

En las periferias del documental El caso de *Donde hubo fuego* y *Camera Obscura*

On the Peripheries of Documentary The case of *Donde hubo fuego* and *Camera Obscura*

Santiago Martín Álvarez*
Lautaro Arias Camacho**

Recibido: 15/05/2024 | Aceptado: 20/07/2024

Resumen:

Este artículo presenta un análisis de ciertas formas de producción documental en Argentina, especialmente desde regiones fuera de Buenos Aires, donde los realizadores enfrentan desafíos significativos para acceder a financiamiento y recursos. Se examinan dos casos específicos: *Donde Hubo Fuego... memorias del Animanazo* (2015) y *Camera Obscura*. El primero aborda la recuperación de la memoria histórica de un levantamiento campesino en Animaná en 1972, mientras que el segundo se centra en experiencias de personas privadas de libertad en una prisión en Salta. Ambos proyectos adoptan enfoques alternativos de producción y narración, desafiando las convenciones industriales. Se explora cómo estos documentales incorporan perspectivas decoloniales y etnográficas, además de reflexionar sobre la relación entre forma y contenido en la representación audiovisual. También se discute el desafío de trabajar dentro de instituciones penitenciarias y las limitaciones legales y éticas que implica. En última instancia, se destaca la importancia de estas formas alternativas de producción para ampliar la diversidad de narrativas y promover una distribución más horizontal de las mismas.

Palabras clave: documental experimental, cine de autor, cultura periférica, formas alternativas de producción

* Argentina. Máster en Educación y Artes Visuales, forma parte del Centro de Investigación de la Universidad Nacional de Salta; del Instituto Interamericano de Cooperación para la Agricultura y del Laboratorio de Producción Audiovisual Experimental de la Universidad Nacional de Salta. alvarezsantiago@hum.unsa.edu.ar

** Argentina. Abogado. Licenciado en Ciencias de la Comunicación, forma parte del Laboratorio de Producción Audiovisual Experimental de la Universidad Nacional de Salta. lautaroariascamacho@gmail.com

Abstract

This article presents an analysis of certain forms of documentary production in Argentina, particularly from regions outside of Buenos Aires, where filmmakers face significant challenges in accessing funding and resources. Two specific cases are examined: *Donde Hubo Fuego... memorias del Animanazo* (2015) and *Camera Obscura*. The first deals with the recovery of the historical memory of a peasant uprising in Animaná in 1972, while the second focuses on the experiences of people deprived of their freedom in a prison in Salta. Both projects adopt alternative approaches to production and storytelling, challenging industrial conventions. The article explores how these documentaries incorporate decolonial and ethnographic perspectives, as well as reflections on the relationship between form and content in audiovisual representation. It also discusses the challenges of working within penitentiary institutions and the legal and ethical limitations involved. Ultimately, the importance of these alternative forms of production is highlighted in order to broaden the diversity of narratives and promote a more horizontal distribution of them.

Keywords: experimental documentary, auteur cinema, peripheral culture, alternative forms of production

Introducción

La realización de largometrajes documentales desde el interior de Argentina siempre ha supuesto un desafío de producción por las desiguales oportunidades que hay entre realizadores y realizadoras del interior del país y quienes residen en Buenos Aires, en torno al acceso a las políticas de fomento del Instituto Nacional de Artes Audiovisuales y otras fuentes de financiamiento que suelen existir para las producciones audiovisuales que no transitan los circuitos del cine comercial.

La realización de largometrajes documentales suele adoptar modelos estándares industriales de producción que faciliten un acercamiento a estas vías de financiamiento como la vía digital del INCAA, relegando narrativas experimentales y lógicas de producción novedosas. Entonces, se vuelve necesaria una reflexión situada desde los márgenes de la industria para hacer visibles formas otras de producir narrativas audiovisuales, formas que son menospreciadas y subalternizadas desde las lógicas de las industrias culturales hegemónicas.

