindicato de ATE (Asociación de Trabajadores del Estado) decidieron entonces distribuir esa película. *Viejos son los trapos* se vio por todo el país, siendo distribuida por sus propios protagonistas. Eso nos marcó por el resto de estos años. Cuando logramos eso, dimos con nuestro objetivo: que los propios protagonistas

tomen como suyos esos materiales, que los distribuyan, los muestren, los copien, hagan proyecciones públicas, denuncias, gestionen su difusión en los medios.

**JCR:** *La práctica de distribución que ha marcado a Alavío, la distribución llevada a cabo por los propios protagonistas, ¿es una práctica que surge en esa experiencia con los jubilados?*

**FP:** Sí, y sirve como una prueba de la “calidad” de la producción, pero no en sentido estético, sino en términos de uso, como bien de uso. Si los propios protagonistas la asumen como propia ...

**JCR:** *¿Y cómo ha reaccionado el público a las proyecciones del Grupo Alavío? ¿Crees que las proyecciones aportan a la creación de una nueva subjetividad?*

**FP:** Por lo menos intentamos que sí. Yo creo que sí. Los materiales que producimos son un aporte valioso para la constitución de una nueva subjetividad. Pero vos tenés que preguntar eso a la audiencia.

**JCR:** *¿Pero la gente se les acercará y compartirá con ustedes sus comentarios, sus impresiones de los documentales?*

**FP:** Más que los comentarios, tiene que ver con el uso. Cuando vos ves que alguien programa una película, que la distribuye, que la usa, claramente tiene que haber un convencimiento de que esos materiales sirven para el desarrollo de su lucha. Ese es el objetivo más importante de la producción.

Después de la experiencia con los jubilados, hemos avanzado en otras cosas. Siempre el primer estreno lo hacemos o intentamos hacerlo en el lugar de la historia y con los protagonistas. De ese estreno, casi en el cien por ciento de los casos, surgen propuestas para mejorar el material. A veces los protagonistas te alcanzan un material de archivo que no se habían dado cuenta que tenían. Ahí también surgen nuevas ideas.

**JCR:** *Tal vez esa sea la experiencia que buscaba registrar en mi pregunta anterior sobre la creación de la nueva subjetividad, algo que me dijiste antes: el hecho de que el proceso de proyección ayuda a la construcción del guión y al proceso de edición de los documentales.*

**FP:** También habría que recordar que la proyección se da en el marco de unos circuitos de distribución. Pensamos claramente que hay tres circuitos. El primero corresponde al de los compañeros de los sectores populares que asumen como propios los materiales que producimos y los distribuyen. Ese primer circuito significa proyectar en una fábrica tomada la experiencia de otra empresa recuperada para dar a conocer que la toma es una alternativa. Una oportunidad de distribución en ese primer circuito es el periódico *El Roble*. Cada edición de *El Roble* incluye un compilado de documentales en DVD. También a este circuito pertenece el mano a mano, las copias.

Hay un segundo circuito, el de la gente que está interesada en nuestro trabajo. Tal vez nuestros documentales sensibilicen y motiven a la gente a realizar algún tipo de acción, ya sea de solidaridad o de pensar los nuevos fenómenos populares. Ese circuito nos interesa mucho. Incluye la invitación a los centros estudiantiles, culturales, organizaciones barriales. Ese lo apuntalamos mucho también. Se compone de *El Roble* y de *Ágora TV*, nuestro canal por internet.

Después hay un tercer circuito que es más tradicional, el circuito del cine, el de los festivales y las muestras. A ese no le damos mucha atención. Participamos si nos invitan, si nos facilitan. Pero ese circuito no lo activamos nosotros, pues es el que genera menos acción directa. Sí participamos en algunos festivales en particular, como en el festival de la clase obrera.

**JCR:** Y después de *Viejos son los trapos*, ¿qué otros proyectos desarrolló el Grupo Alavío en la década de los noventa?

