



FILO:UBA
Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Buenos Aires

G

El film y la memoria

Los medios audiovisuales en la investigación

Autor:

Arruti, Mariana

Tutor:

Dra. Guarini, Carmen

1995

Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título Licenciatura de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires en Artes

Grado



FILO:UBA
Facultad de Filosofía y Letras

FILODIGITAL
Repositorio Institucional de la Facultad
de Filosofía y Letras, UBA

882.350

EL FILM Y LA MEMORIA

“Los medios audiovisuales en la investigación: El Proceso de Bragado”

Tesista: Mariana Arruti

Directora de Tesis : Dra. Carmen Guarini

EL FILM Y LA MEMORIA

“Los medios audiovisuales en la investigación: El Proceso de Bragado”

<u>CONSIDERACIONES PRELIMINARES</u>	3
<u>I. APROXIMACIONES TEORICO-METODOLOGICAS</u>	4
<u>1. Introducción</u>	4
1.1. Qué es la antropología visual y por qué priorizamos su enfoque para llevar a cabo nuestra investigación?	5
1.2. Recortando el área de trabajo. Con quiénes, donde, para qué?.....	8
<u>2. El Proceso de Bragado</u>	11
2.1. Por qué el Proceso de Bragado?	15
<u>3. El film y la Memoria. “Shoa”, Antecedente y piedra de toque</u>	16
<u>4. Corpus teórico-metodológico de la Antropología Visual</u>	22
4.1. Cine de observación y cine de participación	23
4.2. Puesta en escena y profilmia	26
4.3. Todo film se ve desbordado por su contenido	27
4.3.1. La crítica de las fuentes	28
4.4. Observación diferida	30
4.5. Film de exploración. Film de exposición	32
4.6. Documentos filmicos, documentos escritos	34
<u>II. ESTRATEGIAS DE CONSTRUCCION Y ANALISIS DE DATOS</u> ..	36
<u>5. Tipos de informantes. Caracterización</u>	37
<u>6. Teoría y campo</u>	39

6.1. El interrogante central. definiendo conceptos	39
6.1.1. Texto Filmico y Fuente Filmica	40
6.2. La Tensión en la investigación Filmica	42
6.2.1. Re-presentación del Pasado	43
6.2.2. Ocultamiento	50
6.3. Puesta en escena	53
6.4. Material de Archivo en el Trabajo de Campo Fílmico. Tres experiencias ..	55
6.5. Pensamiento Narrativo	60
6.6. Observación Diferida y Compartida	63
7. <u>El film y la Memoria. A modo de cierre</u>.....	66
7.1 Imagen y Memoria. La ausencia se hace presente	66
7.2. Memoria. concepto y resignificación	67
7.3. Investigación Filmica y Memoria. Instancias de negociación?.....	69
<u>III.CONCLUSIONES</u>.....	72
Apéndice A	75
Apéndice B :	
<u>Reseña Histórica</u>	84
B.1. La Primera guerra mundial y el eco de la revolución rusa	87
B.2. La Crisis de 30 y el golpe de Uriburu.....	90
Apéndice C	
<u>Una Etnografía filmica</u>	92
C.1. Comienzo del Trabajo de Campo Filmico	92
C.2. Reformulación de Estrategias Filmicas. Segundo grupo de entrevistas.	104
C.3. Vicisitudes de la imagen filmica. continúa el trabajo de campo? Los limites de la participación	123
<u>BIBLIOGRAFIA</u>.....	125

CONSIDERACIONES PRELIMINARES

La presente investigación está dividida en tres partes. En la primera, se exponen los datos históricos sobre el Proceso de Bragado, y la aproximación teórica y metodológica que la ha guiado; en la segunda, las estrategias de construcción y análisis de datos relacionadas con el marco conceptual; y en la tercera, las conclusiones a las que hemos arribado en este trabajo. Los apéndices A, B, y C se conforman de datos históricos y etnográficos. Estos datos fueron desarrollados en los apéndices, no por subestimar su importancia, -sino con el objeto de dinamizar la lectura. Quiero agradecer en primer lugar a la Dra. Carmen Guarini, quien con dedicación y paciencia siguió de cerca las alternativas de esta investigación a lo largo de tres años, colaborando y apuntalando el crecimiento del trabajo en los momentos de aciertos y de errores. El Programa de Antropología Visual del Instituto de Ciencias Antropológicas que dirige, me permitió acceder a un importante espacio de reflexión en mis primeros pasos como investigadora. Por otra parte, debo mencionar y agradecer la entusiasta colaboración de Osvaldo Bayer, quién a partir de mi inquietud sobre la historia del movimiento obrero, me facilitó bibliografía y documentación sobre el proceso de Bragado. Por último, expreso un profundo agradecimiento a las instituciones en las cuales se desarrolló mi trabajo de campo. La Federación Libertaria Argentina, la Biblioteca José Ingenieros y la Federación Obrera Regional Argentina; brindaron su cálido apoyo, participando activamente en mi investigación. Esto no sólo hizo posible la realización de mi trabajo, sino que además lo convirtió en una experiencia inolvidable.

I. APROXIMACIONES TEORICO-METODOLOGICAS

1. Introducción

En las últimas décadas del siglo XIX y en las primeras del XX, un gran número de inmigrantes arriban a nuestro país. Traen consigo las ideas del viejo mundo, en las que tienen lugar el comunismo, el socialismo, y el anarquismo. El movimiento anarquista a través de la FORA (Federación Obrera Regional Argentina), alcanza arraigo en los sectores populares, poniéndose a la cabeza de algunas luchas y reclamos.

A través de la represión y de sus propias luchas internas, el anarquismo comienza a desaglutinarse. En el año treinta, y partir del golpe de Uriburu, se masifican las deportaciones y el encarcelamiento de sus militantes. Es en el año treinta y uno en donde comienza lo que se ha denominado "El proceso de Bragado", protagonizado por sectores anarquistas, en el cual nos centramos para llevar a cabo nuestra investigación:

El 5 de agosto de 1931, unos meses después del golpe de Uriburu, el caudillo conservador de Bragado (Prov. Bs As) José María Blanch, recibe por encomienda un cajón de manzanas. El mismo contiene una bomba, cuya explosión causa la muerte de su hija María Enriqueta Blanch, y de su cuñada Paula Arroubarrena.

Se acusa del atentado a tres obreros anarquistas pertenecientes a la FORA: Pascual Vuotto, Santiago Mainini, y Reclús de Diago. Luego de ser torturados en la comisaría de Bragado, y habiéndolos obligado a firmar declaraciones inculpándose, son condenados a prisión perpetua. Permanecen en la cárcel durante 11 años, a través de los cuales se organiza una campaña de solidaridad en todo el país. Intervienen en ella anarquistas, socialistas, comunistas, y trabajadores independientes. Se organizan giras, mítines, y la publicación del periódico "Justicia" destinado a difundir la situación de los procesados.

El 24 de julio de 1942, Vuotto, Mainini y de Diago, salen de cárcel por la conmutación de pena otorgada por el gobernador Rodolfo Moreno. En Julio de 1993, mediante la ley número 24233, aprobada por el Congreso Nacional, se desagravia la memoria de los presos por la injusta sentencia recaída sobre ellos.

A partir de esta historia, nos propusimos abordar el análisis de la memoria histórica y su relación con un proceso filmico particular: la reconstrucción de hechos a partir de los testimonios de las personas que participaron en el proceso de Bragado. Partimos de pensar que la imagen filmica puede actuar de modo particular sobre la memoria de los períodos históricos vividos.

Este trabajo nos permitirá dar cuenta de cómo la imagen filmica dentro de la batería de las herramientas metodológicas en el trabajo de campo antropológico, posibilita de un modo particular a los sujetos la construcción de un discurso alternativo sobre sus prácticas políticas, otorgando a la memoria dimensiones específicas.

Abordar a través de medios filmicos la investigación de esta etapa del movimiento obrero, resulta relevante en razón del paso de los años. Las personas que han protagonizado esta etapa de nuestra historia, tienen en general alrededor de 90 años, y cada vez son menos los testimonios posibles de obtener. Por otra parte, además de las herramientas teóricas y metodológicas que provee la Antropología Visual, los medios filmicos posibilitan de un modo concreto y viable, tanto la difusión, como la discusión y el debate sobre nuestra historia.

1.1. Qué es la antropología Visual y por qué priorizamos su enfoque para llevar a cabo nuestra investigación?

Definimos a la **Antropología Visual**, como una especialidad de la Antropología que utiliza los medios videocinematográficos como soporte de la investigación (sin relegar otros medios de la Antropología clásica), al mismo tiempo que para crear

archivos videocinematográficos, expresar, y difundir los resultados de sus investigaciones.

El trabajo visual en esta investigación pudo vehicular la perspectiva de los actores en cuanto a la cotidianeidad de sus prácticas, dando cuenta también de aquellos aspectos no enunciados en los periódicos de la década del 30; tanto de los periódicos oficiales, como de las publicaciones de diarios volantes y mariposas, realizadas durante la campaña de solidaridad por los presos de Bragado.

Partimos de pensar que la campaña de solidaridad por los presos de Bragado reúne una serie de características, que permite definirla como movimiento social. Según Saltalamacchia (1983:323-324), un movimiento social se define como tal, en tanto constituya una configuración social limitada, (lo que significa que no lo constituye la totalidad de la nación) que lucha por una determinada reestructuración del poder. Por otro, debe estar conformado por un conjunto más o menos amplio de individuos que no necesitan conocerse entre sí, pero que sin embargo deben aceptar y valorar las acciones de los otros positivamente y como propias. Un tercer elemento, tiene que ver con existencia de represión estatal y con una identidad, cosmovisión, conducta y exteriorización simbólica compartida.

Esta campaña, realizada con el objetivo de conseguir el reconocimiento de la inocencia de los tres procesados y su posterior libertad, se realizó en un contexto político violento. Su inicio coincidió con el comienzo de la dictadura de Uriburu, época marcada por fusilamientos, deportaciones de inmigrantes a través de la ley 4144, y el confinamiento masivo de militantes en las cárceles de Ushuahia y de Devoto.

Continuó luego durante lo que se ha denominado la década infame, que comienza con el gobierno de Agustín P. Justo. Este contexto de opresión y de violencia, hizo que muchos de los documentos (materiales de archivo) referentes a la campaña, al ser clandestinos desaparecieran, o fueran destruidos por fuerzas policiales. Por otra parte, en lo que respecta a los expedientes judiciales, debemos aclarar que han sido quemados hace ya varias décadas.

Si bien hemos podido encontrar en archivos particulares, algunas cartas, panfletos, mariposas y periódicos que nos serán de utilidad en el transcurso de nuestra investigación, la riqueza de este período histórico se encuentra más en los recuerdos de los participantes directos que en materiales de documentación. Creemos que la antropología visual posee las herramientas necesarias para abordar este movimiento social a través de la memoria de los actores.

Consideramos a la memoria y a la imagen, no como expresiones de lo “real” y lo “objetivo” entendido como verdadero, sino como un recorte de lo real realizado por los sujetos y el investigador. "La imagen está ya embebida de potencias subjetivas que van a desplazarla, deformarla, proyectarla en la fantasía y el sueño. Lo imaginario embruja la imagen porque esta es bruja en potencia. Prolifera sobre la imagen como su cáncer natural" (Morin, 1972, 91).

El historiador Marc Ferró (1980), parte del supuesto según el cual todo film se ve desbordado por su contenido, haciendo referencia a los aspectos subjetivos, a los lapsus individuales y sociales que contiene la imagen filmica. En este sentido, nos interrogamos acerca de nuestro recorte del espacio y de la elección de los discursos y sujetos a entrevistar, indagando sobre la imagen el sentido de nuestras elecciones como investigadores, y el sentido de las elecciones de los sujetos de la investigación.

El trabajo con la imagen en antropología posibilita a partir de las preguntas sobre los sentidos del investigador y los sujetos, profundizar la REFLEXIVIDAD, “desde la cual se plantea que los individuos llevan a cabo sus acciones 'reflexivamente", es decir, con fundamentos y explicaciones (aunque no siempre puestos de manifiesto) que deben ser conocidos e integrados por el investigador... Por su parte el investigador opera de manera análoga, pues en él juegan razones tanto de tipo teórico como de sentido común” (Guber, 1991:56)

Los deseos, intereses, sueños, forman parte del mundo objetivo en el que vivimos, ya que existen tanto como los sujetos que los portan. Dice Marc Ferró:

“Como si los sueños no formaran parte de la realidad, como si lo imaginario no fuera uno de los motores de la actividad humana” (1980: 67)

Aunque excede los límites de nuestra investigación, pensamos que la memoria tiene un papel fundamental en la construcción de la realidad cotidiana de los hombres. La memoria nos otorga una base sobre la cual actuar, crecer, modificar el mundo. Es un ámbito poco explorado, que posee líneas interesantes de investigación.

La relación entre lo objetivo material, y lo subjetivo de la imagen y la memoria, resulta relevante para abordar la memoria a través del film. “Subjetividad y objetividad no solamente están superpuestas, sino que renacen constantemente una de la otra, ronda incesante de subjetividad objetivante, de objetividad subjetivante. Lo real está bañado, rodeado, llevado por lo irreal. Lo irreal está amoldado, determinado, racionalizado, interiorizado por lo real.” (Morin 1972, 183).

1.2. Recortando el área de trabajo. Con quiénes, dónde, para qué?

Nos propusimos como eje de nuestra investigación, indagar las posibilidades de la imagen filmica, (a través del registro y análisis audiovisual), de potenciar los procesos de exploración de la memoria. Con éste objetivo relevamos a través de medios filmicos los recuerdos de las personas que participaron en la campaña de solidaridad por los presos de Bragado, y los restos materiales de la misma como material de archivo, cárceles, comisarías, etc.

Los registros audiovisuales obtenidos (fuentes filmicas) fueron proyectados a los sujetos que habían sido entrevistados, para analizarlas y discutir las junto a ellos, relevando nuevos testimonios a través de medios filmicos. Por último, confrontamos los conceptos teóricos y metodológicos que guiaron nuestra investigación, con los datos obtenidos durante el desarrollo del trabajo de campo filmico.

Partimos de pensar que la imagen filmica podía convertirse en una herramienta útil en el ámbito del trabajo de campo antropológico. La imagen filmica actuaría

sobre la memoria histórica de los sujetos filmados, posibilitando la emergencia de un discurso que superara el carácter esquematizado que suelen adquirir los mismos en el caso de movimientos sociales ocurridos en el pasado. Debemos aclarar que si bien hemos privilegiado el uso de la metodología proveniente del campo de la antropología visual, no desechamos por ello el uso de métodos y técnicas de la antropología clásica.

El universo de análisis con el que hemos trabajado, estuvo compuesto por personas que en la década del treinta participaron en la campaña de solidaridad por la libertad de los presos de Bragado. En su mayoría pertenecieron al movimiento anarquista, y el perfil ocupacional en los años 30 estaba conformado por obreros asalariados, empleados, trabajadores independientes, profesionales e intelectuales. Hemos entrevistado aproximadamente 15 personas cuyas edades oscilan entre 80 y 93 años y que en la actualidad forman parte del sector pasivo.

Nuestro campo o unidad de análisis estuvo dividido en tres instituciones: FORA (Federación Obrera Regional Argentina), ubicada en la calle Coronel Salvadores 1200, FLA (Federación Libertaria Argentina), ubicada en la calle Brasil 1551, y Biblioteca José Ingenieros, ubicada en la calle Ramírez de Velasco 958, de la Capital Federal.

En estas instituciones se congregan los sectores definidos en el universo de análisis, y fue a partir de ellas que nos resultó posible el contacto con informantes que por razones de edad o de salud, ya no participan de las actividades que las mismas organizan periódicamente.

El desarrollo de los restantes capítulos de la primera sección de este trabajo se realizará de la siguiente manera: En primer lugar expondremos brevemente los hechos más relevantes del Proceso de Bragado. La contextualización histórica del mismo (el anarquismo desde principios de siglo a la década del treinta y advenimiento del golpe de estado del Gral. Uriburu en el cual se enmarca el proceso de Bragado), lo hemos desarrollado en el apéndice B (pág. 56).

Cabe aclarar, que dicha contextualización histórica se encuentra en un apéndice, porque consideramos que a pesar de la importancia que ha tenido para nosotros, no aporta elementos fundamentales a los interrogantes centrales que han guiado nuestra investigación.

En segundo lugar analizaremos el film “Shoa”, de Claude Lanzmann, como un antecedente de investigación sobre la memoria con medios filmicos. En tercer y último lugar de la primera sección de este trabajo, desarrollaremos los conceptos que han guiado teórica y metodológicamente el transcurso de nuestra investigación.

2. El Proceso de Bragado

Unos meses después del golpe de estado del General Uriburu, el 5 de agosto de 1931, un político conservador de Bragado, José María Blanch, recibe en su domicilio una encomienda enviada desde Olascoaga. Al abrirla se produce una explosión a causa de la cual mueren la cuñada y la hija de Blanch, Paula Arruobarrena y Enriqueta Blanch.

El gobierno vincula el atentado, al fracasado movimiento radical de Pomar en Corrientes, que había sido realizado con el objetivo de derrocar a Uriburu. La policía comienza a detener a radicales personalistas (Yrigoyenistas), hasta que recibe un anónimo en el que se informa que los autores de la bomba eran obreros anarquistas de la FORA (Federación Obrera Regional Argentina), quienes se habrían reunido en una quinta para programar el atentado.

En realidad, la reunión en la quinta se había realizado con el objetivo de juntar fondos para ayudar a las familias de anarquistas, que habían caído presos después del golpe de estado. El gobierno plantea que el atentado de Bragado fue consecuencia de una confabulación radical-anarquista con el objeto de derrocar a Uriburu. Sin embargo, los anarquistas tenían sus motivos para no aliarse con los radicales. Las matanzas de la Semana Trágica y de la Patagonia durante el gobierno de Yrigoyen, plantean la dificultad de creer en esta alianza.