Se presentan en este escrito, dos casos particulares que apuntan a la puesta en valor de las voces, saberes y estrategias comunicacionales que provienen desde el costado de la cultura *mainstream* audiovisual, abordando dos casos particulares que dan cuenta de recorridos alternativos para la realización audiovisual desde el interior del país. Por un lado, *Donde hubo fuego. Memorias del Animanazo* de Carlos Müller, Ricardo Bima y Santiago Álvarez aborda la recuperación de la memoria histórica en el pueblo de Animaná sobre un hecho ocurrido en el mes de julio de 1972, conocido con el nombre de Animanazo, una dura revuelta campesina que ha trascendido mundialmente a través de la canción “Fuego en Animaná”, de César Isella y Armando Tejada Gómez en la voz irreplicable de Mercedes Sosa. El documental se realizó en el lapso de tres años y aborda la cuestión de la memoria y el olvido del Animanazo a partir del registro de talleres y actividades culturales

con jóvenes de la localidad de Animaná, abordando la temática con diferentes estrategias narrativas y de producción.

En el caso de *Donde hubo fuego. Memorias del Animanazo* el desafío se centró en el rescate de una memoria tapada por miedos, prejuicios y años. ¿Cómo mapear los silencios y los olvidos? El documental tiene sus secuencias de investigación historiográfica clásica pero también indaga sobre los hechos a partir de los restos de memoria que existen en las generaciones más jóvenes del pueblo, a partir de la realización de talleres de investigación periodística para que estudiantes del colegio secundario de Animaná se acerquen a sus abuelos y generen un intercambio sobre el hecho que los tuvo de protagonistas.

Por otro lado, el proyecto documental *Camera Obscura* de Lautaro Arias Camacho es un medimetraje documental en proceso de realización que se centra en la reconstrucción por medio del lenguaje audiovisual, de experiencias vividas por personas privadas de libertad en la Unidad Carcelaria n°1 de la Ciudad de Salta; centradas en la práctica denominada Celda de Aislamiento y, específicamente, aquellas que puedan configurar lo que el Derecho Internacional de los Derechos Humanos considera como Torturas y otros Tratos o Penas Cruelles, Inhumanos y Degradantes. Esta producción pretende servir como herramienta de recuperación de las voces de los propios protagonistas, de las experiencias y, posteriormente, de visibilización de la problemática aludida en el seno de una sociedad que puede desconocer la existencia y/o las implicancias de las prácticas de aislamiento, sino también suele justificarlas o naturalizarlas a partir del desconocimiento de las circunstancias que rodean al fenómeno. El proyecto se convertirá en una pieza audiovisual que, teniendo en cuenta las limitaciones propias que el registro dentro de un establecimiento penitenciario representa, y por medio de las posibilidades poéticas o creativas propias del lenguaje propuesto, reconstruya sensorialmente las experiencias vividas por los participantes durante su estancia en celdas de aislamiento, como una práctica efectiva de producción de conocimiento audiovisual.

Donde hubo fuego, memorias del Animanazo. Forma - contenido

Las peculiaridades de realización del primer largometraje a analizar ameritan su análisis desde lo formal, o, mejor dicho, desde la intersección forma-contenido, que es donde aparece su forma otra de narrar. Un posible acercamiento podría ser a partir de las categorías propuestas por Bill Nichols, sabiendo que éstas han aportado mucho al acercamiento de los estudios cinematográficos en la esfera académica. Si bien las teorías de Nichols son casi ineludibles a la hora de analizar obras documentales, va a ser central poder pensarlas en clave decolonial a partir de las reflexiones del realizador Jorge Prelorán, quien ha descrito en su metodología de realización claves para el entendimiento de la producción documental desde el contacto cercano con los y las protagonistas desde una perspectiva a la vez etnográfica y poética que seguramente escapa del tamiz de Bill Nichols. Estas dos perspectivas puestas en juego pueden convertirse, juntas, en un aporte de análisis filmico comparado, en tanto miradas que se complementan.

Las modalidades de representación descriptas por Nichols han sido, sin lugar a dudas, herramientas de gran valor a la hora de intentar abordar y analizar obras audiovisuales documentales, sabiendo siempre que estas modalidades no son compartimentos estancos

y que la hibridación y superposición de las mismas son casi constituyentes en el cine documental. Las modalidades de representación son formas básicas de organizar textos en relación con ciertos rasgos o convenciones recurrentes. En principio, estas modalidades son: expositiva, de observación, interactiva, reflexiva. Aunque el mismo autor luego vaya a ampliar y matizar estas primeras categorías, agregando las modalidades poética y performativa, las caracterizaciones de las primeras cuatro van a ser útiles para nuestro análisis.