**FP:** Después—casi enseguida—surgió un canal abierto, Utopía, que funcionaba en la ciudad de Buenos Aires. Nos invitaron a hacernos cargo del noticiero. Empezamos a producir un noticiero diario de una hora en un

canal pirata. La transmisión de una señal de televisión de forma independiente es ilegal en la Argentina. Fue un aprendizaje muy fuerte. Era un trabajo full-time, autogestionado. Trabajábamos desde por la mañana muy temprano. Armábamos la agenda, teníamos una agenda fija: jubilados los miércoles, la ronda de las Madres de Plaza de Mayo los jueves. Fue muy útil. Uno nunca termina de aprender, pero para redondear una formación había que tener una práctica muy intensa, así que producíamos una hora de videos por día, con material en vivo, desde los hechos.

**JCR:** *Ustedes hacían la agenda de noticias centrándose en las organizaciones, no en las agencias de gobierno.*

**FP:** A nosotros no nos interesaba reproducir la agenda de los periódicos burgueses. Sí, los seguís, por supuesto. A veces se trataba de acciones de contra-información. Vos tenés, por ejemplo, la agenda del diario Clarín, y seguís esa agenda, pero desde otra perspectiva. En muchos casos no nos interesaba. Si la agenda del día era hablar de la selección argentina de fútbol, a nosotros no nos importaba nada la selección argentina. O si la agenda era la crisis financiera, nosotros trabajábamos con los perjudicados, con los ahorristas. Si la agenda era la inseguridad, nosotros trabajábamos otras preguntas: ¿qué pasa con la gente que vive en la miseria? ¿Por qué algunos niños tienen que salir a robar para poder sobrevivir? Muchas veces era agenda propia. Las Madres de Plaza de Mayo hasta el final de los años noventa nunca salieron en los medios masivos. Cuando los jubilados salían, que salían bastante, era porque había ocurrido un acto de represión.

Hubo un desalojo muy grande en unas bodegas donde vivían doscientas familias. Fue en las Bodegas Giol de Palermo, en el centro de Buenos Aires. Y nosotros transmitimos casi en vivo. Estábamos adentro. Nos habían convocado, y entramos antes que el cerco policial. Cuando se formó el cerco policial, ya teníamos cámara adentro e íbamos grabando lo que pasaba, la perspectiva de la gente de adentro. Íbamos pasando los cassettes, tirándolos. Los compañeros los recogían y los transmitían al ratito. Por lo tanto, teníamos una agenda propia.

**JCR:** *¿Estuvo la reivindicación de la agenda propia acompañada por una discusión sobre la práctica de la contra-información?*

**FP:** Yo digo contra-información en sentido estricto. Nosotros no nos sentimos representados en el debate de la contra-información ni en el de la información alternativa, porque no somos ni la una ni la otra. Contra-información a mí me suena a cuando uno replica al estado o a la patronal. En cambio, nosotros tratamos de tener una agenda propia. Por ejemplo, contamos que una imprenta recuperada incorporó una nueva máquina. Eso no va a salir en un medio burgués. Es una reivindicación nuestra, del esfuerzo del trabajo humano, de compañeros que decidieron y lograron poner una máquina nueva para ampliar su producción.

Cuando escucho “información alternativa,” me pregunto: ¿alternativa a qué? No somos una alternativa a los partidos políticos, menos a los partidos de la burguesía. No tenemos como concepción política ni el estar dentro del estado ni disputar el poder del estado. El estado hay que destruirlo. Así que la “información alternativa” no nos suena mucho.

Nosotros hablamos de “acciones de comunicación” en el marco de la organización de la clase trabajadora. A través de nuestras “acciones de comunicación,” apoyamos todo lo que tiende a fortalecer, hacer visible y potenciar la organización de la clase en el marco del trabajo y de la lucha,

Reivindicamos la forma más clara, directa y antigua de la comunicación que es la relación interpersonal. Por eso nos parece importantísimo que cada organización ejerza la democracia directa, la asamblea como órgano máximo de toma de decisiones. También somos militantes de la asamblea como una forma más de comunicación, de la misma manera que hacemos video, internet o transmisiones de televisión.