A partir del anónimo, la policía detiene cientos de obreros anarquistas que son torturados en la comisaría de Bragado. Tiempo después, la investigación se centra en tres obreros de la FORA:

Pascual Vuotto, argentino, ferroviario, detenido en Durañona; **Santiago Mainini**, italiano ladrillero, detenido en Lomas del Mirador; y **Reclús de Diago**, español, ladrillero, detenido en Castelar.

A raíz de la tortura Mainini y de Diago se declaran autores de la bomba. Para la policía, Pascual Vuotto es el ideólogo del atentado. Sin embargo, durante el

desarrollo del proceso los abogados presentan pruebas de la inocencia de los detenidos.

1. Pascual Vuotto se encontraba en Durañona trabajando en el ferrocarril en el momento del atentado.

2. Las declaraciones de Mainini y de Diago con respecto al armado la bomba, eran diferentes entre si, y ninguna de las dos coincidía con la bomba utilizada.

3. Se prueba por pericia caligráfica que la letra en las declaraciones de Mainini, no pertenecía al mismo. Había sido falsificada.

4. El médico de policía, Dr. Macaya atestigua que los presos habían sido torturados en la comisaría de Bragado. Se invalidaban entonces, desde el punto de vista jurídico, las declaraciones de Mainini y de Diago en las que se habían hecho autores del atentado, pues habían sido arrancadas por medio de la tortura. Estas declaraciones eran lo único que sostenía la culpabilidad de los detenidos. Al Dr. Macaya lo despiden de la policía y le inician un sumario por falso testimonio.

5. El primer fiscal Silva Riestra no encuentra pruebas para acusar a Pascual Vuotto, y pide el sobreseimiento. El juez Díaz Cisneros no acepta esta resolución y pide que se nombre un fiscal ad-hoc, Juan Carlos Augé, consecuente con la idea de condena. (Pascual Vuotto, 1991)

El 31 de diciembre de 1934 se produce el fallo de la cámara I de Mercedes con las siguientes condenas:

Mainini: prisión perpetua.

de Diago: reclusión perpetua.

Vuotto: reclusión perpetua y confinamiento en la cárcel de Ushuahía.

Posteriormente los abogados apelan a todas las instancias. La Cámara segunda de Mercedes y la Suprema Corte de la Provincia de Buenos Aires confirman la condena. Mas tarde, la Suprema Corte de la Nación, rechaza el último recurso.

Mientras Vuotto, Mainini y de Diago están presos, y se va sucediendo la serie de apelaciones y confirmaciones de la sentencia, se organiza en todo el país un movimiento de solidaridad por los Presos de Bragado, con el objeto de conseguir su libertad.

Pascual Vuotto comienza a escribir cartas desde la cárcel a los sindicatos, especialmente a los ferroviarios (él era ferroviario), y a los diarios que se atreven a publicar las denuncias que él hace acerca de las torturas. También escribe en la cárcel “**Vida de un proletario**”, y sus ejemplares son enviados a todos los rincones del país.

Se conforman **comités de solidaridad**, se realizan **giras** para informar a la gente de lo ocurrido en la Comisaría de Bragado y se crea el **periódico “Justicia”**, especialmente dedicado al proceso.

El movimiento de solidaridad no estuvo integrado solamente por anarquistas, sino que también dieron su apoyo los socialistas, comunistas, locales obreros y sindicatos, que fueron además los que sostuvieron económicamente la campaña de solidaridad.

Después de la última apelación a la Corte Suprema de la Nación, que rechaza el último recurso, el gobernador de la provincia de Buenos Aires, **Rodolfo Moreno**, otorga a los presos la conmutación de la pena, por lo cual **salen en libertad condicional el 24 de julio de 1942**. (Jordán, 1988)

Pascual Vuotto siguió luchando durante toda su vida por el reconocimiento de la inocencia de los presos de Bragado. Ultimo sobreviviente, falleció el 16 de febrero de 1993 en el hospital San José de la capital Federal, a los 89 años de edad.

En julio de 1993, se aprueba una ley impulsada por el diputado E. Boero, que desagravia los nombres y la memoria de los tres militantes, afirmando su inocencia:

Artículo 1: Desagraviase el nombre y la memoria de Santiago Mainini, Reclús de Diago, y Pascual Vuotto, por la injusta sentencia que recayera sobre ellos condenándolos a reclusión perpetua por el homicidio de María Enriqueta Blanch y de Paula Arroubarrena.

Artículo 2: El poder ejecutivo designará al funcionario que se constituirá en el domicilio de los familiares de Santiago Mainini, de Reclús de Diago, y de Pascual Vuotto, para hacerles entrega de copia de la presente ley.

Artículo 3: Comuníquese al poder ejecutivo.

Creemos que el atentado de Bragado, no tuvo la relevancia política con la que apareció en el discurso de la dictadura de Uriburu. Blanch era un caudillo conservador de la zona de Bragado, pero no era un actor relevante de la política Nacional. El atentado de Bragado puede haber sido utilizado con el objetivo de reprimir un movimiento obrero combativo, que había crecido en las primeras tres décadas del siglo. Resulta relevante el rescate de este tipo de hechos históricos, y en particular de **EL Proceso de Bragado**, porque se trata de puntos muy determinados de la historia de nuestro país que ilustran el desarrollo del movimiento obrero.

2.1. Por qué el Proceso de Bragado ?

Priorizamos la investigación sobre el proceso de Bragado, porque creemos que representa una modalidad de lucha que caracteriza a los militantes anarquistas pertenecientes a FORA, y a las Sociedades de Oficios Varios, en las primeras décadas del siglo XX.

Desde principios de siglo los anarquistas realizaron campañas espectaculares por la libertad de los presos políticos y sociales, como las de Wilckens, Radowitzki, Sacco y Vanzetti, y las campañas en contra de la extradición de Durruti, Ascaso y Jover. Todos aquellos que participaron en la campaña de solidaridad eran en su mayor parte trabajadores nucleados en sindicatos obreros anarquistas adheridos a la FORA.

Por último, además de ser un caso representativo, el Proceso de Bragado nos otorga el beneficio del tiempo. Aún hoy, podemos encontrar vivas a muchas personas que participaron en la campaña de solidaridad, y a otras como por ejemplo la esposa del médico de policía o vecinos de la ciudad, que sin ser anarquistas se relacionan estrechamente con el proceso de Bragado.

3. El Film y la Memoria. “Shoa”, antecedente y piedra de toque.

Un antecedente de investigación realizada con medios filmicos y basada en la memoria, es el film “**Shoa**” de **Claude Lanzmann**, sobre el holocausto judío durante el régimen nazi. Esta película concluida en 1985, fue filmada y editada a lo largo de cinco años. La producción estuvo a cargo de Le Films Aleph e Historia Films, con la participación del Ministerio de Cultura de Francia. El film cuenta aproximadamente con diez horas de duración.

En “Shoa”, Lanzmann no intenta una reconstrucción de los hechos ocurridos en los campos de concentración, desde una perspectiva objetivista. Se orienta más bien a responder a la pregunta por lo que ha quedado de ese pasado en el presente. El film se basa en seis ejes fundamentales que analizaremos mas abajo: entrevistas a judíos sobrevivientes y a oficiales nazis, imágenes de los restos materiales, renuncia deliberada a la utilización de material de archivo, entrevistas grupales a polacos, y registro de sonidos paradigmáticos.

El objetivo del análisis del film “Shoa” es extraer sus elementos más significativos. Considerándolo como paradigma de un film de memoria, expondremos en forma comparativa la utilidad de los mismos en el contexto de nuestra investigación filmica. Los ejes esenciales que predominan en el film son:

La entrevista individual

Lanzmann interroga a judíos sobrevivientes de los campos de concentración, y a oficiales nazis sobre los detalles cotidianos, como por ejemplo si hacía frío, si debían desnudarse también las mujeres, qué sensaciones producía la falta de agua y alimento durante los largos e interminables viajes, etc.

Para Lanzmann, “las horas en que suceden los hechos son (...) tan importantes como la muerte, precisamente porque pueden restituir una noción concreta de tiempo que el olvido oblitera en un flujo de desastres, cuya repetición los condena a perder su carácter individual, y, por lo tanto, a integrarse en un relato convencional, repetitivo, hipercodificado: una narración, cuya letra conocida destruye la extrañeza y la distancia.” (Sarlo, “La historia contra el olvido”, en Punto de vista, n 11).

A partir de estos pequeños detalles, va emergiendo el sentido particular que cada uno asignó a las situaciones vividas, conformando un discurso alternativo al de las generalidades, mas cercano a los sentimientos y a las fantasías de los testigos.

Interroga además a los oficiales acerca de las directivas que recibían cotidianamente, quienes a través de minuciosas descripciones exponen las dificultades de los traslados, la incineración de cadáveres, etc.

La sensación que dejan los testimonios es que nunca podríamos dejar de preguntar, y que los testigos podrían recordar una y otra vez cada vez con mas profundidad, los menores detalles vividos. En este sentido, cuando la película termina con sus casi diez horas de duración, la intuición que nos deja es la de un final deliberado, un final que podría convertirse en comienzo para volver a recomenzar una y otra vez a preguntar, porque “Shoa tiene la hipótesis de que siempre se sabe demasiado poco (...) en este sentido, Shoa no intenta un movimiento solo reconstructivo, sino prospectivo. No dice solamente 'esto se hizo' sino 'esto pudo (y puede) ser hecho.’” (Sarlo, Punto de vista, n 11)

Como para Lanzmann, nuestra investigación no tuvo por objetivo la reconstrucción fáctica de los hechos, sino la recolección de pequeños recuerdos que permitan a construir un relato mas cercano a la cotidianeidad de las prácticas de los actores, especialmente relacionadas con la campaña de solidaridad por la libertad de los Presos de Bragado.

En nuestra investigación, utilizamos este tipo de entrevista “íntima y cotidiana”, con el objeto de desestructurar un discurso político esquemático, y arribar a través de

la memoria, a los detalles que hicieron posible la organización de una campaña de tal magnitud, y su sostenimiento a lo largo de once años. Recordemos que la campaña realizada en torno a la libertad de los presos de Bragado, se realizó durante la llamada “década infame”, cuyo comienzo coincidió con el primer golpe de estado militar en nuestro país a través del cual se depuso el gobierno de Yrigoyen.

La campaña de solidaridad estuvo sostenida por una gran cantidad de estrategias que posibilitaron su existencia a lo largo de once años. Fueron precisamente estas estrategias, formas de comunicación y contactos, lo que nos interesó relevar, internándonos en la memoria de los sujetos a través del trabajo de campo filmico.

La entrevista grupal

Lanzmann no solamente entrevista a los testigos en forma particular e individualmente, sino también a grupos de polacos, que de algún modo se posicionan ante la cámara como testigos de un cuadro protagonizado por judíos y oficiales nazis. Lanzmann dirige sus preguntas a grupos de dos o tres personas o de un número mayor. Las respuestas son asumidas espontáneamente por alguna persona, y luego intervienen los restantes, agregando detalles, confrontando perspectivas o simplemente afirmando con un gesto.

Pregunta a los polacos cómo eran los judíos, qué hacían, si extrañan su ausencia, qué pensaban y hacían cuando veían pasar los trenes cargados de judíos hacia los campos de exterminio, etc. Estas entrevistas grupales, esbozan la magnitud con la que fue vivido el holocausto judío por personas que no se sentían involucradas, describiendo de esta forma, un contexto social de incertidumbre, ignorancia, y también de indiferencia.

En el contexto de nuestra investigación, utilizamos la entrevista y proyección grupal de las fuentes filmicas que fuimos construyendo, con el objetivo de indagar en la memoria a través de la imagen. Se generaron así confrontaciones de puntos de vista sobre un mismo suceso compartido, pero que ha tenido sentidos y orientaciones

diferentes para cada sujeto. Esta puesta al día de sucesos que ya tienen sesenta años aportó a partir de los conflictos generados, nuevos datos sobre un período histórico marcado por la represión.

Ausencia de material de archivo

Lanzmann no utiliza imágenes de archivo. Ni fotografías, ni films, ni periódicos de época. Sarlo plantea en Punto de vista, que “Lanzmann sostiene implícitamente, que estos documentos, han dado, por ahora, todo lo que podían dar”. Creemos que las imágenes de archivo, de algún modo organizan con el tiempo un discurso esquematizado y rígido sobre la historia, y que “juegan a menudo un rol importante en nuestra propia memoria, influenciando nuestra forma de pensar el pasado. En nuestra cultura ellas toman lugar como objetos materiales fabricados (...) Muchas personalidades públicas que vemos en televisión son tan substanciales para nosotros, como las imágenes de personas vistas en la vida cotidiana (...) En el caso de eventos históricos recientes, no recordamos los eventos mismos, (...) sino los films y las fotografías que hemos visto”. (Mac Dougall 1992:70)

A través de la renuncia a la utilización de este tipo de material, Lanzmann intenta indagar en los sentidos más profundos de los testigos a través del relato de sus experiencias concretas en los campos de concentración. Pensamos que es por esta razón que “Shoa” parece contarnos un relato nuevo, una historia desconocida.

Con respecto a nuestra investigación, utilizamos las imágenes de archivo como punto de arranque para el registro filmico de segundas entrevistas con los sujetos. Nos referimos específicamente al periódico “Justicia”, dedicado especialmente a la campaña de solidaridad por los presos de Bragado; a listas de obreros que participaban en la agitación; volantes, mariposas, panfletos, avisos de mitines, cartas, etc. El reencuentro con este material, generó nuevas reflexiones, acerca de la campaña de solidaridad.

La cámara interroga los restos materiales

Lanzmann interroga los restos materiales de los campos de concentración con una insistencia casi obsesiva. Registra los rieles que conducían a los condenados hacia Treblinka, los caminos de Chelmo, las chimeneas de los crematorios. También filma la geografía de los campos de exterminio: las dunas del campo, el río Ner.

En estas imágenes, los movimientos de cámara son lentos. Utiliza predominantemente trávelings laterales, hacia adelante y atrás, acercándose o alejándose de los muros, puertas y piedras. En los encuadres y movimientos de cámara, están implícitos la interrogación a los restos materiales también como testigos y la mirada de Lanzmann, la misma mirada expresada en las preguntas minuciosas a los entrevistados.

Estas imágenes nos recuerdan lo que Mac Dougall (1992:74) denomina, los signos de la ausencia. Estos signos, “permiten poner en relación los problemas del olvido y de la distorsión voluntaria, así como el abismo que separa la experiencia de la memoria”. Reconocen la subjetividad de los recuerdos, de la memoria, colocándola en el contexto del olvido, en tanto definen el pasado por su distancia irreductible al presente.

Mac Dougall, ejemplifica el tratamiento de los signos de la ausencia, a través de las imágenes materiales de los campos de concentración de “Shoa”. Se muestra en ellas el vacío que ha quedado después del horror. La ausencia, en el presente, nos permite “reconocer una historia mas allá de la representación” (1992: 75)

Nuestra intención fue, justamente, utilizar los restos materiales de los sitios en los que se ha desarrollado el Proceso de Bragado, tal cual como se encuentran en el presente. Las cárceles siguen siendo cárceles; las comisarias, comisarias, los locales obreros son hoy casas particulares, o edificios derrumbados; los trenes utilizados en la campaña de solidaridad están dando lugar hoy a vías muertas.

A través de los restos que no han cambiado y de los que sí, se produjeron reflexiones interesantes en los sujetos que participaron de la campaña de solidaridad con los presos de Bragado. Una reflexión que excedió el proceso mismo, y llegó hasta nuestros días.

Registro de sonidos

Lanzmann registra reiteradamente el sonido de los trenes, el choque de los empalmes entre vagones, el sonido de motores y máquinas, el golpeteo de las puertas. No se trata de imitar los sonidos que pueden haber escuchado los testigos, sino de registrar el sonido actual. Esto permite al espectador, internarse en el pasado a través de la propia fantasía.

En el caso de nuestra investigación, registramos los sonidos tal cual existen hoy, a través del sonido ambiente registrado en las tomas de los restos materiales. El sonido resultó un elemento muy interesante con el cual comenzar a interrogar a los sujetos a partir de los restos materiales actuales.

4. Corpus teórico-metodológico de la Antropología Visual

Comenzaremos exponiendo en este apartado algunos conceptos provenientes del campo de la antropología visual que guiaron teórica y metodológicamente el presente proyecto. El nacimiento de los conceptos que expondremos a continuación comienzan a dibujarse de forma intuitiva, cuando Robert Flaherty, filmando en 1920 la vida cotidiana de Nanook el esquimal, instala un laboratorio en los mismos lugares de rodaje, con el objeto de proyectar a Nanook los registros filmicos que se habían rodado durante el día. A partir de esta experiencia comenzaron a realizarse intentos similares como los de Jean Rouch, quien utilizó las pruebas de su film “Horendi” en 1971, para obtener informaciones nuevas junto a las personas filmadas.

Sin saberlo, Flaherty estaba dando origen a lo que posteriormente se denominará en el campo de la antropología visual “la observación diferida con participación”, que ampliaremos mas abajo.

Aunque la antropología visual tiene hoy un espacio propio en importantes centros académicos en el mundo, la implementación y el desarrollo de sus conceptos y técnicas no ha sido aún concretado del todo en la práctica del quehacer antropológico. Esto se ha debido al rechazo de que ha sido objeto por parte de la comunidad científica, que ha ubicado al cine en el plano de la estética y del espectáculo, rechazando por lo tanto su inclusión en el terreno de la investigación científica.

Sin embargo la antropología visual cuenta con conceptos y técnicas propios que pueden potenciar las instancias más relevantes del quehacer antropológico: la inserción y la observación en el campo; y la obtención y el análisis de datos.