En el documental expositivo, el comentario omnisciente y las perspectivas poéticas revelan información acerca del mundo histórico en sí, muestra su marco teórico y su mundo racional. Hay testimonios, narraciones y pretende cierta objetividad. El documental reflexivo hace más evidente los dispositivos de la narración, es una modalidad introspectiva en tanto el realizador se muestra. En *Donde hubo fuego. Memorias del Animanazo* la voz en off y los textos sobreimpresos conducen la narración (inclusive por momentos resulta un recurso ordenador del discurso), así la obra se complejiza haciendo evidente la mirada de los realizadores, quienes hicieron la investigación histórica que, necesariamente, es completada con la información aportada por los entrevistados, quienes con sus silencios presentan olvidos. Hay un recorrido del hecho histórico que parte desde un taller de periodismo e historia con chicos y chicas de la escuela secundaria del pueblo, muchos de ellos nietos de los protagonistas del Animanazo. Ese recorrido por “el costado” se convierte también en un recurso de documental reflexivo en términos de Nichols. Una construcción narrativa que atraviesa diferentes temporalidades, que propicia los encuentros intergeneracionales y que a partir de estos encuentros hace surgir nuevas voces que aprecien la experiencia de “sus abuelos”. El documental reflexivo, en este sentido, aporta un registro de estas actividades que tejen un nuevo entramado en las familias del pueblo. Los chicos y chicas entrevistaron a sus abuelos.

Donde hubo fuego. Memorias del Animanazo, casi 5 años después de su estreno sigue recorriendo locales sindicales, muestras de barrios, escuelas secundarias y ya forma parte del material didáctico en materias universitarias. En cada presentación llegan a sus realizadores ecos de la movilización que genera, del debate que se da después de experimentarla. Así también este circuito alternativo de visionado da cuenta de un recorrido por la periferia, llegando a públicos que no se acercan a las grandes cadenas de cines.

El otro abordaje propuesto en este escrito tiene que ver con las coordenadas que propone el realizador argentino Jorge Prelorán, gran figura del cine documental etnográfico y pensador de la imagen desde los bordes de la industria. Esta mirada etnográfica tiende a conocer la cotidianeidad de los y las protagonistas de los filmes. Seguramente las palabras de Prelorán resuenan con las metodologías de producción de las dos películas:

Al filmar utilizo siempre un enfoque -sin-ideas-preconcebidas-, tratando de obtener una cierta pureza en captar lo que ocurre frente a la cámara. Tal enfoque crea un método; es como si el cineasta y el espectador fueran aprendiendo poco a poco algo sobre la gente filmada. Esta experiencia de aprendizaje se hace tan interesante como la película en sí. Esta metodología interesa por ser la más “humilde”, la menos etnocéntrica, ya que demanda un mayor compromiso hacia los protagonistas, y no hacia la visión y deseos del cineasta. (Rossi, 1987, p. 94)

Prelorán centra el acercamiento a una cultura en el retrato de un solo protagonista, recorriendo una narrativa de lo particular a lo general. En el caso del *Animanazo*, el protagonismo del comienzo de la revuelta lo tiene el colectivo sindical que actúa como un sujeto. Para Prelorán era imprescindible elegir una persona o familia:

La elección de los protagonistas ha sido siempre una prerrogativa mía, y solo mía, ya que debo sentir una gran afinidad hacia los personajes con los que he de convivir en una experiencia a lo largo de meses de trabajo. (Prelorán, 1978)

Podríamos pensar entonces, al sujeto colectivo que realizó el *Animanazo*, el piquete y la pueblada que sucedió en 1972, a quien vamos conociendo poco a poco y que, en términos de Prelorán, este tipo de construcción narrativa, demanda más compromiso de los espectadores. Un sujeto colectivo emprendió una marcha hacia la comisaría de Cafayate, donde estaban presos los cabecillas, con columnas de manifestantes (casi todo el pueblo) entrando a la voz de “fuimos todos, somos todos”.