**JCR:** *¿Qué impacto tuvo la crisis económica y política del 2001 en la producción de documentales? ¿Cómo el Grupo Alavío enfrentó la crisis?*

**FP:** Es una cuestión muy contradictoria, pero hoy la tengo más clara. Cuando hay una situación en la que se requiere gran activismo, una

situación de lucha muy intensa, se nos resiente lo audiovisual, producimos menos películas. En el 2000, veníamos de hacer *El Rostro de la Dignidad*, un documental sobre el Movimiento de Trabajadores Desocupados de Solano al que pertenecíamos. La película muestra mucho corte de ruta, asamblea, organización popular. Y en el 2001 estuvimos combatiendo. No andábamos con cámaras, no registramos, salvo en el conurbano, en Solano, en Quilmes, donde estábamos. Entonces no fuimos a la Plaza de Mayo a cubrir los eventos.

Nosotros pensamos que el 2001 es el clímax, el pico de un proceso de organización popular que tiene orígenes en los años 70. Es un movimiento que resistió la desarticulación de lo público, la pérdida de los espacios públicos como un bien social. Esa resistencia, que había sido minoritaria, se hace masiva como resultado de la crisis. Estalla el descontento. Se amplían los sectores sociales que participan de la protesta, porque, hasta finales de los años 90, sólo habían participado los sectores más marginados, el desempleado de años. Cuando surge la crisis, participa entonces la clase media.

Después de diciembre del 2001 hay un periodo de seis meses hasta los eventos del Puente Pueyrredón del 26 julio del 2002. Ahí hay un proceso de declinación de la organización popular y un fortalecimiento del estado con su herramienta más poderosa: el clientelismo político.

**JCR:** *¿Consideras que el Movimiento de Trabajadores Desocupados cayó en la trampa del clientelismo?*

**FP:** Obviamente. Después del 20 de diciembre del 2001, las organizaciones masivas enfrentan un vacío de poder de parte del estado, por una ausencia, por una falta de voluntad de los políticos para hacerse cargo del país. Pero hay una rearticulación con los mismos personeros. Todo sucede muy rápido. La mismas personas a las que se refería el “que se vayan todos” del 20 de diciembre, esos “todos”, se quedan. Se rearticulan en estado y se lavan la cara. Esos políticos logran rearticular el estado, a partir de la cara nueva o la cara menos conocida de Kirchner.

En el 2003 termina Kirchner como presidente, la cara menos conocida porque es del sur. Pero termina como personero de Duhalde, que era el jefe del PJ, del peronismo, de la mafia peronista: asesino de compañeros, organizador de la venta de drogas en la provincia. De hecho, el vicepresidente de Kirchner, Daniel Scioli, es un tipo que fue creado por Menem, un tipo de la alta burguesía creado por el neoliberalismo. Además, Kirchner apoyó a Menem. Él no es alguien que venga de la izquierda.

Kirchner asumió un camino propio, articulando un discurso favorable a los derechos humanos, al menos formalmente, a los derechos humanos del pasado, no los actuales. Y continuó administrando un estado asociado a los grandes intereses de las multinacionales y en favor de los intereses de su propia clase, no en favor de los sectores populares.

**JCR:** Tanto en el documental *El Rostro de la Dignidad* (2001)—sobre el MTD de Solano—, como en *Crónicas de Libertad* (2002)—sobre los sucesos del Puente Pueyrredón—, el Grupo Alavío se adentra en la experiencia piquetera. Más recientemente, el Grupo Alavío ha seguido de cerca el proceso de recuperación de empresas por parte de los trabajadores argentinos, muy especialmente el caso del Hotel B.A.U.E.N., en la esquina de Callao y Corrientes en Buenos Aires. Me gustaría que compararas las dos experiencias. ¿Cómo fue la experiencia de trabajar con el movimiento piquetero, un ejército de desocupados? ¿En qué se parece y en qué se diferencia aquella coyuntura cuando la comparas con el trabajo que más recientemente ha realizado el Grupo Alavío en apoyo al movimiento de empresas recuperadas?