La antropóloga Margaret Mead realizó aportes fundamentales en la inclusión de la investigación filmica en antropología. Trabajó junto a Gregory Bateson en Bali y Nueva Guinea, realizando una serie importante de películas basadas en sus

investigaciones que se denominaron “Balinese Character”. Margaret Mead, encontraba fundamental la inclusión de técnicas filmicas en antropología, principalmente en pos de una “Antropología de Urgencia”, con el fin de rescatar los elementos culturales que estaban en riesgo de desaparecer. (De Brigard, 1979)

Aunque podemos apoyar este tipo de proyecto, la utilización de los medios filmicos en nuestra investigación, no estuvo centrada en el salvataje de la memoria histórica. Mas bien, los medios cinematográficos fueron de utilidad en las diferentes instancias de nuestro trabajo, principalmente como un medio de acercamiento a los sujetos, y como una técnica de reformulación de hipótesis y profundización de los datos obtenidos.

Acordamos antes con Rouch, quien, retomando la experiencia de Robert Flaherty, considera que la cámara en el trabajo de campo tiene la función de contactar y de crear un canal de comunicación entre el investigador y los sujetos. Rouch denomina a esta instancia de investigación, “la cámara participante”.

“La antropología compartida” es posible para Rouch a través de la puesta en práctica del trabajo de campo filmico, refiriéndose con esto a las posibilidades que el trabajo filmico tiene de convertir a la relación entre investigador y sujetos en una relación en donde se genere mutuo conocimiento. El conocimiento de esta manera sería el resultado de una investigación en la que participarían tanto el investigador como los sujetos. (Rouch, 1979)

4.1. Cine de observación y cine de Participación

Existen dos tendencias que han guiado el trabajo antropológico con medios filmicos. La primera, es la que se ha denominado “El cine Observación”. Esta modalidad de trabajo supone que si el investigador pasa un periodo extenso con los sujetos a filmar, estos se irán desinteresando de la presencia de la cámara, y realizarán sus actividades cotidianas naturalmente. El investigador por lo tanto, se limita a registrar lo que pasa delante de la cámara.

Esta tendencia se relaciona estrechamente con ciertos preceptos clásicos del método científico, y por lo tanto, el objetivo es perturbar lo menos posible el medio en el que se inserta el investigador, y de esta manera, registrar filmicamente la “realidad” como si la cámara y el realizador no hubieran estado presentes.

Para Carmen Guarini, esta ilusión según la cual, la utilización del registro cinematográfico, nos garantizaría el registro de la realidad tal como es, “...tiene su base en la creencia generalizada de que la visión directa de las cosas nos permite captarlas realmente (...) La percepción visual es un proceso complejo que resulta de un compromiso que se establece entre los conocimientos que hemos adquirido con anterioridad y el objeto tal como se presenta” (Guarini, 1985:151).

Una segunda tendencia, es la que se denomina "**EL cine de Participación**". Esta modalidad de trabajo, reconoce la presencia del investigador en el mundo de los sujetos, y es consciente de las modificaciones que provoca en el mismo la presencia de la cámara y la del investigador.

Guarini plantea, que a partir de la presencia de la cámara entre el investigador y el investigado, las relaciones entre ambos se ponen en evidencia. El observado posee una evidencia de que está siendo observado, y el observador no puede pasar desapercibido. “El sujeto de estudio puede entonces (y por primera vez concretamente) dejar de ser el objeto, para pasar a ser parte activa en el registro de situaciones que le pertenecen.” (Guarini, 1985:153)

En lugar de distanciarse de los sujetos a filmar, el investigador comparte la realización del film con los mismos, proporcionándoles los registros filmicos obtenidos, y aceptando las sugerencias que de ellos provengan. De esta manera, tiene la posibilidad de revisar sus hipótesis, y confrontar su visión del mundo con la visión de los sujetos.

Este intercambio permite al investigador acceder a la visión del mundo que tienen los sujetos, y a su vez mostrarles a los mismos a través del film, su propia visión de la

realidad. Dice Jean Rouch (1979): “el film es el único medio que tengo para mostrarles como los veo”. Por último esto proporciona al film la posibilidad de reflejar mucho más de cerca la visión que los sujetos tienen del mundo.

De todos modos creemos que aunque se compartan con los sujetos todas las instancias de la construcción del film, éste reflejará en mayor o menor medida la visión que el investigador tenga de la realidad, que estará condicionada por su marco teórico, sus prejuicios, su sensibilidad y su cultura.

Aún teniendo en cuenta la selectividad de todo film, Asch (1988) enfatiza la capacidad que él mismo posee de situarse más cerca de la observación en un sentido tanto temporal como espacial que otras formas de registrar información, como por ejemplo las descripciones escritas. También Pessis (1981: 25 y 26) remarca este punto planteando que “en efecto, el cine ofrece la posibilidad de mostrar numerosos aspectos del medio en donde el investigador cineasta ha remarcado esos datos, y de reproducir las manifestaciones de algunos de sus aspectos”.

En los registros filmicos siempre hay **selectividad**. Cuando elegimos un determinado encuadre, una determinada angulación, y una determinada duración del plano, estamos desechando en ese mismo momento otros encuadres, angulaciones y duraciones alternativas. Por otra parte, el sonidista puede estar atento a un específico sonido sin prestar atención a la presencia de otros.

Carmen Guarini plantea que como consecuencia de esto, puede decirse que todo film es un producto cultural, puesto que nos presenta una realidad seleccionada y fragmentada de antemano. “Esta selectividad es producto de un montaje anterior a todo registro, que comprende además no sólo el lugar de la cámara frente a la situación que se desea registrar, sino también el momento en que será accionada y su duración. En consecuencia, podemos decir que la imagen se convierte, por el rechazo de otras imágenes posibles pero no filmadas, en el reflejo de un pensamiento histórico y social” (Guarini, 1985: 152).

Esta elección y selectividad de la mirada, sin embargo puede verse perturbada por elementos y sonidos que ni el realizador ni el sonidista tenían la intención de registrar. Es aquí en donde la imagen se vuelve un verdadero instrumento de investigación, al darnos la posibilidad de repetir el proceso de observación, concentrándonos en cada nueva mirada sobre diferentes aspectos que en una primera observación filmica pudimos no haber registrado.

Cabe aclarar que nuestro trabajo estuvo orientado por la segunda propuesta descripta: el cine de participación. Reconocemos que en el transcurso de la investigación filmica, la participación de los sujetos y del propio investigador, se traduce en las pequeñas y grandes decisiones tomadas por ambas partes. A partir de las mismas fuimos rastreando sus sentidos, iniciando de este modo el trabajo de exploración de la memoria, a partir del presente.

Si nos hubiésemos basado en el cine de observación como tendencia, nos hubiera bastado con unas cuantas entrevistas y registros, y no habría habido investigación filmica por hacer. Para nosotros en cambio, esta instancia, fue el punto de partida para dar cuenta del modo en que la memoria histórica es influida por el proceso de trabajo filmico

4.2. Puesta en escena y Profilmia

Un aspecto importante del trabajo de campo con medios audiovisuales, es la ineludible necesidad de colaboración y participación de los sujetos filmados (de France, 1981). Sin la aceptación del trabajo del investigador por los sujetos resulta imposible profundizar la investigación por estos medios.

La introducción del investigador en las prácticas cotidianas de los sujetos, siempre es conflictiva, y esto aumenta de un modo importante, cuando a esto agregamos la introducción de la cámara filmadora. “De la calidad de la relación que el investigador - cineasta establezca con las personas que filma dependerá la realización de registros tanto planificados como al azar. La comparación posterior de ambas

formas de registro le permitirán profundizar una serie de relaciones y elementos que aparecen menos evidenciados en un trabajo de campo tradicional” (Guarini 1991).

En una investigación filmica, se observa de un modo privilegiado como, tanto las personas como el investigador **se ponen en escena**, a partir de la forma en la que ambos actúan a partir y por influencia de la cámara. Guarini (1991) plantea que esta relación no sólo pone en evidencia el rol del investigador, sino que también se transforma en un testimonio de los aciertos y los errores durante el trabajo de campo.

Por otra parte, la **profilmia**, por la cual entendemos todas aquellas actitudes gestos y posturas que se ponen en evidencia en presencia de la cámara (de France 1981) también es producto del trabajo de campo filmico.

Pensamos que, una vez comenzada la investigación filmica, es sumamente importante, no negar la profilmia, sino aprovechar su existencia como una fuente riquísima de información para ser integrada a nuestra investigación.

En el caso de nuestra investigación, hemos integrado tanto “la puesta en escena” como “la profilmia” al análisis de datos; por un lado, para evaluar de qué manera se posicionan los anarquistas ante la cámara, como elemento que puede hacer público lo que sucede delante de ella; y por otra parte, cómo nos posicionamos nosotros como investigadores en el abordaje de las entrevistas y de otros registros filmicos.

4.3. Todo film se ve desbordado por su contenido...

Los conceptos de **profilmia**, **puesta en escena** y **selectividad**, pueden ser relacionados con la afirmación de Marc Ferró (1980) según la cual “**todo film se ve desbordado por su contenido**”. Este autor, considera que las películas, tanto documentales como de ficción, contienen en sí mismas elementos riquísimos para el análisis de la historia. El cine se convierte así, en una fuente reveladora de aspectos de la historia.

“... Por su manera de ejercer una acción sobre lo imaginario, por el mismo imaginario que transpone, toda película plantea una relación entre su autor -su materia- y el espectador. Por lo demás, si bien es verdad que lo no dicho y lo imaginario cuentan con idéntico valor de historia y de Historia, el cine y sobre todo la ficción abren un camino real hacia zonas psico-socio-históricas jamás halladas por el análisis de los documentos.” (Ferro, 1980:67-68)

Aplicamos esta idea de Ferró a nuestra investigación, en relación a las fuentes filmicas que fuimos construyendo durante el desarrollo de la misma. Al construir una fuente filmica materializada en imagen y sonido, encontrábamos elementos inesperados o ignorados durante el transcurso de la filmación, que fueron muy útiles para el análisis de diferentes tipos de relaciones que se dan en una entrevista o cualquier otro tipo de interacción. Mediante la visión repetida de las imágenes nos interesó explorar el discurso verbal, relacionándolo con la puesta en escena, la profilmia y la interacción de los sujetos registrada por la cámara filmadora.

4.3.1. La crítica de Fuentes

Sometimos a nuestras fuentes filmicas a tres tipos de críticas propuestas por Marc Ferró (1980): la crítica de autenticidad, la crítica de identificación, y la crítica de análisis. Las dos primeras se desarrollarán en el apéndice A (pág. 50), y la segunda en el capítulo denominado Teoría y Campo (pág. 26) .

a. La crítica de autenticidad

En relación a la crítica de autenticidad, Marc Ferró (1980:94)) dice “...Rouquier filma una ceremonia y las personas filmadas no saben que hay alguien que las filma; y si lo descubren, no alteran su comportamiento, salvo quizás en una mirada, un gesto que el montaje se encarga de suprimir. Reducción legítima, por cuanto la cámara irrumpe en mitad de la cceremonia. Reducción ilegítima si queremos conocer asimismo

las reacciones de los lugareños ante la mirada que los está enfocando. Dónde prevalece la realidad? En el plano-secuencia sin cortes o en el plano montado que restituye la ceremonia tal cual es...?”

Es necesario entonces, explicitar el contrato establecido entre el investigador y los sujetos: los sujetos saben o no que se los está filmando? De esta manera, las fuentes filmicas pueden ser inteligibles para el investigador y para otros espectadores. En el caso de nuestras fuentes filmicas, ha existido un acuerdo con los informantes en cuanto a lo que se filmaba. No filmamos absolutamente nada sin la expresa autorización de las personas. Creemos que es necesario tener una ética de trabajo que pase por la plena consciencia de los sujetos, de lo que quieren mostrar o decir delante de la cámara. En este sentido la investigación filmica nos ha proporcionado una ventaja fundamental, en tanto pudimos analizar el significado que tuvieron las decisiones de los sujetos respecto de lo que decidían mostrar u ocultar.

b. La crítica de identificación

Otro aspecto importante para encarar el análisis de las fuentes filmicas, es explicitar claramente las condiciones de rodaje:

- De cuántas personas constaba el equipo de filmación?
- Dónde se realizó el rodaje ?
- Quiénes son los sujetos entrevistados?

La explicitación de estos puntos ayuda a diferenciar las elecciones arbitrarias hechas por el investigador, guiadas a veces por el sentido común o por orientaciones personales de aquellas pactadas entre el investigador y los sujetos en un proceso de comunicación. En el caso de nuestra investigación, ésto nos permitió leer claramente nuestras fuentes filmicas, en la medida en que pudimos dar cuenta del contexto de producción de las mismas, el cual puede no ser totalmente registrado. Por otro lado, pudimos interrogarnos acerca del porqué de las elecciones, esclareciendo el tipo de relaciones que establecíamos con los sujetos.

c. La crítica de análisis

En base a la crítica de autenticidad y una vez expuestas las condiciones de rodaje, pueden comenzarse a analizar de manera exhaustiva, los discursos significantes internos de las fuentes filmicas. Incluyendo el contexto de filmación y aquellos aspectos que habian pasado desapercibidos en el momento del rodaje, realizamos el cruzamiento de los datos obtenidos con los conceptos que guiaron nuestra investigación.

4.4. Observación Diferida

Hemos utilizado las fuentes filmicas con el objeto de potenciar la observación de lo sensible, a través de la puesta en práctica de lo que Pessis (1981) denomina “observación diferida y compartida”.

Este procedimiento como ya dijimos, nace en forma intuitiva cuando Robert Flaherty monta un laboratorio en los mismos lugares de rodaje, proyectando a los sujetos los registros filmicos rodados durante el día. Otros realizadores, a partir de esta experiencia, como por ejemplo Rouch, pusieron en práctica este procedimiento sistematizándolo como una técnica de trabajo de campo filmico.

Las técnicas videocinematográficas permiten al investigador registrar el proceso observado, incluyendo los aspectos que en un primer momento pueden aparecer como irrelevantes y que resultan difíciles de registrar nuevamente, por la fugacidad que caracteriza a todo proceso cotidiano. Esta nueva forma de observación, plantea la necesidad del registro filmico como instancia primera de cualquier proceso de observación profunda. Las entrevistas, y el diálogo con los informantes se producen en un segundo momento, tomando apoyo en el examen del registro filmico compartido por el investigador y los sujetos. Pessis (1981: 41) articula las fases del método de la siguiente manera:

- Primer bosquejo filmico sobre el objeto de estudio;
- Examen repetido de los bosquejos por el investigador y las personas filmadas (doble participación), agregando en investigaciones aplicadas, los utilizadores de la investigación (triple participación);
- Balance de las primeras observaciones y formulación de una nueva estrategia filmica;
- Segundo bosquejo sobre el mismo sujeto, etc.

La observación diferida permite profundizar aquellos aspectos centrales de la investigación, repitiendo la observación indefinidamente. En el caso de nuestra investigación, utilizamos este método con el fin de desestructurar el discurso acerca de las prácticas anarquistas, confrontando a los sujetos con su propio discurso y el discurso de otros informantes.

La proyección grupal de las imágenes nos permitió generar discusiones nuevas sobre temas ya “sabidos”, que a su vez fueron registradas filmicamente en algunos casos con el objeto de seguir profundizando algunos conceptos. Por otra parte, las personas filmadas tuvieron la ocasión de cuestionar aquello que nosotros considerábamos relevante, y de evaluar la posibilidad de registros alternativos.

La reevaluación y el cuestionamiento del propio discurso, es posible gracias a la confrontación de los sujetos con su propia imagen, que no deja de resultar conflictiva, en razón de la extrañeza misma que comporta la imagen filmica. Sucede muchas veces que no nos reconocemos los gestos, la voz, o los rasgos físicos cuando vemos nuestra imagen en la pantalla. “Mejorándolo o empeorándolo, el cinematógrafo siempre, en su registro y reproducción de un sujeto, lo transforma, lo recrea en 'una segunda personalidad, cuyo aspecto puede turbar la conciencia al extremo de llevarla a preguntarse: quién soy yo?, donde está mi verdadera identidad?' ” (Morin,1972: 48 Cita de Jean Epstein).

4.5. Film de exploración. Film de exposición.

Desarrollaremos dos tipos o modalidades de films definidas por Pessis (1981), que aluden a diferentes etapas del proceso de investigación, y que fueron utilizadas en el transcurso de la nuestra investigación.

a. Film de exploración

Esta categoría de film, da cuenta de las etapas de inserción en el medio, de adaptación por parte del investigador y los sujetos, y los primeros registros filmicos. “Se relaciona a esta categoría todo film utilizable como medio de investigación en los dominios de las ciencias humanas. La reproducción de la realidad sensible tal como ella aparece al investigador cineasta en el soporte filmico provee un dominio de observación, tanto como una suma de informaciones”. (Pessis 1981)

Esta etapa abarca la explicitación de los objetivos del trabajo del investigador a los sujetos, y en este sentido, los primeros registros filmicos observados diferidamente, pueden ser un valioso instrumento para que dichos objetivos sean comprendidos claramente. Predominarán los planos secuencias (largos planos con sonido sincrónico), que serán observados por los sujetos, pudiendo éstos explicar, sugerir o corregir la mirada del investigador. Servirá asimismo para una primera obtención de datos, permitiendo elaborar nuevas estrategias filmicas que se ajusten mejor a los objetivos de la investigación. Este tipo de film, no tendrá significado ni estructura propias, justamente por la ausencia de una construcción a priori, por lo tanto necesita para ser comprendido, “el soporte exterior de los cuadros de referencia de la investigación”.(Pessis 1981: 33)

“El destinatario de este producto cinematográfico es el investigador cineasta que ha realizado la investigación sobre el terreno y que dispone con el cine de un instrumento que asegura a la fase de observación una suerte de persistencia. El film de exploración aporta un testimonio sobre la observación efectuada en una situación de investigación sobre el terreno, y constituye un documento para el trabajo de laboratorio” (Pessis, 1981: 31).