Desde una perspectiva de producción, Prelorán ponía en valor una situación que, en general, en la industria audiovisual se ve como una carencia: la conformación de equipos pequeños de trabajo que redundan en un mejor acercamiento a los y las protagonistas, un encuentro que podría ser más auténtico y esta relación más estrecha termina reflejada en el producto final.

Voy a hacer mis películas solo, o acompañado de una sola persona -aunque soy yo el que filma y el que graba la mayoría de los monólogos para que haya una unidad de propósito y enfoque. (Prelorán, 1978)

La metodología de realización y registro documental de *Donde hubo fuego. Memorias del Animanazo* contó con el aporte de Santiago Álvarez como realizador audiovisual y Carlos Müller y Ricardo Bima como productores y nexos con los y las habitantes de las localidades registradas. En este caso la totalidad de las escenas fueron registradas con dos cámaras – una Canon DSLR y una Handycam Sony configuradas en tándem como Cámara 1, fija en trípode en plano entero y la Cámara 2, en mano, haciendo planos detalle y las entrevistas grabadas con micrófono corbatero. Esta disposición de equipo mínimo seguramente aportó a un clima de intimidad en las entrevistas logrando testimonios de gran emotividad a la vez que desgarrados y crudos.

La metodología etnobiográfica aplicada por Prelorán tiene como característica:

Los protagonistas parecen entender desde el comienzo que voy a trabajar para ellos.

Hay un paso deliberado y lento en esto de hacer etnobiografías, ya que regreso periódicamente a visitar a los protagonistas y la relación deviene una amistad, y un importante hecho familiar. Esto se logra gracias a la ausencia de paternalismo,

o de un afán de querer juzgarlos; los sujetos no se sienten observados por alguien superior a ellos.

Nos volvemos confidentes, con un gran respeto mutuo, y mi propia fascinación es tratar de penetrar en sus seres más que en describir sus entornos materiales. (Prelorán, 1978)

De esta manera los realizadores de *Donde hubo fuego. Memorias del Animazo* consideraban central la validación de los avances documentales y narrativos, compartiendo las primeras versiones de las películas con sus protagonistas y así se retroalimentaban las ideas y el desarrollo de las mismas.

La producción fue muy dilatada en el tiempo, tres años para la realización de *Donde hubo fuego. Memorias del Animazo* con muchos viajes y visitas a los protagonistas, haciendo de cada encuentro una experiencia relacional que profundizaba el enfoque realizativo de Prelorán “sin-ideas-preconcebidas”. Abundaron las jornadas en las que el rodaje era imposible, días infructuosos para la película, cuestiones impensadas en una producción de la industria audiovisual que en el manejo “eficiente” del tiempo basa su lógica. Este tipo de documentales son pensados desde otra perspectiva:

Mientras filmo una película generalmente viajo a la región una vez al mes, y me quedo sólo unos pocos días, o hasta horas, para no interrumpir las rutinas normales de la vida cotidiana que documento. Si me quedara por más tiempo mi presencia se volvería un estorbo al ser tratado como un huésped, y no parte del grupo familiar. Al visitarlos regularmente las ocasiones se devienen frescas, festivas y alegres, siempre con nuevas cosas de qué hablar. (Prelorán, 1978, s/p)

Camera Obscura

En la Unidad Carcelaria N° 1 de la Ciudad de Salta se encuentran personas cumpliendo una condena dictada por un juez competente, por delitos sancionados con penas privativas de libertad, y están a disposición de alguno de los Juzgados de Ejecución de Sentencia del Distrito Judicial Centro del Poder Judicial de la Provincia de Salta. En menor número, también se encuentran personas contra las cuales no pesa ninguna condena firme, pero están sometidos a Prisión Preventiva, todo ello en mérito de lo dispuesto por el Código Penal de la Nación Argentina y por la Ley Provincial N° 7690 conocida como Código Procesal Penal de la Provincia de Salta.

Debe advertirse también que la Unidad Carcelaria N° 1 se trata de la cárcel masculina de la ciudad, en tanto aloja únicamente a hombres condenados o con prisión preventiva. En cuanto a capacidad y población, se trata de la mayor unidad penitenciaria de la Provincia de Salta, con una capacidad para alojar 1.196 personas presas, y que actualmente posee una sobrepoblación del 29,8%, en tanto se registra una población de 1.552 reos según surge del último informe del Servicio Penitenciario de la Provincia de Salta para el Sistema Nacional de Estadísticas para la ejecución de la pena.