**FP:** Tienen cosas en común: la falta de práctica en un proceso autogestionado; la autonomía casi por necesidad, que después se hace una opción política, pero que comienza por necesidad, al estar el estado ausente de la vida económica de ambos sectores. Y cuando digo estado, digo todo, aparatos ideológicos también: sindicatos, escuelas, iglesias. Todo se vuelve ausente cuando hay un proceso de marginación, salvo el aparato represivo. El aparato represivo siempre está presente. La ausencia del estado ampliado y la represión son elementos comunes que se ven tanto en la

lucha de los desocupados como en las experiencias nuevas de recuperación de fábricas.

Hay también características particulares. Mientras la herramienta del desocupado fue el corte de ruta—un corte en la etapa de circulación, no en la de producción—, la huelga, el sabotaje, la toma de fábricas por trabajadores activos se da en el ámbito de la producción, la acción directa. Ahora bien, la acción directa de los desocupados, al no tener acceso a las fábricas, es en la ruta. Se corta la ruta para impedir el tránsito de las mercancías, y no solamente para que venga un canal de televisión. Es una medida de fuerza, que hoy asume la burguesía agropecuaria. Cuando los chacareros tienen un reclamo, también cortan la ruta.

Lo que hace la empresa recuperada es que avanza un paso más, porque también son desocupados. Los trabajadores vuelven a retomar, como en la lucha obrera clásica, los medios de producción, y con una actitud más avanzada que es la de decidir en algún momento ponerlos a funcionar, violando claramente la propiedad privada. Me parece una experiencia un poco más avanzada que la del corte de ruta. Por eso tiene mucha más perspectiva y es mucho menos fácil de destruir. No sé si es menos fácil de cooptar. En la empresa recuperada, al tener que intervenir en el mercado, vos te encontrás con infinidad de impedimentos.

Sobre la experiencia de filmar ambos procesos, te puedo decir que nosotros decidimos estar integrados a la lucha, ser orgánicos, asumir con acuerdos la necesidad del proyecto, decidir cómo hacerlo, cómo financiarlo, cómo distribuirlo, a quién iba dirigido. Entre los objetivos está el que los materiales sean apropiados por los sectores sociales. Además, el que haya una transferencia de tecnología y conocimiento, para que los organismos asuman la responsabilidad de contar sus historias por cuenta propia sin que necesiten de nosotros ni de ningún productor profesional.

Asumimos la decisión política de trabajar por demanda, en donde el rol tradicional de autor o director es reemplazado por la necesidad concreta de los compañeros. Por ejemplo, ellos nos dicen “necesitamos una película porque tenemos una orden de desalojo”, o “necesitamos hacer una película porque incorporamos una máquina nueva y es muy importante que el resto de los compañeros sepa de esto como alternativa a la crisis.” O “hay un

compañero preso.” Hay infinidad de materiales sobre presos políticos. O hay campañas: por la aparición de Julio López, contra el asesinato del maestro Fuentealba el año pasado en Neuquén, por las seis horas de trabajo, a favor del cuerpo de delegados subterráneos (organización autónoma a la burocracia sindical).

**JCR:** *¿Cuáles han sido los resultados de ese cine por demanda? ¿Cuáles han sido las consecuencias de pensar el cine en respuesta a la organización política?*

**FP:** Yo, más que el cine, hablaría de la acción de comunicar, que es indispensable en cualquier proceso de organización política. El cine es una herramienta muy fuerte. Nosotros hablamos de nuevos imaginarios para una nueva subjetividad. Hablamos de reconstituir una subjetividad. Combatimos la reproducción ideológica que lleva a la gente a ser sumisa, a aceptar el consumo como un valor y no como una necesidad, a aceptar la propiedad como un derecho natural, lo cual es parte de la reproducción del imaginario de la mercancía y del capitalismo. Ante eso, pensamos que el nuevo imaginario debe intentar construir distintos valores: la solidaridad, la comunidad, la rebeldía.