Utilizamos el film de exploración para poner en práctica el método de observación diferida con participación. Esta instancia nos resultó sumamente relevante en tanto pudimos discutir con los sujetos el abordaje de la investigación. El mismo se reflejó en el orden de aparición de las entrevistas, los registros de lugares y de vida cotidiana. El orden interno del film de exploración, nos permitió cuestionar nuestro abordaje en la investigación, incluyendo el análisis de las tomas de notas en las que registramos nuestras expectativas, miedos, y las impresiones, sensaciones, e ideas, acerca de la forma en la que continuar con la investigación filmica.

b. Film de exposición

La finalidad del film de exposición es presentar los resultados de la investigación de una manera comprensible. Es por ello que posee una estructura y un sentido propios pues están contruidos, como dice Pessis (1981) “de una manera que les permite 'defenderse solos', y 'defenderse bien' según las expresiones de Xavier de France”. Esto significa que debe ser comprendido sin el aporte de elementos ajenos al film.

El film de exposición puede ser el resultado del montaje del film de exploración o de un trabajo filmico realizado a partir de técnicas no filmicas. “Un film de exploración, puede ofrecer un rico material que permita realizar un film de exposición. Esta relación es univoca, pues no se puede concebir la construcción de un film de exploración a partir de un film de exposición. Esto constituiría un contrasentido, un absurdo” (Pessis 1981: 35)

Considerando la exploración y la exposición como tendencias, concordamos también con Pessis (1981:33)), en que “se pueden identificar en un mismo film, secuencias que se distinguen por su tendencia a la exploración o a la exposición”. Todo film de exposición, revela siempre un grado de exploración, “producto de la imposibilidad de un control absoluto de la realidad que se desea registrar.” (Guarini, 1991: 378).

Hemos realizado un film de exposición en las últimas etapas de la investigación, con el objetivo de devolver a los sujetos un producto concluido del trabajo realizado. El mismo ya fue presentado en el Centro Cultural General San Martín y se están programando otras proyecciones que tendrán lugar en la Federación Libertaria Argentina (FLA), en la Federación Obrera Regional Argentina (FORA), y en la Biblioteca José Ingenieros.

4.6. Documentos Filmicos, documentos escritos

Las bases sobre las cuales se asienta el conocimiento en las ciencias humanas, están estrechamente ligadas a la observación y a la descripción. El núcleo problemático en estas disciplinas está dado por los modos de acceder a lo sensible, y por los datos recogidos por el investigador. A la hora de la recolección de datos, el investigador está determinado no solamente por su marco teórico, sino también por su cultura y sus elecciones personales.

En el pasaje de la observación a la descripción operan nuevamente elecciones alternativas "... Se trata en efecto de retener las manifestaciones que parecen esenciales y de excluir al mismo tiempo, los aspectos y los detalles considerados como secundarios o prescindibles". (Pessis 1981: 27)

Por otra parte, las operaciones de análisis y de síntesis, ya no se realizan sobre el terreno, sino a partir de los documentos escritos. Es aquí en donde la elección operada en el pasaje de lo sensible a lo escrito toma su verdadera importancia, poniendo en evidencia las diferencias entre el fenómeno sensible y lo que se ha recogido por escrito.

En este sentido, la utilización del cine en los dispositivos de investigación, podría disminuir las diferencias entre el documento y lo sensible. "El cine aparece como un medio de atenuar los efectos de los contrastes que se acaban de evocar. Fijar la realidad sensible donde se manifieste el objeto de estudio permite a la vez, constituir

un documento concerniente a una situación social y reunir un número mas importante de información sobre este objeto”. (Pessis 1981: 28).

Debemos aclarar aquí, que el empleo de las técnicas de registro filmicas, no implica para nosotros el rechazo o abandono de otras técnicas provenientes de la antropología clásica. En este sentido, estamos convencidos de la utilidad que significa alternar los registros escritos con los filmicos, para suministrar una información más rica y variada. Guarini plantea que “la alternancia entre momentos filmicos y no filmicos durante el trabajo de campo, y los diferentes grados de participación consecuentes, permitirán ir relevando y contrastando la calidad de la información obtenida. Desde el punto de vista técnico, la alternancia de registros (filmicos y escritos) beneficia la búsqueda de situaciones a ser filmadas, así como la adaptación progresiva de las personas a la observación filmica.” (Guarini, 1991: 375)

En nuestra investigación hemos utilizado tanto las notas de campo, como los registros filmicos. Una de las razones para el uso de esta estrategia, es que a menudo, se producen situaciones que por diversas razones no pueden ser registradas filmicamente: negativa de los informantes, imposibilidad técnica, etc. En este caso, tendremos que apelar al cuaderno de notas.

Una segunda razón, es que nos interesó registrar por escrito para un posterior análisis, nuestras propias expectativas, miedos, y conclusiones como investigadores, en el transcurso de la producción de registros filmicos. Estas notas fueron integradas complementaria y comparativamente al análisis de los registros filmicos, para un abordaje mas profundo de las situaciones de campo.

II. ESTRATEGIAS DE CONSTRUCCIÓN Y ANÁLISIS DE DATOS

La exposición la segunda sección de nuestro trabajo se desarrollará de la siguiente manera. En primer lugar, caracterizaremos en tipos los informantes con los que hemos trabajado. En segundo lugar expondremos los conceptos mas relevantes nuestro marco teórico-metodológico, realizando un cruzamiento con los datos obtenidos en campo. De esta forma accederemos a la expresión concreta que adquieren los conceptos en el trabajo de campo filmico, y veremos de qué manera el campo recorta o amplía los conceptos, dándoles a la vez un nuevo alcance y una significación alternativa.

Remitimos al lector al apéndice C, “Una Etnografía Filmica” (pág. 62), en el cual desarrollamos las estrategias filmicas que guiaron nuestra investigación, y a partir de las cuales realizamos la construcción de los datos. De esta forma daremos cuenta de la “*dinámica general de la investigación*”, es decir la forma en la que se fueron reformulando las estrategias de abordaje, de acuerdo a los objetivos de cada etapa. (Guber, 1991: 221)

En tercer lugar nos referiremos al concepto de *memoria* (Mac Dougall, 1992). La experiencia en campo, pudo ampliar el concepto original y abrir nuevos caminos para seguir explorando a su vez en próximos trabajos. Son las dudas, los interrogantes y las expectativas acerca de la relación entre la *investigación filmica y la memoria*, lo que nos interesa exponer a modo de conclusión.

5. Tipos de informantes. Caracterización

Dividimos en dos tipos los informantes con los que hemos trabajado. Denominamos al primer tipo, *generación A*. Incluimos en él, a los informantes entrevistados, que en el año 1930 tenían entre diez y treinta años. En la actualidad, se incluyen dentro de la franja de edad de entre setenta y cinco y noventa y cinco años.

A su vez, dividimos la generación A en dos subtipos. Por un lado, los que en la década del 30 fueron anarquistas y participaron directamente en la campaña de solidaridad por los Presos de Bragado. Por otro lado, aquellos que se contactaron con el Proceso de Bragado por otras vías que no fueron las de la militancia en el movimiento anarquista.

Denominamos el segundo tipo, *generación B*. Incluimos en él a los hijos de los informantes pertenecientes a la generación A. En 1930 aún no habían nacido, y en la actualidad, pertenecen a la franja de edad de entre cincuenta y cinco y sesenta y cinco años. A su vez, dividimos la generación B en dos subtipos. Por un lado, hijos de anarquistas y por otro, hijos de no anarquistas.

Incluimos en la clasificación de tipos y subtipos, tanto a aquellos informantes a los cuales realizamos entrevistas filmicas, como a los que sólo realizamos entrevistas informales. Las *entrevistas filmicas* son para nosotros aquellas que fueron registradas a través de la cámara de video, y las *entrevistas informales*, aquellas que fueron realizadas al margen del registro filmico.

Cabe aclarar que realizamos esta subdivisión al finalizar el proceso de recolección de datos. Al comienzo trabajamos con informantes A-a (anarquistas, participantes en el Proceso de Bragado). Luego a través de los primeros contactos, surgió la posibilidad de entrevistar a personas A-b, y mas tarde a B-a, y B-b. (No anarquistas participantes en Proceso de Bragado, hijos de anarquistas participantes, e hijos de participantes no anarquistas)

Si bien nuestra investigación se ha basado fundamentalmente en los testimonios de A-a (anarquistas participantes), esta subdivisión nos ha permitido trabajar algunos conceptos en campo de una manera particular cuando se trataba de informantes A-b, B-a, y B-b. Siendo testimonios de participantes no anarquistas y de la segunda generación, el trabajo filmico sobre la memoria requería una mirada particular. Por un lado, debíamos acentuar el modo en el que los relatos habían sido transmitidos por otras personas, y por otro el modo en el que los relatos de los padres habían sobrevivido en el recuerdo de los hijos. En el capítulo “Teoría y Campo” cuando sea pertinente (pág.39) se aclarará a qué tipos y subtipos pertenecen los informantes. Por otro lado, en el apéndice A (pág. 50) encontrará el lector los informantes clasificados en tipos y subtipos, y algunas especificaciones, sobre la cantidad de entrevistas realizadas, el lugar de filmación, la conformación del equipo de filmación, y las actuaciones en el Proceso de Bragado en cada caso.

6. Teoría y campo

6.1. El interrogante central. Definiendo conceptos.

La idea original de este capítulo era incluir exclusivamente el análisis de las *Fuentes Filmicas* (FF). Sin embargo, cabe aclarar que la reflexión se extenderá al *contexto de campo* en el cual fueron producidas, debido a que diversas situaciones en el trabajo de campo, fueron derivadas de la construcción de las fuentes filmicas.

En este capítulo, la exposición se dividirá en diferentes apartados. Cada uno de ellos hará referencia a diversos conceptos teóricos y metodológicos que guiaron la recolección de datos, siendo ejemplificados mediante situaciones concretas extraídas del trabajo de campo.

Al inicio de nuestra investigación nos planteamos el objetivo **analizar cómo incide la imagen filmica en la memoria de los sujetos y en la construcción de sus relatos. En particular cuando se trata de expresar experiencias sobre hechos de sus vidas lejanos en el tiempo.**

Para definir *memoria*, partimos del concepto esbozado por Mac Dougall (1992). Este autor se apoya en C.S. Sherrington, quien en el siglo XIX, describe un sexto sentido al que denomina “propiocepción” (percepción de si mismo), como la consciencia de nuestro propio cuerpo que confirma nuestra identidad física. Mac Dougall parte de esta conceptualización, para definir a la memoria como nuestro séptimo sentido, aquel registro de una existencia anterior sobre la cual se apoya precariamente nuestra identidad intelectual.

Llamamos *memoria* entonces, al registro de una existencia anterior que se materializa en relatos referidos al pasado, modelados tanto por el presente y por el pasado inmediato, como por las experiencias subjetivas de los individuos y/o grupos.

Estos relatos aparecen “naturalizados” en el sentido de que son aceptados como “reales” e independientes de los sujetos que los producen.

Cuando hacemos referencia a *relatos*, incluimos en esta categoría general tanto los *relatos filmicos* (RF: registrados en forma filmica) como los *relatos informales* (RI: no registrados en forma filmica). No obstante, es importante diferenciarlos con fines analíticos.

Llamamos *relato filmico* a todo lo expresado por los sujetos tanto verbal como gestualmente en presencia de la cámara filmadora. Entendemos por *relato informal*, todo lo expresado por los sujetos tanto verbal como gestualmente que no haya sido registrado en forma filmica.

Nos interesa remarcar las diferencias entre ambos porque en nuestro análisis relacionaremos los relatos filmicos, con los relatos informales, cubriendo de este modo todas las instancias del trabajo de campo filmico: entrevistas previas al registro filmico, entrevistas filmicas, y entrevistas posteriores al registro filmico. De esta manera podremos relevar los efectos que produce la imagen en las distintas instancias del *trabajo de campo filmico* (TCF).

6.1.1. *Texto filmico y Fuente filmica*

Para definir *texto filmico* hemos revisado la conceptualización de Asch (1988), quien más se ha preocupado por trabajar este concepto dentro del campo de la antropología visual. Asch diferencia por un lado el *Texto Filmico*, y por el otro el *Film Registrado*. El *Texto Filmico*, es para este autor, el film que ha sido documentado, es decir, el resultado del montaje de lo que él denomina *Film Registrado*, y que refiere al conjunto de registros audiovisuales (imagen-sonido sincrónico).

Entendemos que el concepto de *texto filmico*, formulado por Asch, se refiere fundamentalmente a la película editada a partir de los registros filmicos. Sin embargo,

esta conceptualización de texto no es pertinente para nuestra investigación, puesto que nuestro objetivo es relacionar los registros filmicos, con su contexto de producción, y no focalizar el análisis en la película editada.

Por este motivo, en el transcurso de nuestra investigación preferimos trabajar con el concepto de *fFuente filmica*, formulado por nosotros, y con el concepto de *intertextualidad*, formulado por Mac Dougall (1994) :

Llamamos *fFuente filmica* (FF) al conjunto de registros filmicos (largos planos continuos compuestos de imágenes y sonidos sincrónicos) que aún no han sufrido proceso de montaje. Incluimos en esta categoría los registros videográficos realizados por nosotros mismos como entrevistas filmicas, materiales de archivo filmados por nosotros mismos y registros filmicos de vida cotidiana .

Para la instancia de análisis de datos preferimos utilizar el concepto de *Intertextualidad* o *Cine Intertextual* de Mac Dougall. Este autor señala que cualquier film etnográfico inscribe el texto del realizador sobre el texto de otra sociedad (Mac Dougall, 1994). Plantea también que un cine intertextual puede incluir “voces múltiples, el recurso de interpretaciones diferentes, el montaje de materiales provenientes de realizadores diferentes, la superposición de textos antiguos sobre nuevos, etc.” (Mac Dougall, 1994: 56).

Tomando como punto de partida el concepto de Cine Intertextual de Mac Dougall, llamaremos *intertexto* al conjunto de variables que forman parte del proceso de investigación filmica:

1. La voz de los sujetos. Diferenciaremos por un lado, las diferentes facciones internas; y por el otro, los relatos filmicos de los relatos informales.

2. El contexto del proceso social al que se refieren los relatos filmicos y los relatos informales. Incluimos aquí el contexto pasado (década del 30) y el contexto presente.

3. La voz del investigador.

4. La dinámica general de la investigación (recorte del problema y marco teórico-metodológico)

5. Dinámica particular de cada encuentro (filmico e informal) durante el transcurso del TC.

El análisis conjunto de las mencionadas variables, dará como resultado el texto. Este texto producido a partir de lo que denominamos intertexto, puede transformarse en dato para posteriores trabajos de otros investigadores interesados en el tema.

6.2. La tensión en la investigación filmica

La imagen filmica (IF) y los discursos materializados en la misma tienen el TCF un alto valor de negociación producto de la potencialidad que encierra en relación a la difusión. Como plantea Moya (1995), la imagen es un bien cultural de un alto valor simbólico. Como bien cultural es apto para negociar. Es por eso que la imagen filmica en el TC es objeto de constantes negociaciones por parte de los sujetos de la investigación, y del propio investigador. Llamamos *tensión* a los procesos a través de los cuales los sujetos que intervienen en la construcción de la imagen filmica presionan y negocian la preponderancia de sus discursos en la misma. Esta tensión se manifiesta tanto gestual como verbalmente, compitiendo diversas versiones y puntos de vista sobre la historia vivida, en el caso de la construcción de las FF a partir de la memoria.

La tensión se ha manifestado en el TCF, de dos maneras diferentes. Por un lado en la forma de *re-presentación del pasado*; y por otro, en el *ocultamiento*.

6.2.1. Re-presentación del pasado

A través de diversas experiencias en el transcurso de esta investigación, pudimos observar que la construcción de un film a partir de la memoria y en el que participan activamente los sujetos entrevistados, re-presenta el pasado. Llamamos *re-presentación del pasado*, a la instancia del TCF, en la cual se produce la actualización de conflictos que se refieren a épocas pasadas como opiniones encontradas, divergencias en las posiciones políticas, viejos rencores, etc.

Ejemplificaremos este concepto a través de situaciones ocurridas en el Trabajo de Campo Filmico.

a. Confusiones en la FORA

En entrevistas informales en la FORA casi todas las personas que participan habitualmente en las reuniones, hablaron de los presos de Bragado, y recordaron las épocas en las que se desarrollaba la campaña de solidaridad. Los relatos parecían ser homogéneos. No había demasiados conflictos a la vista, y todos opinaban mas o menos lo mismo en relación a la política, a la historia argentina, etc.

Decidí realizar una entrevista filmica en forma grupal con el objeto de que se discutieran algunas instancias de la campaña de solidaridad, a la cual ya habían hecho referencia en entrevistas informales.

Una vez colocados los equipos, cámaras, micrófono, una luz pequeña, la entrevista comenzaba. Como hasta hacía un momento la charla giraba en torno del tema, me pareció interesante seguir en esa tesitura y no romper el hilo de los comentarios. Pero ocurrió lo inesperado. En ese momento nadie recordaba nada. Algunos pidieron un cuestionario armado de antemano para preparar las respuestas, otros dijeron que en realidad no habían participado directamente en la campaña, sino que habían oído del tema por otros. Los comentarios fueron los siguientes:

Vicente :

"Los presos de Bragado? no...tendría que madurarlo, no quiero hablar sobre eso porque...para hablar sobre los presos de Bragado el que podría hacerlo con mucha mas autoridad que yo es compañero Maguid...por eso cuando quieren hacer una cosa así, ya algunos vinieron e la biblioteca, me hacen un cuestionario, cosa que uno memorice. Ahora, así, improvisar, a cosas que quieren trascender, es un poco delicado y por una cuestión de responsabilidad, por bien del movimiento, no quiero titubear en el asunto, quiero estar seguro de cosas que viví. Viví todo el proceso de Bragado, ya dije, yo estaba en el comité pro-presos, lo atendíamos económicamente, lo visité a Vuotto en la cárcel de Mercedes..." (textual)

Juan Carlos

"Francomano tiene razón, para hacer una cosa así, tendría que haber, anterior, una serie de condiciones para poder desarrollar porque vienen los hechos que se dieron en el país..." (textual)

Luego de estos momentos de tensión y confusión iniciales, la entrevista se desarrolló sin problemas. Todos hablaron, dieron su opinión y discutieron de los temas que iban surgiendo alrededor de la campaña de solidaridad.