La estrategia metodológica empleada hasta la fecha del presente texto consistió en la realización de un registro de entrevistas a personas que transitaron experiencias de encierro en celdas de aislamiento, para continuar de ahora en adelante con un registro audiovisual de espacios y paisajes sonoros dentro de la propia institución penitenciaria, en la medida de lo administrativamente admisible, así como con recreaciones simbólicas de imagen y sonido que amplíen la dimensión sensorial de los relatos de los protagonistas y, finalmente, concluir en el montaje y edición de una pieza fílmica única atravesada por la reflexión sobre las prácticas descritas a la luz de la normativa vigente en materia de derechos humanos.

En este punto resulta interesante detenerse en las razones que motivan el diálogo entre una pieza audiovisual ya existente y en circulación como *Donde hubo fuego. Memorias del Animanazo* con otra que se encuentra en vías de producción como *Camera Obscura*. En efecto, el contexto y las condiciones de producción del audiovisual en el ámbito salteño resultan factores determinantes de las características de cualquier pieza que desde aquí se produzca, motivo por el cual, la consideración de los pormenores que conlleva la materialización de un proyecto de pieza fílmica resulta de gran valor.

Volviendo a los aspectos centrales del proyecto *Camera Obscura*. En primer lugar, cabe poner de resalto que la intervención de los protagonistas de las experiencias recogidas se limitará a las entrevistas a realizarse, en tanto el guionado, dirección, producción, así como las operaciones de edición final y pos-producción están a cargo del investigador. Se espera que la pieza audiovisual final se titule *Camera Obscura* y presente una extensión de entre 10 y 15 minutos de duración bajo un formato que se posiciona en las fronteras entre el documental, el video-ensayo y el cine experimental. Tal decisión responde no solo a las dificultades normativas que conllevaría un abundante registro del interior del establecimiento penitenciario o la imposibilidad de mostrar rostros y nombres propios, sino sobre todo a las posibilidades narrativas que proporcionan los formatos experimentales a la hora de proponer al espectador una suerte de viaje sensorial a través de recuerdos y percepciones.

Como se advirtiera más arriba, una particularidad propia del trabajo dentro de esta institución obedece a una serie de limitaciones, tanto legales como administrativas, que desde un comienzo se imponen. Por un lado, por imperio de la ley, las producciones audiovisuales a generarse no pueden mostrar el rostro o elementos que permitan identificar de forma individual a los participantes, no se pueden mencionar nombres propios, ni se pueden relatar historias personales vinculadas a la causa judicial por la cual se cumple la pena. Estas peculiaridades, lejos de ser asumidas como factores disuasivos para el proyecto, representan verdaderos desafíos creativos y narrativos. Por otro lado, el cumplir con estas restricciones nos asegura la posibilidad de publicar por cualquier medio las producciones obtenidas.

La cárcel dentro de la cárcel

En lo que hace al valor o interés de documentar el aislamiento individual dentro de las instituciones indicadas, la propuesta consiste en abordar prácticas de disciplinamiento que representan la faz más cruel del poder punitivo del estado, un estado que se define

como estado de derecho y que ha suscripto numerosos instrumentos internacionales de derechos humanos en los que de manera explícita se prohíben este tipo de prácticas. El encierro dentro del encierro o la cárcel dentro de la cárcel configura un escenario de brutal generación de nuevos *habitus* en los sujetos sometidos, en tanto encuadran perfectamente en lo que Foucault (1989) comprende como operaciones del cuerpo, que garantizan la sujeción constante de las fuerzas de los individuos y les imponen una relación de docilidad-utilidad. Tal demostración de omnipotencia estatal paraliza y atomiza a los individuos, y “en unas cárceles que buscan cada vez más el mantenimiento del orden interno antes que el encauzamiento de conductas - cuando su materia es la excedencia social y ya no un potencial ejército industrial de reserva- una población atemorizada es un objeto maleable y dócil” (Bouilly, 2011, p.217), por lo que la sola amenaza de la celda de aislamiento produce innegables efectos en términos de gobernabilidad intramuros que han sido escasamente documentados en la provincia de Salta, y menos aún en formato audiovisual.