**JCR:** *El otro día hablamos de la diferencia entre cine piquetero y cine militante. Explícame la posición de ustedes en relación a estas categorías.*

**FP:** Nosotros nos definimos como un grupo de cine militante o de comunicación militante. Esto significa una actitud política ante la producción y el uso de los materiales. Para nosotros, el cine militante es el cine abierto a la demanda de los compañeros, el que es permeable ante esa demanda. Y no solamente abierto, sino comprometido, porque después de la demanda viene el compromiso y hay que cumplirlo. Nuestros materiales son de derecho público, siempre y cuando sean utilizados por la organización popular. No concebimos el cine como una propiedad privada sobre la que tenemos un derecho intelectual. Este cine está hecho por muchos. También nos interesa facilitar una transferencia tecnológica y de

conocimiento, para que los compañeros asuman la posibilidad de tener una cámara, un micrófono, y hagan su historia. Hace años venimos haciendo talleres de video en Zanon, en el B.A.U.E.N., en todos los lugares a los que nos convoquen. Así es el cine militante.

El cine político es el cine de temática social y política, sea histórica, contemporánea, lo que sea. Sin embargo, no necesariamente tiene que tener una actitud militante. Porque si vos hacés cine político y lo exhibís en una sala de cine y cobrás la entrada, esa no es una actitud muy militante. Incluso, cualquier material pudiera ser puesto a circular y ser utilizado con una actitud militante sin esta haber sido la voluntad del realizador. Ahora lo que venimos discutiendo es que puede haber cine militante que no sea político.

**JCR:** *Explícame eso.*

**FP:** Vos puedes hacer cine arte, pero si lo proyectas en la puerta de una fábrica tomada o en solidaridad con una huelga, ese cine se vuelve super militante, aunque sea una obra abstracta. Son cosas que la gente que realiza cine político no hace, me entiendes.

**JCR:** *Vuelvo a mi pregunta anterior. Dos de sus documentales exploran el fenómeno piquetero desde adentro: El rostro de la dignidad (2001) y Crónicas de libertad (2002). ¿Por qué ustedes no se identifican con el cine piquetero?*

**FP:** Somos autocríticos, aunque en los orígenes sí participamos de eso. El término piquetero es un estigma impuesto por los medios de la burguesía. Las organizaciones originales no se asumían como piqueteras, sino como organizaciones de desocupados, que pertenecían al movimiento de trabajadores desocupados (MTD). Por un movimiento o por una herramienta de lucha no se pueden generalizar las concepciones que pueden llevar a una u otra organización a asumir una lucha. Incluso, creo que las generalizaciones—que muchas veces son hechas desde afuera—son perversas y causan daño a las propias organizaciones. Le pasa lo mismo a

las fábricas recuperadas. Parece como si ahora hubiera un cine de las fábricas recuperadas y sí, pero no es lo mismo el cine que reivindica a un abogado fascista que el que reivindica a FACTA (Federación Argentina de Cooperativas de Trabajadores Autogestionados).

Uno no puede tomar el fenómeno argentino de la recuperación de fábricas y hacerlo pasar como si todo fuera lo mismo. No. Hay procesos, luchas de clases también dentro de las propias experiencias, tanto dentro del movimiento de desocupados como dentro del movimiento de fábricas recuperadas. Me parece que eso de generalizar no hace del todo bien.