Por qué ocurrió esto en el momento de comenzar la entrevista filmica? En conversaciones anteriores, la información de la gente de la FORA, casi no difería de la de la gente de la FLA. Por qué me enviaban nuevamente al otro sector del anarquismo? A través de otras entrevistas, y del desarrollo de la que estábamos realizando en ese momento comenzaron a aparecer los sentidos del repentino olvido.

La FORA en la campaña de solidaridad había tenido un papel confuso. Algunos de sus integrantes no habían coincidido con la estrategia planteada en ese momento por Pascual Vuotto y por la gente que lideraba la campaña, que actualmente

pertenecen a la FLA. La estrategia consistía en pedir el apoyo del movimiento obrero, mas allá de cuestiones políticas.

Fue por eso que en la misma participaron comunistas, socialistas, sectores independientes, gremios que no pertenecían a la FORA, etc. Esta actitud no fue bien vista por la FORA, que de algún modo comenzó a perder el protagonismo inicial en la defensa de los presos y en la campaña de solidaridad.

Tampoco Jesús Gil, al que le había realizado una entrevista individual anteriormente, había plantado este problema explícitamente. Lo había mencionado al paso como una cuestión sin importancia. Ya en su contexto, y rodeado de compañeros con los que había participado en diversas luchas obreras durante toda su vida, la rivalidad entre la FORA y algunos sectores que participaron en la campaña de solidaridad apareció. En otro momento de la misma entrevista, dos de los participantes, opusieron sus puntos de vista:

Juan Carlos:

"La proposición que tenemos los anarquistas es organizar una sociedad, y esto deviene de la deformación de lo que se llama la revolución Francesa. Cuando se quiso hacer la revolución que terminó nada mas que rebelión, los principios eran: Libertad, Igualdad, y Fraternidad, con los andariveles de la solidaridad y la ayuda mutua. Este sistema político que nació con la deformación de la revolución Francesa, tiene tres principios filosóficos: poder, propiedad privada y competencia. Estos tres principios filosóficos, representan la negación total y absoluta de la realidad del hombre..." (textual)

Vicente:

"Pero no podemos negarle un avance revolucionario a la revolución Francesa, trastocó un sistema..." (textual)

Juan Carlos:

"Reforma. Transformó, nada más, no transformó. Reformó porque continuaron con el principio de autoridad y con el sometimiento de la gente. Y eso lo discuto con cualquiera, porque hasta ahora, nadie se atrevió a decir esto. Yo no encuentro escrito nada, ni filósofos, no escritores, ni economistas, nadie. Yo digo que es la deformación lo que salió. De la deformación salió este principio filosófico de este sistema, de este sistema autoritario..."(textual)

Cómo podemos entender que en ausencia de la cámara filmadora, estas rivalidades internas del anarquismo no aparecieran, y se hicieran presentes en el momento de filmar? Creemos que esto es un ejemplo de lo que hemos llamado *representación del pasado*, generada a través de la imagen.

La conciencia de la posibilidad de difusión de la imagen filmica, genera un compromiso muy fuerte en cuanto a lo que se dice. Los viejos conflictos, las opiniones encontradas, las divergencias en las posiciones políticas, adquieren una magnitud específica en la investigación filmica. Se plantea entonces, la necesidad de la toma de posición. Si esto no se hace, es decir si no se quieren mostrar las rivalidades internas, entonces lo mejor pareciera ser callar.

A partir de esta experiencia las disidencias comenzaron a aparecer, y esto ocurrió en la medida en que estuvieron seguros de que solo se difundirían las imágenes con la expresa autorización de las personas filmadas, y que como investigadora me interesaban las rivalidades.

Como conclusión podríamos decir que en esta etapa se hicieron presentes dos elementos:

- Por un lado la conciencia por parte de los sujetos de lo que significa el montaje
- Confianza hacia el investigador-cineasta, al mismo tiempo que un pedido expreso de participación en la construcción del film. Ejemplo de esto último fueron los comentarios finales de la entrevista filmica en la FORA:

Vicente:

"Ahora yo les pediría una cosa a ustedes que organizan esto, que una vez que lo tengan elaborado, hacerlo conocer antes de darlo a publicidad, darlo a conocer y que tenga el aval de movimiento. A ver si hay algo que corregir, que aumentar y demás. Por un sentido de responsabilidad que nos cabe a nosotros como militantes. Entonces queremos saber cómo lo enfocan y cómo lo van a llevar...Que esto si es una forma orgánica y clara el planteo entonces si que trascienda afuera, si no, que quede internamente..." (textual)

Oswaldo:

"Le voy a agregar algo, acá han venido muchos grupos de gente, estudiantes, profesores, y han hecho miles de preguntas, Pero todavía no sabemos el resultado de esas cosas. Yo, por lo menos, no se el resultado de esas reuniones que hemos tenido. Y eso, lo que dice el compañero, está muy bien, porque si hay una equivocación se puede corregir. Porque es malo salir a un diario, salir a la calle, a decir algo que no es la realidad..." (textual)

La responsabilidad sobre lo que se dice frente a cámara, genera de por sí, situaciones en las que los sujetos no dejan librada al azar la toma de posición sobre los temas que les interesan, y esto genera al mismo tiempo, la actualización de viejos conflictos, lo que en este apartado hemos denominado **re-presentación del pasado**.

b. Pasado o presente ?

El discurso de Pascual Vuotto, presionado por el poco tiempo que le quedaba de vida, era vertiginoso y confuso. Estaba tramitando la ley de desagravio, y su protagonismo tanto en la campaña de solidaridad, como en la presión actual por

conseguir la ley de desagravio, borraba de su memoria a Reclús de Diago y Santiago Mainini. Pascual Vuotto había tenido algunos conflictos con de Diago durante los años que pasaron en la cárcel, pero las rivalidades se habían acentuado cuando este último se alejó del anarquismo y comenzó a militar en el comunismo.

Esta situación generaba una exacerbación del conflicto en la cárcel, narrado por Pascual Vuotto en el presente. Sin embargo, en la última entrevista filmica, sucedió lo inesperado. Pascual comenzó a hablar de de Diago como alguien que como él era víctima de una tremenda injusticia:

Pascual Vuotto:

“El doctor Bergéz, propietario del diario La Hora de Mercedes, que defendía mi inocencia, pide mi sobreseimiento, que se me conceda la libertad inmediata. No así mis compañeros porque ya se habían hecho autores, y había un motivo de duda contra ellos. Pero eran inocentes...Yo fui el que le di el nombre al proceso de Bragado, porque antes decían el proceso Vuotto, y ellos dos también eran inocentes. No se puede tolerar con el silencio el encubrimiento de un crimen, como es la complicidad con las torturas o con cualquier injusticia, el que guarda silencio frente a un hecho se hace cómplice del mismo..” (textual)

Esto se dio luego de compartir mucho tiempo con Pascual. Hablando de la película, de lo que para él significaba dejar un testimonio de lo ocurrido en Bragado que pudiera difundirse. Pudimos de a poco, mediante la situación de ser registrado en imagen y sonido, volver al punto real del conflicto con de Diago. La realización del film, pudo re-presentar el pasado y colocar la rivalidad en el punto justo por el que había pasado años más tarde: las diferencias políticas. Los años pasados en la cárcel eran otra cosa.

En términos analíticos del proceso de TCF, podríamos decir que en los *relatos informales* se hacían presentes los conflictos actuales. Mediante el trabajo con la

imagen, los conflictos pasados pudieron hacerse presentes en los *relatos filmicos*, a través de la *re-presentación del pasado*.

c. Entrevista informal con Themis Vuotto

En el momento en que ya estaba finalizando el Film de Exposición concerté una entrevista con Themis, la hija de Pascual Vuotto. En entrevistas anteriores, los comentarios acerca de la historia de su padre eran mínimos. A pesar de aceptar y agradecerme mi trabajo en cada oportunidad en que nos encontrábamos, nunca quiso participar en las entrevistas filmicas. En esta oportunidad, cuando mediaba la finalización de la película, Themis comenzó a hablar. Otra vez, el film traía al presente su historia. Themis había vivido “la tragedia de Bragado”, como le llamaban los periódicos de la época, de un modo especial.

En este momento distante de la situación, me pregunto porqué esta historia, “su historia”, surgió en el momento en el que yo terminaba la película. Ella insistía en que yo tenía que saber algunas cosas que nadie me había contado, pero su relato se refería a cuestiones personales, que poco tenían que ver con lo que yo había buscado en mi trabajo. Comenzó a llamarme por teléfono todos los días con mucha ansiedad. Quería regalarme unos papeles en los que había escrito la historia de su vida desde que su padre fue puesto preso hasta que salió en libertad, porque según ella, yo tenía que saber algunas cosas.

Esta fue, a mi criterio, una situación similar a la vivida en la FORA. Ella necesitaba tomar una posición antes de que la película estuviera terminada. Esto me lleva a preguntarme hasta qué punto podemos controlar las respuestas y las consecuencias de nuestros trabajos en campo. Hasta qué punto podemos hacernos cargo de los sentimientos que despertamos en los otros con nuestras investigaciones?

En esta situación, la *re-presentación del pasado*, generó situaciones que yo no podía ni estaba preparada para contener. Es posible evitar estas situaciones? Cómo se ponen los límites en el campo en cuanto a los afectos? Estas son preguntas, a mi

juicio, muy difíciles de responder. Mis reflexiones aún no están maduras para responderlas, y simplemente me interesa plantear estas inquietudes, porque considero que el trabajo filmico provoca expectativas y sentimientos muy distintos a los generados en una investigación antropológica clásica.

6.2.2. El Ocultamiento. Un aspecto de la profilmia

Las imágenes producidas en el campo nos permiten advertir en los sujetos y en el propio investigador, actitudes, gestos y posturas que evidencian la presencia de la cámara o que se realizan justamente por la presencia de la misma. Es lo que Claudine de France (1981) denomina *profilmia*.

Una vez comenzada la investigación, es sumamente importante no negar la profilmia, sino aprovechar su existencia como una fuente riquísima de datos, para ser integrada en la investigación. “Las cosas ya no son como podrían ser sin la presencia del cineasta, sino tal como esta presencia las hace aparecer” (de France, 1981)

Podemos afirmar que el *ocultamiento* es un aspecto de la profilmia, y en este sentido, nuestro objetivo es analizar el sentido que tienen las decisiones de los sujetos, respecto de lo que deciden mostrar y de lo que deciden ocultar.

a. Una vecina de Bragado

El ejemplo siguiente dimensiona la forma en la que el pasado inmediato puede dar forma a los relatos sobre la historia vivida en un pasado mucho mas alejado y aparentemente ya elaborado. La historia se resignifica.

En el viaje a Bragado tuve la oportunidad de conocer a una vecina, que luego de conversar conmigo acerca de lo que recordaba de la campaña de solidaridad y de lo que ocurría en el pueblo de Bragado en los años en los que los anarquistas habían sido detenidos, accedió a ser entrevistada con la cámara.

Combinamos un horario. Cuando llegamos a su casa, ya no quiso aparecer en la imagen. Dijo que tenía miedo y que si bien podía decir algunas cosas, tenía que hacerlo sin que la filmáramos. Propuso hacerlo detrás de la puerta de su casa:

"Titina iba a la escuela con una hermana mía, y toda gente de Bragado, toda mi familia.

P: y de los presos recuerda algo?

A no no no, de los presos no porque ya era gente grande. No te puedo decir nada..."

Esta señora tenía aproximadamente 78 años. Habían vivido la década del treinta con todos los temores vinculados a la misma, y sabía perfectamente cómo se tildaba a los anarquistas de entonces, se decía de ellos que eran extremistas. Mas tarde en conversaciones con otras personas de su edad residentes en Bragado, surgía permanentemente comparaciones entre el proceso de Bragado y la falta de justicia durante el Proceso Militar.

Esta situación es absolutamente distinta a la relatada anteriormente sobre lo ocurrido en la FORA. Ya no se trataba del miedo a plantear al anarquismo como un movimiento que ya en esa época se iba desaglutinando o de plantear también rivalidades actuales, sino del temor de aparecer en cámara hablando de cosas que recordaban sucesos del pasado inmediato.

b. Mis propios miedos

En esta última ejemplificación del *ocultamiento*, me interesa relatar un episodio personal ocurrido durante la filmación, puesto que nos permite reflexionar acerca de

la elección de los temas, los métodos y las teorías, a la hora de abordar un trabajo de investigación.

En la ciudad de Mercedes estuve detenida por unas horas por filmar los paredones de la cárcel. Cuando me preguntaron porqué registraba filmicamente la cárcel, respondí que el objetivo era realizar un documental sobre lugares antiguos de la provincia de Buenos Aires. En este sentido, la cárcel me interesaba particularmente por su antigüedad. Fue evidente que no me creyeron. De todos modos no creo haberles parecido alguien peligrosa, puesto que a las tres horas me dejaron “en libertad”.

De todos modos, lo que importa acá, es pensar porqué no podía decir la verdad. A lo mejor, si hubiera dicho que estaba haciendo un trabajo sobre los presos de Bragado todo hubiera sido mas fácil, pero en ese momento sentí que mencionarlo me traería mas problemas.

Siempre me interesó la historia del movimiento obrero, y supongo que esto se relaciona con la condición de trabajador militante de mi padre. Por otra parte, en mi temprana adolescencia presencié el pasaje de la dictadura a la democracia, y la proliferación de discursos sobre lo que había ocurrido en los años anteriores, no me era para nada indiferente. Los temores, lo que es bien visto o mal visto por la “autoridad”, todo esto influyó para que pensara en ese momento que no les caería bien a los guardiacárceles de Mercedes escuchar de qué se trataba mi trabajo.

Es importante reflexionar acerca de la magnitud con que el pasado inmediato modela, no solamente los relatos sobre la historia lejana vivida por los sujetos, sino también el discurso científico y las formas de acceder a los datos de una investigación. Creemos necesario incluir en el análisis qué aspectos de la historia vivida por los investigadores sociales los orientan a la elección de determinadas temáticas, y a la forma de arribar a los productos de sus investigaciones.

6.3. Puesta en escena

La introducción del investigador en las prácticas cotidianas de los sujetos, acarrea en mayor o menor medida situaciones perturbadoras que pueden o no resolverse en el transcurso de la investigación. Podemos afirmar que la presencia de la cámara filmadora en el TC plantea de por sí, una inserción particular del investigador en el ámbito en el que se propone trabajar. Esta inserción puede ser mas dificultosa o mas fácil según las características del grupo, el tipo de actividades que realiza, el nivel de familiaridad que tenga con los medios audiovisuales, etc.

No obstante, en todos los casos, la presencia del investigador portando una cámara, devendrá en un tipo particular de relación con el grupo con el cual ha decidido trabajar. En este sentido es necesario explicitar los que entendemos por *puesta en escena*. Cada persona, grupo, o comunidad, tiene una manera particular de presentarse y actuar, que depende de los contextos de situación, es decir, de la cantidad de personas que participan, del tipo y cantidad de espectadores, de la actividad que realizan, etc. Definimos como *puesta en escena*, a una serie de mecanismos, actitudes, gestos, palabras desplegados para un fin, y en el caso del TCF a la forma en la que las personas “se muestran, actúan, influenciadas por la presencia de la cámara y del filmador”. (Guarini, 1991)

El traje de Jesús

Jesús Gil es un albañil que aún a los 81 años de edad, todavía realiza algunos trabajos para ganarse la vida. En muchas oportunidades habíamos charlado de diversos temas, lo había visto varias veces en conferencias y reuniones en la FORA, y su vestimenta era sencilla. Pantalón, camisa algo gastada con el primer botón desprendido.

Cuando concretamos realizar la entrevista filmica individual en la FORA, mi desconcierto fue enorme a llegar al lugar. Jesús vestía un traje gris, camisa, corbata, y zapatos lustrados. Casi que no era Jesús. Por lo menos el Jesús que yo conocía. Estaba sentado en la FORA leyendo un libro sobre el Proceso de Bragado.

Debo admitir que me senti la antropóloga mas fracasada. Mi informante “se había tirado el placard encima”, y no sólo eso, sino que además estaba estudiando la lección para el “examen”. Realicé la entrevista, y se desarrolló con algunos momentos mas interesantes y otros menos. Pasado el tiempo, aquello que rechacé, resulta interesante como la respuesta a mi planteo en cuanto a la puesta en escena.

Evidentemente la imagen filmica generaba una ansiedad que yo no esperaba. La fantasía de Jesús, podía ser la de la televisión, la difusión. Cómo iba a aparecer él de “entrecasa” como solía estar en la FORA con sus compañeros? Tampoco podía “equivocarse”, por eso estaba refrescando su memoria con “bibliografía autorizada”. Esta, su propia puesta en escena, era una respuesta a la que yo le había planteado con la propuesta de una entrevista filmica.

En ese momento me preguntaba qué quedaria entonces para mis preguntas sobre la memoria y el film? Lo interesante fue que poco a poco, Jesús fue conociéndome, y ya en la entrevista Grupal en la FORA, olvidó el traje y el libro en su casa. Resulta relevante reflexionar acerca de cómo la utilización de la imagen filmica permite visualizar con fuerza la imagen que las personas quieren mostrar de sí mismas. En toda investigación los sujetos y el propio investigador tienen una manera de presentarse y de actuar. El cine en este sentido pone en evidencia en el trabajo de campo no sólo la imagen que de sí mismos tienen los sujetos, sino también la imagen que de ellos quieren que tengan otras personas.