Existe una gran cuantía de estudios multidisciplinarios que dan cuenta de los efectos nocivos del encierro en los seres humanos, y otro gran número de producciones académicas que denuncian que tales efectos son diametralmente opuestos a los fines de rehabilitación y reinserción social que supuestamente todo el sistema de ejecución penal persigue. Dicho esto, una primera característica del presente proyecto que resulta de interés radica en el hecho de que viene a abrirse como un espacio de posibilidades expresivas para los propios internos frente a una sociedad que tiende cada vez más a su marginación y exclusión, de allí que la idea de rescatar las voces de los participantes aparezca frecuentemente a lo largo del proyecto abordado. Ahora bien, *Camera Obscura* se sustenta no solo en la convicción sobre la utilidad o funcionalidad de un espacio en el que los internos puedan expresar sus experiencias, sino que el centro mismo de la fundamentación del proyecto radica en la contribución directa que las expresiones que emerjan de este puedan hacer a la visibilidad de una práctica absolutamente vejatoria y vulneratoria de los Derechos Humanos como lo es la implementación del aislamiento. A su vez, el formato audiovisual favorece su circulación a través de ámbitos que excedan a los estrictamente académicos hacia porciones más extensas de la sociedad.

La necesidad de visibilizar -como denuncia y como reclamo- las experiencias de aislamiento en una cárcel ajustada a los estándares internacionales de derechos humanos por medio de un formato que posibilita una amplia difusión no solo por fuera de las paredes de la institución, sino también por fuera de los anaqueles de las bibliotecas universitarias, se torna acuciante en tanto se ha generalizado la circulación en la sociedad del axioma indiscutible (en cuya construcción participan activamente los medios de comunicación masiva) de que las cárceles deben ser lugares de tortura y sufrimiento para los seres que allí se encuentran depositados. En otras palabras, la visibilización de las experiencias de las personas sometidas a aislamiento y castigo resulta de alto valor como práctica que se diferencia tanto de la espectacularización del brazo más violento del aparato represivo estatal, como de la teorización abundante y la paradójica invisibilización de los seres humanos que la habitan. Ello es así en tanto la cárcel se presenta como un escenario de interacción entre teorías científicas, tecnologías modeladoras, burocracias, actores dominantes y subordinados, y a la vez como un lugar oculto, invisible a los ojos sociales, y en consecuencia sujeto a las representaciones producidas por terceros (Caimari, 2012).

Una reconstrucción de experiencias por medio del lenguaje audiovisual, como la que propone *Camera Obscura*, encuentra asidero en la noción de producción de conocimiento por medio de imágenes. Al respecto Didi-Huberman (2013) se cuestiona a qué tipo de conocimiento puede dar lugar la imagen, o qué tipo de contribución al conocimiento histórico es capaz de aportar este “conocimiento por la imagen”, a lo cual responde afirmando el carácter crucial del mismo, un conocimiento de un carácter no específico y no cerrado debido a su misma naturaleza de cruce entre enormes cantidades de material histórico y teórico. Es en ese marco que se inscribe el presente proyecto, y allí radica el valor de la selección del lenguaje audiovisual como vehículo para su desarrollo, en el carácter no cerrado de las imágenes, en sus efectos de sentido y en su poder simbólico, sirviendo de antecedente directo el trabajo de Harun Farocki:

En *Fuego inextinguible* (1969), Farocki pone en cuestión el uso de las imágenes —su valor de uso— y prescinde, de algún modo, de ellas como gesto de resistencia. En *Respite* (2007), por el contrario, recupera en la imagen de archivo su valor de verdad ante su valor de uso —su fetichización (Didi-Huberman, 2004, p. 116)—, para perseguir en ella las huellas, los indicios, «es decir su vestigio, su pobre andrajo: lo que queda, visualmente, de Auschwitz» (Didi-Huberman, 2004, p. 65). Se presenta, en la mirada que podemos hacer de estas dos películas, el doble régimen al que se expone la imagen: o bien ser relegadas de entrada a la esfera del simulacro, excluidas del campo histórico como tal, o bien ser relegadas de entrada a la esfera del documento, separadas de su fenomenología, de su especificidad, de su sustancia misma (Didi-Huberman, 2004). En ambos casos, Farocki se posiciona como acto de resistencia. Resiste a la banalización espectacularizada de la imagen del horror de las víctimas del napalm en Vietnam, resiste a la fetichización del uso de la imagen sobre el Holocausto como ícono del horror. En ambos casos, su gesto de resistencia provoca una intervención, una incomodidad (Farocki, 2013) que interpela de manera directa al espectador y obliga a la reflexión.” (Mutchinik, 2019, p.3)