**JCR:** *Pero, ¿por qué se distanciaron de los festivales de cine piquetero?*

**FP:** Porque esos festivales colaboraron básicamente al estigma del piquetero, colaborando así con la destrucción del movimiento de desocupados. Muchos festivales hacían pensar que existía un sujeto social por fuera de la clase obrera que podía ejercer una acción revolucionaria. Ese fue un error que también cometió la izquierda. Cuando hubo el auge de la protesta después del 2001, todas las organizaciones de izquierda crearon su fracción dentro del movimiento de desocupados. Estaba la del partido comunista, la del movimiento trotskista A, la del movimiento trotskista B— porque ahora en la Argentina hay 20 partidos trotskistas. En esa época llegaron a haber decenas de organizaciones de desocupados, piqueteras. Creo que fue una práctica antiobrera y antipopular.

Todo estaba amparado a este nuevo imaginario, a este nuevo sujeto, el piquetero, y si encima tenías un cine que era piquetero... Y no, hay cosas dentro del ciclo de cine piquetero que son horribles, no sólo políticamente, sino estéticamente, y ni siquiera son cine. Hay uno en el que a un compañero le dan una cámara y dicen “este es el piquetero que lleva la cámara.” Eso no era ni cine ni nada, era una cosa muy mala.

Tenemos también experiencias contrarias: compañeros formados en el oficio del cine que trabajan en fábricas recuperadas y hacen cosas muy lindas. Si alguien de Zanon hace una película, no es el cine del obrero de Zanon, lo hace un ser humano que es cineasta y que también es obrero de

Zanon. Así que somos autocríticos a todas estas categorías y a poner unas condiciones por encima del objetivo real, que es otro.

**JCR:** *Antes de la entrevista, me comentabas que los saltos tecnológicos más significativos en la práctica de medios del Grupo Alavío habían sido el proyector y la página de internet.*

**FP:** La página de internet

([www.revolutionvideo.org/agorativ/secciones.htm](http://www.revolutionvideo.org/agorativ/secciones.htm)) fue un salto muy importante en términos comunicacionales, porque veníamos de lo analógico y pasamos a lo digital, a lo mundial. Lo analógico es una cosa reducida, al alcance de una sala de proyección o de la señal de un canal de televisión abierto.

El contar con un proyector propio nos dio autonomía, porque hasta ese momento era un recurso que teníamos que alquilar. A veces dependíamos de alguien que nos lo prestara. Otras veces dependíamos de alguien que tuviera una sala con proyector y espacio libre. El proyector nos permitió circular los materiales en infinidad de lugares, los más recónditos que puedas imaginarte: en la zona de refrigeración en un frigorífico, por ser ese un lugar oscuro; en el portón de una fábrica, y hasta en la puerta de una cárcel, mientras los compañeros presos estaban adentro. Es parte de la reivindicación que viene con la apropiación de la tecnología como herramienta de lucha. Si es necesario, se sacrifican los sentidos y los objetivos originales por los cuales esa tecnología fue creada.

**JCR:** *¿Qué piensas de los documentales sobre el movimiento de desocupados y sobre fábricas recuperadas que han sido hechos por cineastas internacionales como, por ejemplo, La Toma (2004), de Naomi Klein? ¿Y qué piensas de los documentales de Pino Solanas sobre la crisis argentina del 2001?*

**FP:** No puedo desvincular el producto de las condiciones de producción. Nos parece que hay que valorar actitudes éticas. Si alguien hace un filme político desde una organización social y se hace rico con eso, para mí es un

perverso, es un oportunista. Y los dos casos que me dijiste son iguales. En los dos casos que mencionas pasa eso. Bueno, Naomi Klein era rica desde antes.

Y tal vez por ahí ayudan en algún sentido. Cuando discutimos con los compañeros de Zanon la posibilidad de que apareciera un capítulo sobre su lucha en *La dignidad de los nadies* de Pino Solanas—él cierra con eso, es lo mejor de la película—, nosotros le dijimos que sí, que estaba bien, como estuvo bien que Zanon apareciera en la película de Naomi Klein. Pero nosotros no podemos reivindicar eso, ni como cine militante ni como ... Sí, está bien, tiene un uso, como está bien que a veces un canal burgués ... Hace poco, el día de pascua, el canal 11, una de las grandes redes multinacionales, fue a la fábrica de chocolates Arrufat e hizo como 7 minutos en vivo. Esa transmisión tal vez ayudó a que se vendieran todos los huevos de chocolate hechos por los trabajadores de Arrufat. ¿Para qué uno va a reivindicar a canal 11 por eso? Tal vez esas transmisiones tengan un uso instrumental, pero no creo que sean contribuciones dentro del campo de la construcción popular. Son populares, pero no contribuyen a la construcción de organizaciones populares.