6.4. Material de archivo en el TCF: Tres experiencias

El material de archivo utilizado, fue obtenido de los siguientes lugares:

1. Archivo General de la Nación: fotos, periódicos.
2. Biblioteca Nacional: Periódicos.
3. Biblioteca de la FLA: "La Protesta".
4. Archivo particular de Pascual Vuotto: Material específico del Proceso de Bragado que consta de cartas informales, cartas de los presos a la Corte, periódicos con artículos sobre el proceso, suscripciones voluntarias de la campaña de solidaridad, petitorios por la libertad de los presos de Bragado, papeles de las giras realizadas por el país, fotos, volantes, mariposas y bonos solidarios para la campaña.

Aunque hoy se encuentra concentrado en unos pocos lugares, el material de archivo recogido circuló en la década del treinta por las manos de casi todos los entrevistados. Este material fue utilizado con el criterio de rescatar ciertos acontecimientos o hechos que puedan haber olvidado los entrevistados. No con el objetivo de realizar una "lectura objetiva de los hechos", para ser contrastada con los datos obtenidos en el transcurso de las entrevistas. Lo utilizamos mas bien, como disparador de recuerdos o discusiones, entre los participantes de cada instancia del Proceso de Bragado.

a. Una verdadera sorpresa

Esta utilización del material de archivo, me interesó a partir de algo que sucedió solo por casualidad. Estaba en mi casa clasificando este material para grabarlo con la cámara, cuando suena el timbre. Era Rubens de Diago, el hijo de Reclús (uno de los presos). Venía a traerme una foto de su padre que yo le había solicitado.

Al ver un periódico con un titular que decía: "Solidaridad con los presos de Bragado", me preguntó de dónde lo había sacado. El jamás había visto este material.

Comenzamos entonces a hojear algunas cosas, y eso generó toda una serie de consideraciones acerca de por qué su padre no había guardado periódicos referidos al Proceso de Bragado. Rubens estaba realmente emocionado de acceder a estos “viejos papeles amarillentos”.

Eso es algo que resulta difícil de describir con palabras. Si en ese momento hubiera tenido la cámara grabando, hubiera sido quizá mucho más jugoso su gesto y su emoción que todo lo que pudo decirme posteriormente en la entrevista. Por un lado, esta situación generó en Rubens el deseo de participar y colaborar en el trabajo. Ese día él mismo sugirió la posibilidad de ser entrevistado filmicamente. Hasta entonces sólo estaba en los planes entrevistar a su madre. Por otro lado, esta experiencia develó la potencialidad que el material de archivo tenía en mi trabajo y me sirvió para elaborar una estrategia de trabajo en donde incluirlo, puesto que hasta entonces ocupaba un lugar incierto en mi investigación.

b. Leyendo el diario frente a cámara.

Alfredo Seoane no resultó una persona difícil de entrevistar filmicamente. Su actitud siempre fue muy franca, y supongo que esto se debió, por un lado a su carácter y personalidad; y por otro, a que cuando le realicé la entrevista filmica, ya hacía bastante tiempo que me veía recorrer los locales anarquistas con la cámara.

El se ocupaba de imprimir clandestinamente el periódico “Justicia”, especialmente dedicado a la lucha por los Presos de Bragado. Lo hacía en el diario “La Argentina”, donde trabajaba como linotipista. La entrevista había comenzado bien, y se desarrollaba con naturalidad. De todos modos, su discurso era más bien una descripción general de la campaña de solidaridad en donde no aparecía su participación de un modo concreto y cotidiano.

A partir de la experiencia anteriormente relatada, se me ocurrió reservar una página del periódico “Justicia” para la pregunta que me interesaba. No hizo falta que yo siguiera preguntando:

Alfredo:

"... Bueno, este periódico Justicia lo hacíamos con el papel del dueño de la imprenta, con la tinta del dueño de la imprenta, y con las máquinas del tipo de la imprenta...cuando terminaba la tarea nos íbamos a la calle, y quedaba el sereno. Entonces, a la hora volvíamos, y hacíamos (eran 4 páginas, eran 4 hojitas), y hacíamos rápido. En una hora hacíamos entre todos. Había 16 linotipos, los hacíamos rápido. En el diario la Argentina que vos no lo conociste y aquel gaucho tampoco... hay un tango que lo menciona:

*Prensa, nación y argentina,
gritan los pibes de esquina a esquina...*

Eso, ahí trabajaba yo, en La Argentina. 5 guitas costaba el diario... Si me acuerdo de esto, la gran siete. Capaz que si me pongo a leerlo, algo de esto debo haber hecho yo, por lo menos tipeado, no?... Salía muy bien este periódico y los repartíamos.

P: y cómo lo repartían?

Gratis, y decíamos que el que quería poner unos pesitos. Íbamos al Luna Park a repartirlos. Porque ya en aquel tiempo estaba el Luna Park... Uff, me has mostrado una cosa que me ha pegado a la cabeza..." (textual)

Este episodio se repitió luego con otros papeles, volantes, mariposas de la campaña de solidaridad. Alfredo dejó las generalidades y su narración se acercó muchísimo mas a mis objetivos, en la medida en que hacía referencia a su participación concreta, e incluso recordó sucesos que tenía olvidados.

Yo me pregunto si esta situación se hubiera generado sin la presencia de la cámara. Su emoción con el reencuentro de algo que él había realizado en el pasado y del cual tenía una vaga idea, se agigantó por la presencia de la cámara.

En el momento en que comenzó a cantar el tango que mencionaba el diario “La Argentina” en el cual él trabajaba, deslizó una mirada hacia cámara. Esto evidentemente, fue algo surgido de la situación filmica. Es un ejemplo de lo que definimos como *profilmia*, es decir, todas aquellas actitudes gestos y posturas que se ponen en evidencia en presencia de la cámara. (de France, 1981)

Así como la presencia de la cámara generó la aparición del tango, el tango generó luego otros recuerdos, y así la entrevista se transformó en una charla informal en la que aparecieron los detalles mas cotidianos de su vinculación con la campaña de solidaridad.

c. La extrañeza de lo conocido

Jacobo Maguid fue una de las personas con las que mas conflicto tuve por la presencia de la cámara. Siempre dispuesto a ser filmado, cuando la cámara comenzaba a grabar, su discurso resultaba un “compendio enciclopédico”, lleno de fechas y descripciones generales sobre el movimiento anarquista. En razón de estas vicisitudes, ensayé realizarle una entrevista junto a su esposa, Juana Quesada, quien también había participado en la campaña de solidaridad. Esto ayudó a distender la situación.

En un momento determinado, le pedí frente a cámara que me contara quiénes eran las personas fotografiadas en un libro sobre el Proceso de Bragado. Se lo pedí a modo pedagógico, hipotéticamente para las personas que mas tarde serían los espectadores de la película. Si hubiera imaginado los resultados, el libro habría aparecido antes “en escena”.

Su narración cambió. Comenzó a hablar de un modo mas distendido y pudo expresar mas adelante detalles de la forma en la que organizaban la campaña de solidaridad junto a Pascual Vuotto desde la cárcel:

Jacobo:

"Las campañas eran organizadas por los comités, a veces por propia iniciativa, y otras veces por sugerencia de Pascual Vuotto. Pero la organización en sí de la campaña corría a cargo de los de afuera. Lo que hacía Vuotto, era mandar unos mensajes como sabía hacer él, con un lenguaje conmovedor, que nosotros...cuando llegábamos a cualquier lugar ya estaba ahí la gente, avisada por las cartas de Vuotto, y además mandaba en cada caso el comité de Mercedes, mandaba propaganda, mandaba por ejemplo folletos, volantes, engomados, afiches, el periódico Justicia". (textual)

Este tipo de relato, no había aparecido hasta el momento, ni en la entrevista anterior, ni en la que estábamos realizando. Al colocar esas fotos en un lugar de extrañeza hacia un potencial espectador, pudo visualizarme también a mí, como alguien que no sabe y desea saber. Hasta ese momento, yo ocupaba para él el lugar de alguien que sabía y no el de alguien que deseaba saber, como ocurría en la realidad. Esta situación pudo generarse a través de, y por la presencia de la cámara, en la medida en que me permitió colocarme en el lugar de espectadora de lo que estaba registrando con la misma.

La imagen filmica permite formular estrategias de trabajo que pueden aplicarse en el contexto de una investigación antropológica clásica. En razón de la persistencia del soporte filmico que permite la visualización posterior de lo ocurrido en el campo, el análisis de los aspectos metodológicos puede efectuarse con mayor rigurosidad aportando nuevas reflexiones acerca de las técnicas de recolección de datos.

6.5. Pensamiento Narrativo

En este apartado nos interesa llevar a cabo dos comparaciones en cuanto a la forma de narrar de los sujetos. A estas formas de narración las llamaremos *pensamiento narrativo* (Mac Dougall, 1992). Este autor considera a la narración como el constituyente primero del pensamiento. El recuerdo se inscribe en el tiempo y este se organiza en formas de secuencias otorgando a los objetos y a las acciones un lugar en el tiempo. La memoria y el lenguaje serían imposibles sin la narración, puesto que el pensamiento se organiza al interior de paradigmas narrativos, en los cuales se encuentran el origen y el futuro de los objetos.

Para el análisis de las FF y específicamente en el caso de las entrevistas, utilizamos las herramientas que nos ofrece la historia oral, indagando los aportes de la imagen a dicha técnica. La Historia Oral se basa en los recuerdos de las experiencias directas de la vida de los individuos. A través de los relatos de los sujetos, podemos encontrar elementos que difícilmente aparecerían desgrabados y transcritos por el investigador, como son la variedad de tono, volumen, y ritmo. Un mismo relato puede tener significados muy distintos según se combinen estos elementos. Estos revelan justamente aquello que las fuentes tradicionales no pueden revelar: la subjetividad del que habla.

“Las fuentes orales nos dicen no sólo lo que hizo la gente sino lo que deseaba hacer, lo que creía estar haciendo, y lo que ahora piensan que hicieron (...) revelan las emociones de los narradores, su participación en la historia, y el modo en que la historia los afectó” (Alessandro Portelli, 1991:42 Comp. Dora Shwarzstein).

La utilización de la imagen agrega a los elementos mencionados (variedad de volumen, tono y ritmo) un aspecto importantísimo para acceder al significado de lo que se narra: el gesto. La aplicación de técnicas filmicas en el TC puede servir para profundizar en la narración de los sujetos, en tanto nos permite la revisión de los términos expresados, así como también la reelaboración de nuevas estrategias filmicas. A continuación relataremos dos experiencias:

a. Susana Macaya y Pascual Vuotto: Ambos pertenecen a la misma generación. Pascual Vuotto, uno de los presos; Susana Macaya, esposa del médico de policía de Bragado. En las entrevistas previas a la filmación, los dos relataban una historia en la que parecían no haber estado involucrados. Los relatos eran coherentes, ordenados según se fueron sucediendo los acontecimientos. Pero en el momento de colocar la cámara para la entrevista filmica, las cosas cambiaron.

Pascual Vuotto comenzó a hablar de un modo desordenado. Los acontecimientos ya no se sucedían de un modo cronológico. El presente invadía el pasado, y en varias oportunidades, su emoción terminaba en lágrimas y había que cortar la entrevista por un rato. Susana Macaya también expresó un relato cargado de emoción a partir de la presencia de la cámara. Sin embargo, su relato continuó siendo ordenado, lógico. Tenía menos cosas que contar. La historia de Bragado había afectado una parte de su vida. En el caso de Pascual Vuotto, los mismos hechos habían afectado toda su vida a partir de los 26 años.

b. Rubens de Diago y Francisco Macaya: Ambos pertenecen también como en el caso anterior, a la misma generación. Rubens de Diago, hijo de Reclús de Diago, uno de los presos; Francisco Macaya, hijo de Francisco Macaya, médico de policía de Bragado.

Antes y durante la entrevista filmica, ambos relataron las experiencias que habían vivido sus padres en Bragado. Uno como preso, otro como médico de policía. Situaciones diferentes, pero ambas con un costo personal importante. A pesar de que Rubens de Diago estaba haciendo referencia a una historia mucho más dolorosa y larga que la historia del padre de Francisco Macaya, su relato si bien emotivo, no tuvo una carga que derivara en emociones que no pudieran manejarse. Francisco Macaya también expuso tranquilamente el relato sobre la historia de su padre clara y ordenadamente.

Ambos pertenecen a la misma generación, y sus relatos expresan la historia de otros, sus padres. Esto es algo muy evidente en las entrevistas, y la diferencia de la generación anterior que tuvo una vinculación directa con los sucesos de Bragado que afectaron sus vidas en mayor o menor medida.

Los dos ejemplos nos sirven para plantear de qué modo la memoria histórica adquiere ciertas particularidades según se trate de participantes directos o indirectos de los hechos relatados. Estas particularidades requieren aproximaciones metodológicas distintas en cada caso. En el primer ejemplo, las dos personas pertenecían a la misma generación, pero la vinculación al proceso de Bragado había tenido significaciones distintas para cada uno. En el segundo estamos ante el mismo caso pero en una segunda generación.

La caracterización de informantes realizada, en donde distinguíamos la primera generación de la segunda y a su vez los participantes directos de los indirectos en el proceso de Bragado, nos sirvió a lo largo de todo el trabajo de investigación, desde la inserción hasta el montaje del film de exposición.

Las entrevistas filmicas a los participantes directos pudieron realizarse posteriormente a una inserción prolongada. La explicitación de los objetivos del trabajo requerían tiempo para ser comprendidos y para negociar quiénes intervendrían en el film. Por último en el armado del film de exposición los participantes directos requerían una participación activa que se fue concretando a través de la observación diferida y compartida.

En el caso de la segunda generación y sobre todo de los participantes indirectos, las entrevistas filmicas se realizaron sin la necesidad de un previo contacto prolongado, en tanto la historia que relataban no había influido en el desarrollo de sus vidas políticas y privadas. Por otro lado, tampoco requirieron participación en el film de exposición, y la negociación en cuanto a lo que debía ser dicho no tuvo prácticamente relevancia.

Por último, metodológicamente el abordaje de las entrevistas filmicas requería acentuar la forma en cual los relatos de terceros habian permanecido en la memoria. El trabajo con los participantes directos estuvo relacionado en cambio con una historia vivida que requería otros tiempos y otros abordajes, y en donde pusimos en práctica el método de la observación diferida y compartida.

6.6. Observación Diferida y Compartida

El método de la *Observación Diferida y Compartida*, se refiere a una forma de observación novedosa, en la cual se plantea la necesidad del registro filmico como primera instancia de cualquier proceso de observación profunda. Este método permite al observador registrar el proceso observado, pudiendo repetir la observación indefinidamente (solo o conjuntamente con las personas filmadas), en el mismo lugar de filmación o en otros.

“El investigador dispone de un elemento que le permite por primera vez repetir cómodamente la filmación (filmación repetida), a condición de que el proceso mismo se repita (proceso repetido), y sobre todo de observar indefinidamente los resultados de su registro” (de France, 1981:5)

Carmen Guarini plantea que “...en tanto el investigador tome total consciencia de que el informante posibilita el registro de ciertos hechos o procedimientos en detrimento de otros y que coopera verbalmente, tanto en el momento de la filmación como en las posibles observaciones posteriores, atender a sus propuestas filmicas constituye metodológicamente un hecho novedoso que permite abrir nuevos caminos de reflexión sobre las técnicas de investigación social.” (Guarini, 1991)

La observación diferida, si bien permite al investigador repetir la observación de los registros de campo junto a los sujetos, puede resultar un arma de doble filo si se la utiliza como reproducción de la “realidad”. Una vez que se han realizado los registros filmicos, puede suceder que por la fascinación de la imagen perdamos de vista el campo. Queremos decir con esto, que si bien puede utilizarse como recurso

metodológico en la relación con los sujetos, la imagen nunca es la reproducción de la realidad. En tanto que es una realidad “construida” por el investigador, debemos tener en cuenta que a lo largo de la investigación, los sujetos, la “realidad” y el propio investigador conformarán posibilidades alternativas de “construcción”. Resulta también metodológicamente interesante percibir si el investigador puede ir abriendo su mirada y si los sujetos pueden ir ofreciendo a la vez, otros aspectos para ser vistos.

a. Los lugares filmados

En una de mis visitas a Jacobo Maguid, después de la realización de la primera entrevista filmica, llevé a su casa un armado de testimonios y lugares filmados de una duración de cinco minutos. Este material había sido montado para el canal 6 de Cable Visión, experiencia relatada en el apéndice C.

Macizo había visto los testimonios incluidos en el armado, en otras oportunidades, pero no los lugares filmados, como la cárcel de Mercedes, la comisaría de Bragado y las fotos de Diamante donde se realizó la manifestación mas grande por los presos de Bragado. La visión del material montado, generó conflictos. Una de sus objeciones fue que las 50.000 personas que según uno de los entrevistados habían marchado por las calles de Diamante, no eran tales. Que no llegaban a 50.000, ni por asomo.

La visión anterior de las entrevistas sin las imágenes de los lugares mencionados en las mismas, no había generado conflictos. El montaje de los lugares filmados, los actuales, las fotos antiguas y las entrevistas, colocó a Macizo en posición de criticar al entrevistado que mencionaba ese dato, y también a mí, por haber “construido” el material incluyendo esa afirmación. La visión diferida del material ya montado, permitió percibirlo como una construcción en la que yo como investigadora había seleccionado determinada información para ser mostrada.

De todos modos esto sirvió para explicarle a Macizo de manera minuciosa lo que yo pretendía con mi investigación. Gracias a esta experiencia, entendió que yo no estaba buscando la cantidad exacta de personas que había en las manifestaciones, el año preciso en el que habían ocurrido algunos sucesos, sino la forma en la que cada uno podía, a la luz del paso de los años, recordar los mismos sucesos relatados. Esto también fue generado a partir de la presencia de la cámara en campo, y de la posibilidad de poner en práctica el método de la observación diferida y compartida.