Como expresara también el propio Didi-Huberman (2018) sobre el legado de Farocki, sus trabajos intentan revelar lo que el Poder tiende a ocultar, el dispositivo que produce las imágenes que vemos y consumimos a diario. Agrega este que, si un dispositivo, desde un punto de vista físico-técnico, simbólico-político e imaginario-fantasmático, es aquello que permite ver lo que se ve, la apuesta de Farocki consiste en hacer visible lo que generalmente se oculta.

Siendo uno de los objetivos del proyecto la visibilidad de las experiencias objeto de la investigación, resulta imprescindible retomar el desarrollo teórico llevado a cabo por Reguillo (2008) quien trabaja las políticas de in-visibilidad como técnicas y estrategias que gestionan la mirada, que producen efectos sobre la manera en que percibimos y somos percibidos, políticas que no vemos porque a través de ellas vemos. Estas políticas de in-visibilidad, en el entendimiento de la autora, dejan un margen de acción potencialmente transformador de los regímenes de visibilidad, y es en esas fisuras, en ese espacio amenazante, que se pretende inscribir *Camera Obscura* en tanto abre la posibilidad, a sus participantes, de ser mirado de otro modo y, a través de ello, la de mover los cimientos

mismos de un orden estigmatizador de la juventud, de la pobreza, y de las personas privadas de libertad.

Sin embargo, es importante señalar que todo régimen de in-visibilidad comporta una franja de indeterminación potencialmente transformadora. Aquello que era invisible de un modo dado por las lógicas del poder se transforma en virtud de la acción de algunos actores en situaciones históricas particulares... Y es esta condición, la de su potencial transformador, la que vuelve amenazantes los mundos de la visibilidad. Mirar de otro modo, ser mirado de otro modo, implica movilizar los cimientos mismos en los que reposa un orden asimétrico, excluyente y estigmatizador (Reguillo, 2008, p. 2).

En términos específicos de formato, partiendo de la clasificación que realiza Nichols (1997) sobre las modalidades de documentales, *Camera Obscura* sugiere una aproximación al documental performativo en cierta manera (sin agitarse allí, por supuesto), en tanto se ubica en las fronteras con el cine de ficción, priorizando los aspectos expresivos, poéticos y retóricos por sobre una representación realista del mundo, sosteniendo su dinámica en los efectos producidos y no necesariamente en argumentos.

Otras formas de producir, otras formas de mostrar

Estas formas de producción diferenciadas de las de la industria audiovisual generan esquemas valiosos de representación de pueblos, grupos, subjetividades, memorias, saberes y territorios y habilitan a repensar y recuperar otras narrativas, y otras formas comunicacionales. Así mismo el afán de los realizadores por mostrar y hacer viajar sus películas por fuera de los circuitos de proyección normalizados también aporta a una experiencia horizontal de distribución de narrativas audiovisuales. Dicho de otro modo, el análisis de otras formas de circulación resulta inescindible de la consideración de otras formas y condiciones de producción, tal como se sostuviera más arriba.

El recorrido de estas dos producciones, una ya con años de estrenada y otra en fase de producción, da cuenta de una mirada del “interior” hacia el “interior”, que, con sus diferencias, reafirman la necesidad de prescindir de la mirada que construyen los actores culturales de Buenos Aires. La visibilización y puesta en valor de estas narrativas otras, podría ser un aporte para la concreción de las -tantas veces anunciadas- políticas públicas que implementen la federalización de vías de financiación estatales para producciones que no recorren las formas tradicionales y establecidas de producción que las industrias culturales y los medios atomizados y plataformas digitales proponen.

Bibliografía

Alfabético por autor:

Álvarez, S. (2011). *Una reflexión para la producción de documentales que propician el disenso en Seminario: Prácticas documentales y políticas de representación*. Universidad de Barcelona, Barcelona.