**JCR:** *El último segmento de La dignidad de los nadies (2004) dedicado a Zanon contiene materiales del Grupo Alavío.*

**FP:** Sí.

**JCR:** *¿Y ustedes colaboraron con Solanas?*

**FP:** Cedimos. Porque nos interesa que la experiencia de autogestión de Zanon gane.

**JCR:** *¿Creyeron que era importante que se ventilara masivamente?*

**FP:** Pero igual creímos en la importancia de ventilar el caso de Zanon cuando hicimos cientos de informes. Cedimos el material porque creemos en eso. Si alguien nos pide algo del B.A.U.E.N. o de Arrufat, por supuesto

que cedemos los materiales. Nosotros no creemos en la propiedad privada. Ahora, si se le da un uso distinto, nos exceden. Como te dije, si los materiales se usan para hacer rico a alguien, para impulsar fondos públicos ...

**JCR:** *El Grupo Alavío es un colectivo autogestionado. ¿Ustedes nunca han acudido al estado para su financiamiento?*

**FP:** Nosotros nos autofinanciamos al cien por ciento. No pedimos ayuda al estado ni a ninguna organización patronal, que puede ser una ONG. Solamente recibimos fondos de compañeros y compañeras o de experiencias obreras. De hecho, funcionamos en el B.A.U.E.N.. Cada vez que vamos a Zanon, ellos pagan los pasajes.

Consideramos que el financiamiento siempre te condiciona. Nosotros proyectamos una película sobre Cavallo, un represor que estaba preso en México. Cuando terminó, a mí me dio mucha vergüenza porque toda la gente se miró al ver los créditos. Políticamente, la película estaba bien, pero cuando aparecen los créditos, decían “agradecemos a Fundación Ford.” El modelo Ford Falcon se utilizó para desaparecer gente y esa compañía fue una de los que financió cantidad de desaparecidos dentro de las fábricas. Yo me moría de vergüenza. Y cuando alguien le preguntó a la realizadora que qué pasaba con eso, ella dijo que no la habían condicionado a nada. Pero, ¿y los créditos? Los créditos son parte de la película. ¿Cómo que no te condicionaron, si aparecen ahí? No te habrán dicho qué poner, qué sacar, pero les estás lavando la cara. Todo financiamiento te condiciona.

**JCR:** *¿Cómo sientes la ecología mediática en la Argentina? ¿Cómo ustedes se identifican dentro de la madeja mediática argentina? ¿Hay otros grupos de cine militante como ustedes?*

**FP:** Hubo un proceso de concentración muy fuerte. Más del 90 por ciento de los medios de comunicación, incluyendo telefonía fija, móvil, internet, está concentrado en dos grupos en Argentina y prácticamente en toda

América Latina. Nosotros nos consideramos como parte de la vanguardia contra esta tendencia. Una vanguardia que puede ser potente en la medida en que se potencie la asociación de los grupos de medios de comunicación a la lucha popular concreta. Por eso intentamos transitar este camino casi sin límite. A la vez que somos productores que generamos propuestas en nuestros medios de comunicación, somos militantes de la lucha obrera. En esto creemos. Y hay un montón de gente que está apostando a soluciones similares.

También intentamos transferir técnica y tecnología a estos grupos, y compartir espacios en la medida que podemos. Creemos que la autogestión es el futuro de la organización social de la humanidad. Creemos que la información no alienada por la mercancía va a ser la forma de comunicación asociada a los nuevos procesos de autogestión. Por eso militamos en los medios con tanto esfuerzo.