7. El film y la Memoria. A modo de cierre.

7.1. Imagen y Memoria. *La ausencia se hace presente.*

El objetivo de nuestro trabajo fue vincular la imagen filmica a la memoria a través de la metodología de la antropología visual, que introduce los medios videocinematográficos en el trabajo de campo antropológico. En este sentido, resulta significativo hacer referencia a las similitudes entre la imagen y la memoria.

En el lenguaje cotidiano, cuando hablamos de memoria, hacemos referencia a los recuerdos de situaciones y momentos que han ocurrido con anterioridad. También la imagen restituye una presencia que está ausente. La imagen es un doble una proyección, no la “cosa” misma, es el doble de un sujeto, de un discurso, no el sujeto o el discurso mismo. “Sartre dice que 'la característica esencial de la imagen mental, es una determinada manera que tiene el objeto de estar ausente en el seno mismo de su presencia'. Agreguemos enseguida lo recíproco: de estar presente en el seno mismo de su ausencia.” (Morin, 1972: 31)

Creemos que esta característica de "doble" de la imagen filmica, fue lo que produjo admiración y encantamiento en los primeros espectadores de cine. Haciendo referencia a los comienzos de la historia de la imagen animada, del cine, Edgar Morin afirma que el asombro del público se basaba principalmente en la visión del mundo conocido, cotidiano. Lumière a comienzos de este siglo filmaba y proyectaba como espectáculo aquello que no era espectáculo: un tren, una partida de cartas, la salida de una fábrica, pero “lo que atrajo a las primeras multitudes no fue la salida de una fábrica, o un tren entrando a una estación (hubiera bastado ir a una estación o a la fábrica), sino una imagen del tren, una imagen de la salida de una fábrica. La gente no se apretujaba en el salón Indien por lo real, sino por la imagen de lo real”. (Morin, 1972)

La imagen filmica entonces, no se confunde ni con la realidad, ni con la percepción del cineasta, y como plantea Arturo Fernández, “ella es un signo o una mediación que implica una recreación del objeto representado, pero nunca una restitución del mismo”. (1985: 172)

Por otra parte, aún siendo confusa y fragmentaria, la memoria suele contener momentos de firmeza que nos hacen a veces decir: es como si lo estuviera viendo, parece que fue ayer. Aún en su indefinición se impone a veces un aspecto fuerte de presencia “real”. También en el cine, aún tratándose de imágenes de dobles, sucede que las mismas adquieren una presencia real, tan real, que podemos sufrir, gozar y emocionarnos, puesto que la imagen se presenta con todos los caracteres de la vida real, incluidas la objetividad. “Por consiguiente puede efectuarse cierta sobrevaloración subjetiva, a partir de la simple representación objetiva (...) esta sobrevaloración subjetiva es aquí función de la objetividad de la imagen, es decir de su aparente exterioridad material.” (Morin, 1972: 91)

La imagen filmica nos resulta también real, porque tiene la capacidad de captar puntos de vista parciales sobre los objetos o las situaciones. “Esta movilidad multifocal de la cámara, nos arrastra hacia una aprehensión y una asimilación objetivas. Un objeto es un objeto, porque es visto psicológicamente desde distintos ángulos.” (Morin, 1972: 143)

Hacer presente lo ausente. Relatar hechos del pasado. Actualizar los conflictos. Esta característica de doble de la imagen, nos permitió cuestionar o redefinir el concepto de *memoria*, con el que partimos al inicio de la presente investigación.

7.2. Memoria. Concepto y resignificación.

Para llevar a cabo nuestra investigación, partimos del concepto de **MEMORIA**, esbozado por Mac Dougall (1992), quien la define como un séptimo sentido que

permite el registro de una existencia anterior, a partir de la cual los sujetos construyen su identidad intelectual.

“La memoria es a menudo aparentemente incoherente, extraña mezcla de lo sensorial y lo verbal, nos ofrece el pasado en relámpagos y en fragmentos...nos parece entrever imágenes, entender sonidos, utilizar palabras no pronunciadas, y experimentar una nueva sensación física, como la tensión y el movimiento...” (Mac Dougall, 1992: 68)

Coincidimos con Mac Dougall, en que la memoria se constituye como la base de nuestra identidad, en tanto modela nuestras vivencias, conformándonos como personas. Sin embargo, en el transcurso de la investigación, y a partir de la experiencia de campo, apareció con mucha fuerza la forma en la cual la memoria se plasmaba en relatos o imágenes producidas en el presente, de situaciones que habían ocurrido con anterioridad. No solamente el presente, sino también el pasado inmediato modelaba de diferentes maneras las visiones sobre los hechos vividos. De todas maneras, los relatos y las imágenes de la memoria aparecían “naturalizados”, en el sentido de que eran aceptados como “reales” e independientes de los sujetos que los producían. (Pérez, 1993: 15)

En este sentido, podríamos plantear que la “realidad” expuesta mediante relatos e imágenes surgidos de la memoria, son en alguna medida el resultado de una “invención”. “La realidad supuestamente hallada es una realidad inventada y su inventor no tiene conciencia del acto de su invención, sino que cree que esa realidad es algo independiente de él y que puede ser descubierta; por lo tanto, a partir de esa invención, percibe el mundo y actúa en él.” (Watzlawick, 1993: 15)

Cuál es la realidad del investigador? También el investigador inventa una realidad cuando produce un texto como resultado de su trabajo de campo? También como los sujetos de su investigación, lo “naturaliza” como algo independiente de su percepción? Aún aceptando que el investigador también construye, inventa sus realidades en los textos antropológicos, coincidimos con Gustavo Pérez (1993:32), en que “no existen creaciones 'de la nada', ni construcciones exclusivamente personales”.

Explorar el film antropológico como el resultado de la tensión entre los discursos y “realidades” en competencias, tanto del investigador como de los sujetos, es un desafío que nos planteamos para futuros trabajos. Creemos que el trabajo de campo filmico y la imagen como instrumento de investigación abre caminos novedosos e interesantes para seguir explorando. Podemos decir hoy que la construcción del film antropológico es el resultado de la tensión entre dos discursos y realidades en competencia: la del investigador y la de los sujetos.

A partir de nuestra investigación, construimos un concepto de memoria, entendiendo por la misma el registro que tienen los sujetos de acontecimientos de su pasado que se materializa en relatos referidos al pasado, modelados tanto por el presente y por el pasado inmediato, como por las experiencias subjetivas de los individuos y/o grupos. Estos relatos aparecen “naturalizados” en el sentido de que son aceptados como “reales” e independientes de los sujetos que los producen.

7.3. Investigación Filmica y Memoria. *Instancias de negociación?*

El objetivo de nuestra investigación fue explorar la forma en la cual la imagen actúa sobre la *memoria histórica* de los sujetos. En el capítulo **Teoría y campo**, planteamos cómo la imagen filmica y los discursos materializados en la misma tenían en el TCF un alto valor de negociación producto de la potencialidad que encerraba en relación a la difusión.

A partir de esta evidencia llamábamos *tensión* a los procesos a través de los cuales los sujetos que intervenían en la construcción de la imagen filmica presionaban y negociaban la preponderancia de sus discursos en la misma. Esta tensión se manifestaba verbalmente, compitiendo diversas versiones y puntos de vista sobre la historia vivida, en el caso de la construcción de las FF a partir de la memoria.

La pregunta que nos formulamos es la siguiente: pudo el film poner en evidencia estas tensiones? En nuestra investigación, el proceso de investigación filmica, al materializar de un modo instantáneo los discursos tanto del investigador como de los sujetos (imagen filmica), se presentaba como un medio de negociación muy evidente entre ambas “construcciones” de la realidad.

La memoria, plasmada en la *imagen filmica* resultaba de un proceso de negociación en el presente de relatos que se refieren al pasado. Una negociación, tanto entre los sujetos que han vivido esa historia, como entre ellos y el investigador que aprende esa historia y que pretende a su vez, contarla.

Qué cosas deben y pueden decirse? De qué manera deben decirse esas cosas? Quién tiene el poder de decisión en última instancia? El investigador que ha realizado la investigación, las entrevistas y las filmaciones, o las personas que han permitido que esa investigación, esas entrevistas y esas filmaciones sean posibles? En definitiva, Quién decide la puesta en escena final del trabajo?

Tanto la construcción de los relatos sobre la historia vivida pasada, y la construcción del relato del investigador (a partir de lo oído de esa historia, de su proceso de lecturas e investigación, y de su propia memoria de trabajo de campo), tienen como objeto de discurso, situaciones y hechos que están ausentes.

Nos remitimos de esta manera, a lo que Mac Dougall (1992) llama, los *signos de la ausencia*. Plantea que en general, los films de la memoria tratan de demostrar coherencia en los relatos de los entrevistados, objetividad en cuanto a los “hechos”, y la puesta en marcha de una serie de ficciones que de algún modo recrean las situaciones relatadas por los informantes como si estas fueran absolutamente “coherentes” y “verídicas”, intentando hacer desaparecer los problemas del olvido y de la incoherencia, o de la subjetividad de los hablantes.

Mac Dougall plantea que, un modo diferente de realizar films de la memoria, es a partir de los signos de la ausencia que “colocan la memoria en el contexto del olvido y definen el pasado por su distancia irreductible al presente(...) Estos signos definen la

memoria por su vía contraria; la ausencia concreta” (Mac Dougall 1992:73) Los signos de la ausencia rescatan la incoherencia de los relatos, la subjetividad de los informantes, y el cambio transcurrido a través del tiempo tanto en lo social como en lo particular de las historias de los sujetos.

Son justamente los signos de la ausencia los que hacen posible que la historia vuelva a contarse una vez más. Y son también esos signos, los que permitirán más adelante, un relato alternativo sobre los mismos hechos.

III. CONCLUSIONES

Consideramos que los medios audiovisuales resultaron un medio importante de comunicación en el trabajo de campo, facilitando el diálogo entre investigador y sujetos. "... El cine va a todas partes - escribe Louis Delluc en *Cinéma et Cie-*, es un gran medio de conversar entre los pueblos..." (Aumont, 1983:160.) Creemos que esto se manifestó en nuestro trabajo de un modo elocuente justamente porque las prácticas anarquistas se han basado primordialmente en la difusión de sus ideales mediante la propaganda.

Si bien no acordamos del todo con la tesis del cine como lenguaje universal, y como plantea Edgar Morin, (1972: 223) "...En un film no todo puede ser universal, ya que todo film es un producto social determinado...", sí pensamos que en el caso del trabajo antropológico, los registros audiovisuales realizados en conjunto por el investigador y los sujetos, son un medio de comunicación importante al tratarse de un producto realizado por ambas partes. El cine en la investigación antropológica, "...nos permite analizar visualmente ciertos procesos, gestos, palabras, junto a quienes los ejecutan. Es el comienzo de un auténtico diálogo entre personas filmadas y realizadores. El film se revela como un canal concreto de comunicación entre dos mundos, el del observador y el del observado." (Guarini, 1985:150)

La *Observación Diferida y Compartida*, pudo impulsar discusiones a partir de la proyección colectiva; por un lado, de los restos materiales relacionados con la historia de Bragado (cárcel, comisarías, locales obreros); y por otro, de los periódicos de la década del 30', realizados por los propios sujetos. Esto permitió integrar al análisis aspectos que superaron el nivel del discurso. Pudieron explorarse aspectos gestuales espontáneos, formas narrativas, puesta en escena, re-actualización de conflictos, etc. Teniendo en cuenta las coincidencias mencionadas entre la imagen y la memoria, el trabajo visual con los sujetos, a través de la proyección a los mismos de las fuentes filmicas, (observación diferida y compartida) pudo profundizar la indagación en la

memoria. La discusión sobre los discursos y las imágenes registrados restituyó los procesos mediante los cuales se habían construido esas mismas fuentes filmicas.

Por otra parte, la *investigación filmica* y la película como proyecto, generó en los sujetos de esta investigación una ansiedad y una expectativa basada fundamentalmente en la posibilidad de difusión de sus imágenes y sus discursos. Esto provocó lo que hemos denominado la *re-presentación del pasado*. Los viejos conflictos aparecieron, exigiendo a veces ser expresados, y otras veces escondidos. De esta manera pudimos conocer aquello que los sujetos no querían contar o mas bien difundir. Esto fue posible, en la medida en que los sujetos comenzaron a diferenciar entre la imagen filmica y el montaje final de un trabajo. La relación establecida en el campo fue lo suficientemente profunda lo que nos permitió acceder a la intimidad, a los problemas que quedan “en casa”.

La participación concreta y cotidiana de los sujetos en la construcción de la película, puso en evidencia también nuestro rol de investigadores. En la medida en que los sujetos participaban comenzaron a pedir mas participación, y esto permitió percibir hasta qué punto también nosotros intentábamos ejercer un control sobre el producto final. La *re-presentación del pasado*, es todavía un concepto a desarrollar, pero ha sido a partir de las reflexiones que ha provocado el presente trabajo, que hemos podido verlo emerger lentamente a partir de viejos conflictos reeditados en el presente. **Ya no se trata de un relato acerca del pasado, sino de un relato de cómo relatar el pasado desde el presente.**

Para finalizar resulta pertinente referirnos brevemente a los conceptos provenientes del campo de la antropología visual. En el transcurso de nuestra investigación percibimos que dichas conceptualizaciones no abarcan a veces los requerimientos de las problemáticas abordadas. Por un lado existen conceptos que apuntan al relevamiento de las características metodológicas de la antropología. Centrándose en la reflexividad por parte del investigador de las alternativas del trabajo de campo y de la relación con los sujetos, impiden a veces dar cuenta de los contextos sociales y políticos que determinan las relaciones establecidas y las problemáticas abordadas. Consideramos que siguiendo ésta línea, solamente podríamos dar cuenta

de la relación establecida en campo con los sujetos, de las implicancias personales del investigador y de los sujetos, psicologizando o idealizando la investigación antropológica.

Desde otra óptica se propone la utilización de la imagen como reproducción de la “realidad”, como un instrumento que podría controlar la subjetividad del investigador, sin percibir de qué modo todo relevamiento tanto escrito como filmico resulta de un proceso de “construcción” e “interpretación”. Creemos que la antropología visual requiere una serie de reflexiones y la construcción de una teoría ligada a la teoría antropológica, desde donde se plantee la posibilidad de generar algún tipo de conocimiento. Partimos de pensar que la “realidad” si bien difícil de aprehender, existe, y que como investigadores tenemos que poder dar cuenta de ella en mayor o menor medida, para explicarla y transformarla.

La utilización de la imagen en el trabajo de campo antropológico permite dar cuenta con gran elocuencia de problemáticas que también se dan en la antropología clásica. Su utilización puede aportar la formulación de estrategias metodológicas para ser puestas en práctica en la disciplina en su conjunto, recibiendo asimismo la reflexión teórica de la misma para ser resignificada a partir del uso de la imagen. Esperamos poder profundizar estas temáticas en futuras investigaciones, porque consideramos que los medios audiovisuales en las ciencias sociales tienen aún mucho para dar.

APENDICE A

Este apéndice tiene por objeto proporcionar al lector una serie de informaciones acerca de los datos de los informantes, del tamaño del equipo de filmación, de la persona encargada de formular las preguntas en cada caso, y de los lugares en los que se realizaron las entrevistas filmicas.

Partimos de la distinción entre *entrevistas planificadas* (que nos planteamos desde el inicio de la investigación), y *entrevistas por contacto* (que surgieron a través de los contactos iniciales). En cada caso, proporcionamos los tipos y subtipos a que pertenece cada informante :

Tipo A: Generación que vivió en forma directa los sucesos de Bragado. Se indicará con la letra **A**.

Tipo B: Generación inmediatamente posterior a la perteneciente al tipo A. Se indicará con la letra **B**.

Subtipo Anarquista: Anarquista o hijo de anarquista. Se indicará con la letra **a**.

Subtipo no anarquista: No anarquista o hijo de no anarquista. Se indicará con las letras **n/a**.

A. Entrevistas Planificadas:

- Pascual Vuotto
- Jacobo Maguid
- Jesús Gil
- José María Lunazzi
- Carmen de Diago

Pascual Vuotto (Tipo A - Subtipo a)

- 89 años
- Ferroviario
- Detenido el 16-9-31 al 24-8-42 (Ultimo sobreviviente de los tres procesados)

-Cantidad de entrevistas: tres.

-El equipo de filmación: (en las tres entrevistas filmicas)

*sonidista

*asistente

*investigador/camarógrafo

-Formulación de preguntas: asistente (en las tres oportunidades).

-Lugar de la filmación:

*Domicilio de Pascual Vuotto en Mar del Plata.(las dos primeras)

*Domicilio del hermano de Pascual en 9 de Julio (tercera entrevista)

Jacobo Maguid (Tipo A - Subtipo n/a)

- 85 años

- Ingeniero

-Realizó giras en el interior del país durante la campaña de solidaridad. En 1936 se va a España (guerra Civil Española). A su regreso continúa con las giras hasta la liberación de los presos de Bragado.

-Cantidad de entrevistas: Dos (una individual y otra con su esposa).

-El equipo de filmación:

*En la primera entrevista: un sonidista, e investigador/camarógrafo.

*En la segunda entrevista: un sonidista, un camarógrafo, investigador.

-Formulación de preguntas:

*Primera entrevista: sonidista

*Segunda entrevista: investigador

-Lugar de filmación:

*Primera entrevista: FLA (Federación Libertaria Argentina)

*Segunda entrevista: domicilio de Jacobo Maguid en la capital federal.

Jesús Gil (Tipo A - Subtipo a)

-81 años

-Albañil

-Pertenebió a la FORA en los años en que se sucedieron las giras y la campaña de solidaridad por los presos de Bragado.

-Cantidad de entrevistas: Dos (Una individual y otra grupal:FORA)

-El equipo de filmación:

*Primera entrevista: sonidista, asistente, .
investigador/camarógrafo.

*Segunda entrevista: dos camarógrafo, sonidista, investigador.