Bouilly, M. (2011). *La producción de miedo como mecanismo ordenador de las cárceles bonaerenses*. *Conflicto Social*. (p. 217).

- Caimari, L. (2012). *Apenas un delincuente. Crimen, castigo y cultura en la Argentina 1880-1995* (pp. 321-322). Buenos Aires: Siglo XXI.
- Comolli, J. L. (2009). Filmar un proceso de creación (agregar páginas). En *Catálogo de la proyección de "Naissance d'un hôpital" de Jean-Louis*. – Comolli, Xcèntric, el cine del CCCB – Barcelona.
- Dagrón Alfaro, G. (2001). *Haciendo Olas: Historias de comunicación participativas para el cambio social*. Bolivia, La Paz, Plural Editores.
- Didi-Huberman, G., Chéroux, C., Arnaldo, J., Santamaría, A., & Bértolo, I. (2018). *Cuando las imágenes tocan lo real*. Madrid: Círculo de Bellas Artes.
- Farocki, H. (Director). (1969). *Nicht Lösbares Feuer [Fuego Inextinguible]* [Película]. Alemania: Deutsche Film- und Fernsehakademie Berlin (DFFB).
- Foucault, M. (1989). *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Galindo, A. S. (2001). *Antología de derecho penitenciario y ejecución penal*. Instituto Nacional de Ciencias Penales.
- García, M. B. (2019). *Castigo y gestión: los usos del aislamiento solitario en las prisiones federales argentinas*. Universidad Nacional del Litoral. Facultad de Ciencias Jurídicas y Sociales; Argentina.
- Garfias, M. E. L. (2012). *La diferencia entre tortura y tratos crueles, inhumanos o degradantes*. Biblioteca Jurídica Virtual del Instituto de Investigaciones Jurídicas de la UNAM. <https://revistas-colaboracion.juridicas.unam.mx/index.php/derechos-humanos-cndh/article/view/5592/4936>
- Ghiberto, L., & Sozzo, M. (2016). El encierro dentro del encierro: Formas y dinámicas del aislamiento individual en las prisiones de varones y mujeres (pp. 109-155). En *Delito y sociedad*, 25(41). Universidad Nacional del Litoral. Facultad de Ciencias Jurídicas y Sociales; Argentina.
- Nichols, B. (1997). *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Paidós.
- Prelorán, J. (1978). *El cine documental etnobiográfico*. Ediciones Búsqueda, Buenos Aires.
- Reguillo, R. (2008). *Políticas de la (In) Visibilidad. La construcción social de la diferencia. Clase 5. Curso Educación Imágenes y Medios*. Flacso.

Reyes, S. A. V. (2021). *La sanción de aislamiento en celda y su modificación temporal a la luz de una política penitenciaria en respeto a los derechos fundamentales*. Doctoral dissertation, Universidad Nacional Autónoma de México

Shaley, S. (2009). *Supermax. Controlling risk through solitary confinement*. Cullompton. Willan Publishing.

Taylor, S. J., & Bogdan, R. (1987). *Introduction to Qualitative Research Methods. The Search for Meanings*. Wiley.

Alfabético por título (para entradas sin autor):

Carta de las Naciones Unidas. (1945). San Francisco, EEUU.

Código Procesal Penal de la Provincia de Salta. (2011). Ley 7690. Publicación B.O.: 06/12/2011.

Convención Americana sobre Derechos Humanos (Pacto de San José), San José, Costa Rica.

Convención contra la Tortura y Otros Tratos o Penas Crueles, Inhumanos o Degradantes.

Convención Interamericana para prevenir y sancionar la tortura.

Declaración Universal de los Derechos Humanos. (1948). Paris, Francia.

Principios y Buenas Prácticas sobre la Protección de las Personas Privadas de Libertad en las Américas.

Protocolo de Estambul, Manual para la investigación y documentación eficaces de la tortura y otros tratos o penas crueles, inhumanos o degradantes.

Reglas de las Naciones Unidas para el tratamiento de las reclusas y medidas no privativas de la libertad para las mujeres delincuentes (Reglas de Bangkok).

Reglas mínimas de las Naciones Unidas sobre las medidas no privativas de la libertad (Reglas de Tokio).