-Formulación de preguntas:

*Primera entrevista: asistente

*Segunda entrevista: investigador

-Lugar de filmación: En las dos entrevistas, FORA (Federación, Obrera, Regional, Argentina)

José María Lunazzi (Tipo A - Subtipo a)

-88 años

-Profesor Honorario de la Universidad de La Plata. Ciego

-Dirigió junto con Jacobo Maguid las giras realizadas en el interior del país. En 1931 era el presidente de la FULP (Federación Universitaria de La Plata)

-Cantidad de entrevistas: Dos.

-El equipo de filmación:

*Primera entrevista: Sonidista, investigador/camarógrafo

*Segunda entrevista: camarógrafo, sonidista, investigador.

-Formulación de preguntas:

*Primera entrevista: sonidista

*Segunda entrevista: investigador

-Lugar de filmación: Domicilio de José María Lunazzi (Cap.Fed.) en las dos oportunidades.

Carmen Fernández de Diago (Tipo A - Subtipo a)

- 78 años

- Ama de casa y Empleada

-Esposa de Reclús de Diago (uno de los presos condenados). Militante anarquista, participó en la campaña de solidaridad por los Presos de Bragado.

-Cantidad de entrevistas: Una.

-El equipo de filmación : sonidista, investigador/camarógrafo.

-Formulación de preguntas: investigador/camarógrafo

-Lugar de filmación: Domicilio de Carmen de Diago en Moreno.

B. Entrevistas por contacto:

- Héctor Woolland

-Rubens de Diago

- Mario Penone

-Juana Quesada

- Ana Bartolomé

-Alfreso Seoane

- Luis Franza

-Entrevista Grupal FORA

- Susana Macaya

-Vecina Bragado 1

- Francisco Macaya

-Vecina Bragado 2

Héctor Woollands (subtipo A - Subtipo a)

-75 años

-Empleado

-Participó en la Campaña de Solidaridad por los presos de Bragado a través del Comité pro-presos de Mar del Plata.

-Cantidad de entrevistas: Una.

-El equipo de filmación: un sonidista, asistente, investigador/camarógrafo.

-Formulación de preguntas: asistente.

-Lugar de filmación: Biblioteca de Mar del Plata.

Mario Penone (Tipo A- Subtipo a)

-75 años

-Albañil

-Integró el comité de solidaridad por los Presos de Bragado de mar del Plata.

-Cantidad de entrevistas: 1.

-El equipo de filmación: sonidista, asistente, investigadora/camarógrafa.

-Formulación de preguntas: asistente.

-Lugar de filmación: Biblioteca de Mar del Plata.

Ana Bartolomé (Tipo A - Subtipo n/a)

- 73 años

- Fué maestra de escuela Primamria

- Fué compañera de Colegio de Titina Blanch, la hija del caudillo José María Blanch que resultó muerta a causa de la explosión de la bomba en su domicilio.

-Cantidad de entrevistas: Dos.

-Equipo de filmación: sonidista, investigador/camarógrafo.

-formulación de preguntas: investigador camarógrafo

-lugar de filmación: domicilio de Ana Bartolomé en Bragado.

Luis Franza (Tipo A - Subtipo n/a)

- 90 años
- Trabajó en ferrocarril, actualmente es jubilado.
- Es hijastro de Chullivert, un conservador que rivalizaba con Blanch, y del cual se comenta que, luego de asesinar a su esposa y a dos de sus hijastros, y antes de suicidarse, escribió una carta en la cual se hace autor del envío de la bomba al caudillo José María Blanch.

-Cantidad de entrevistas: Una.

-El equipo de filmación: sonidista, asistente, investigador/camarógrafo.

-Formulación de preguntas: investigador/camarógrafo. (en las dos oportunidades).

-Lugar de filmación: Domicilio de Luis Franza. (Bragado)

Susana Macaya (Tipo A - Subtipo n/a)

- 85 años
- Ama de casa
- Esposa del médico de policía de Bragado (ya fallecido), quién declaró que los detenidos por el atentado de Bragado habían sido torturados, a raíz de lo cual se le inicia un sumario por falso testimonio.

-Cantidad de entrevistas: Una.

-El equipo de filmación : sonidista, asistente, investigador/camarógrafo.

-Formulación de preguntas: investigador camarógrafo.

-Lugar de filmación: domicilio de Susana Macaya (Cap. Fed.)

Francisco Macaya (Tipo B - Subtipo n/a)

- 56 años
- Juéz

-Hijo del médico de Polocía de Bragado.

-Cantidad de entrevistas: Una.

-El equipo de filmación: sonidista, asistente, investigador/camarógrafo.

-Formulación de preguntas: investigador/camarógrafo.

-Lugar de filmación: domicilio de Susana Macaya.(Cap. Fed.)

Rubens de Diago (Tipo B - Subtipo a)

-56 años

- Docente en escuela tecnológica

-Hijo de Reclús de Diago (uno de los tres procesados por el atentado de Bragado)

-Cantidad de entrevistas: Una.

-El equip de filmación: sonidista, investigador camarógrafo.

-Formulación de preguntas :investigador/camarógrafo.

-Lugar de filmación: domicilio de Carmen de Diago (Moreno)

Juana Quesada (Tipo A - Subtipo a)

-83 años

-Actríz

-Pertenece a una familia de tradición anarquista. Organizó actividades teatrales con el objeto de colaborar con el comité de solidaridad de Bahía Blanca, en donde vivía. Su hermano, ya fallecido escribió un libro sobre los Presos de Bragado.

-Cantidad de entrevistas: 1 (realizada junto con su marido, Jacobo Maguid).

-El equipo de filmación:sonidista, camarógrafo, e investigador.

-Formulación de preguntas: investigador/camarógrafo.

-Lugar de filmación: domicilio de Jacobo Maguid y Juana Quesada. (Cap. Fed.)

Alfredo Seoane (Tipo A - Subtipo a)

- 88 años
- Trabajó de linotipista. Actualmente jubilado.
- Durante la campaña de solidaridad por los presos de Bragado, trabajaba en el diario La Argentina, en donde imprimía clandestinamente, junto con otros anarquistas el periódico "Justicia", dedicado especialmente a la campaña por los presos de Bragado.

-Cantidad de entrevistas: Una.

-El equipo de filmación: camarógrafo/sonidista, investigador.

-Formulación de preguntas: investigador.

-Lugar de filmación: domicilio de investigador (Cap. Fed.)

Entrevista Grupal en la FORA (Todos Tipo A - Subtipo a)

Participaron:

Vicente Francomano. 90 años. Carpintero. (Jubilado)

Jesús Gil. 81 años. Albañil.

-Pertenecieron a la FORA en los años en que se desarrolló la campaña de solidaridad por los presos de Bragado. Pertenecen actualmente.

Juan Enrique Palmeiro.

- Pertenece actualmente a la FORA. Es miembro de la comisión pro-defensa y difusión de las actividades artísticas en La Boca.

-Cantidad de entrevistas: Una

-El equipo de filmación: dos camarógrafos, sonidista, eléctrico, investigador.

-Formulación de preguntas: investigador.

-Lugar de filmación: local de la FORA.

Vecinas de Bragado 1 y 2 (Tipo A - Subtipo n/a)

-En el viaje a Bragado que realizamos con el objeto de filmar algunos lugares mencionados en las entrevistas, conocimos a dos vecinas de Ana Bartolomé. La relación fue fugaz y es por eso que no conocemos los nombres, edades, y ocupaciones de las mismas.

-Cantidad de entrevistas: Dos. (Una a cada una)

-El equipo de filmación: camarógrafo, sonidista, y investigador.

-Formulación de preguntas: investigador.

-Lugar de filmación: vereda de los domicilios de las entrevistadas (Bragado)

APENDICE B

Reseña Histórica

Durante el siglo XIX, el movimiento obrero evoluciona desde un nivel de acción puramente sindical hasta la formación de grandes partidos socialistas y centrales sindicales en países europeos, organizándose como clase con intereses propios, y corporizando las ideologías en movimientos tanto de partidos políticos, como de sindicatos revolucionarios de tipo anarquista.

Así es como el siglo XX, encuentra al movimiento obrero con un nivel de organización importante en países como Alemania, Gran Bretaña, Francia y España. A nivel internacional, el tiempo que transcurre desde principios de siglo, hasta el estallido de la primera guerra mundial, se caracteriza por una acumulación de fuerzas que culmina con la Revolución Rusa en 1917.

Las formas de lucha que predominan en este período, son por un lado, la acción insurreccional del proletariado ruso durante el estallido de 1905; por el otro, la extensión del movimiento huelguístico en países europeos y áreas dependientes; y por último, el fortalecimiento de los sindicatos.(Godio, 1971)

El movimiento sindical, en esta etapa, se encuentra escindido en varias corrientes. En Inglaterra, se lo denominaba “Tradeunionismo”, y era mayoritariamente reformista. Se había constituido en la base del partido Laborista, e influía sobre importantes sectores sindicales de Europa y Estados Unidos.

Una segunda corriente se denominaba “Sindicalismo Revolucionario” que predominaba en países como Italia y Francia, en donde la clase obrera no estaba tan concentrada. Esta corriente planteaba que la sociedad capitalista no podía ser reformada y que nada podía esperarse de la actividad parlamentaria como la que

practicaban los partidos socialistas. El arma de lucha revolucionaria por excelencia era la huelga general. Esta corriente se extiende en Francia, Italia, España y Argentina.

La tercera corriente es la denominada “Anarcosindicalista”. Esta se diferenciaba de la anterior, por su concepción anárquica de la sociedad. El sindicato era una forma de autogestión, embrión de la futura sociedad anárquica, que sustituiría al estado obrero, como planteaban Kropotkin y Malatesta. (Godio, 1971)

En las últimas décadas del siglo XIX, y las primeras del XX, las masas de inmigrantes introducen en nuestro país, las corrientes políticas e ideológicas predominantes de los países más desarrollados, que se nucleó en la primera internacional, fundada en 1864, a instancias de Carlos Mar y Federico Engels.

En la Argentina, en 1904, los sindicatos orientados por el anarquismo, se nuclean alrededor de la FORA (Federación Obrera de la Región Argentina). En el V congreso de la organización, los anarquistas consiguen aprobar una declaración de principios según la cual la FORA tendría como objetivo el logro del comunismo anárquico.

En el IX congreso realizado en abril de 1915, los sindicatos que habían sostenido en la FORA una posición de prescindencia política e ideológica consiguen anular de la declaración de principios el fin del comunismo anárquico, a pesar de la oposición de los delegados anarquistas. Es así que, en los últimos años de la década del 1910, la FORA del quinto, de orientación anarquista, ya actúa independientemente. (Varone, 1989) A pesar de las divisiones internas, tanto la FORA del V, como la del IX representan sindicalmente a los trabajadores argentinos, poniéndose a la cabeza de las luchas por las primeras conquistas gremiales y laborales, y las leyes que mejoraron las condiciones de vida y de trabajo.

“La Protesta”, publicación anarquista, apareció el 13 de julio de 1897 con el nombre de “La Protesta Humana”. Al comienzo sindical, se convierte en diario en 1904. En 1910, el tiraje diario era de 16000 ejemplares y, en 1918, “La Protesta” publica además, un suplemento literario de 8 páginas. Circulaban además, periódicos gremiales de la FORA del quinto. La variedad de publicaciones se debía a la existencia

de diversas tendencias, en las que cada individuo o grupo, asumía su propia interpretación de la ideología.

La historia de las luchas encabezadas por el anarquismo en la Argentina comienza en 1902, cuando se sanciona la Ley de Residencia, que permitía deportar a obreros militantes extranjeros, muchos de los cuales pertenecían al movimiento anarquista.

En el año 1907, los obreros portuarios del puerto Ingeniero White en bahía Blanca realizan una huelga reclamando el aumento de salarios y condiciones humanas de trabajo. El resultado del conflicto son 8 muertos y varios heridos. Los sindicatos de Bahía Blanca se declaran en huelga, y, en Buenos Aires, la FORA y la UGT, disponen una huelga general de 48 horas.

Ese mismo año, en Buenos Aires, se produce la huelga de inquilinos en los conventillos de la Boca, San Telmo y Constitución. Los inquilinos pedían la rebaja de los alquileres. En el conventillo denominado “Las Catorce Provincias”, ubicado en Chacabuco y San Juan, las 200 familias que allí habitaban, resisten el ataque de la policía y los bomberos. El resultado es la muerte de un adolescente de 17 años, Miguel Pepe, en el momento de la represión al conventillo por Ramón Falcón.

Dos años mas tarde, Ramón Falcón, jefe de la policía, vuelve a intervenir en un conflicto. Esta vez, durante el acto del primero de mayo de 1909. El resultado son varios muertos heridos y prisioneros. El 14 de noviembre de ese año, Ramón Falcón resulta herido de muerte por Simón Radowitzki, quien intenta vindicar desde el anarquismo, la represión de la huelga de inquilinos y la matanza del primero de mayo.

En mayo del siguiente año, un mitin popular en plaza Colón reclama la libertad de los presos sociales y de Simón Radowitzki, que había sido encarcelado. Bandas armadas asaltan casas, incendian librerías y destruyen imprentas anarquistas. Una semana antes del 25 de mayo de 1910, el país se prepara para el festejo de la independencia. Se declara la huelga general.

Como respuesta a los conflictos mencionados, los militantes revolucionarios fueron paulatinamente asociados a la figura del delincuente, “percibido como un individuo conflictivo cuyo comportamiento inmoral lo desplazaba fuera de la frontera del contrato social, pero también, en tanto personaje que procuraba inútilmente fugar de los destinos predeterminados por el progreso, adoptaba ribetes de heroicidad que habrían las compuertas para la aventura romántica en la cual no pocas veces se filtraría la crítica social”.(Geli, 1992: 9)

Esta figura del militante, era enriquecida por el discurso periodístico, que a su vez ampliaría el muestrario de los sujetos considerados riesgosos, incluyendo a las masas de inmigrantes, en las cuales podría sobrevivir el germen de la violencia social.

B.1. La Primera guerra mundial y el eco de la Revolución Rusa

A comienzos de 1912, la tensión entre Francia, Inglaterra, el Imperio Alemán y el Imperio Austro-húngaro, presagian la posibilidad de una guerra. En este contexto se celebra el congreso de la II Internacional en Basilea, (Suiza), para tratar el tema de la guerra. Se decide que la clase obrera debe impedir la guerra, y que si de todos modos estallara, habría que promover una gran agitación para precipitar la caída de la dominación capitalista.(Godio, 1971)

De todos modos, la Segunda Internacional se mostró impotente para frenar la guerra. No hubo ninguna resistencia firme por parte de los socialistas, ya que su política fue de apoyo a sus gobiernos. Dos años después del estallido de la guerra, el 28 de febrero de 1916, se consagra en nuestro país, la Ley del Sufragio Universal sancionada por el anterior presidente Roque Sáenz Peña. Asume Hipólito Yrigoyen a través del voto popular.

El 24 de febrero de 1917, es destituido el zar en Rusia, y se instala en su lugar un gobierno provisional. Pronto los socialistas se hacen cargo del gobierno, y, el 7 de noviembre obreros y soldados de Petrogrado, organizados en soviets, toman el poder.

En Argentina, a partir del estallido de la Revolución Rusa, las huelgas se generalizan. El partido Socialista, que aumentaba su fuerza tras 1917, presiona a Hipólito Yrigoyen por su neutralidad en la guerra y le exige romper relaciones con Alemania. Mientras tanto en Córdoba, en 1918, triunfa el movimiento estudiantil por la reforma universitaria. Los estudiantes llamaban a los trabajadores para que la Universidad fuera abierta al pueblo.

Desde 1917 a 1919, crece el número de movimientos huelguísticos y organizaciones sindicales. A pesar de la división del movimiento sindical en FORA del V (anarquista) y FORA del IX (puramente sindicalista), en las clases populares se manifestaba un sentimiento de unidad, y la combatividad crecía. Las huelgas se convirtieron en verdaderas batallas obreras en Córdoba, Mendoza, Rosario, Tati Viejo, Mercedes, San Luis, Junín, Santos Lugares y Río Cuarto. (Varone, 1989)

Como respuesta, el 31 de Junio de 1919, el diputado Sánchez Sorondo presenta un proyecto de ley por el cual se anulaba en los hechos el derecho de asociación y huelga y, por el cual, se prohibía la existencia de una organización Central Sindical. En un congreso de la FORA del IX, se decide declarar la huelga general para impedir la sanción de la ley.

Poco tiempo después, el 5 de enero de 1919, los 2500 obreros de los Talleres Vasena e Hijos, se declaran en huelga. Exigían el reconocimiento de los sindicatos, aumento de salarios, jornadas de 8 horas, pago de bonificación mayor por horas extras y abolición del trabajo a destajo. El resultado son varios muertos y heridos. La FORA del V y del IX, declaran la huelga general, y los socialistas se reúnen en sindicatos y comités.

Mientras tanto, la Revolución Rusa se extiende a Polonia y a otros países de Europa. En la Argentina, los centros patronales reclaman a las autoridades nuevas medidas represivas. La huelga general continuaba y el gobierno trata de llegar a un arreglo en el conflicto de los Talleres Metalúrgicos Vasena. Se conceden mejoras a

los obreros, y el poder ejecutivo se compromete a poner en libertad a los presos que sumaban miles.

La FORA del V, se opone a este arreglo obrero-patronal que considera insuficiente y decide prolongar la huelga por tiempo indeterminado, acusando de traidores a los “gremialistas amarillos” de la FORA del IX. (Varone, 1989). La división del movimiento obrero se profundiza, y la huelga concluye ese fin de semana.

En Rusia, la revolución obtiene nuevas victorias, y el eco llega a la Argentina. Se producen las rebeliones de los trabajadores rurales de Santa Cruz (Patagonia), de los proletarios de Jacinto Aráoz (La Pampa), y de los obreros de La Forestal (Chaco Santafesino).

El 28 de julio de 1919, se firma la paz en Versalles. Alemania pierde parte de sus territorios y sus colonias. Se desmembra el imperio Austro-húngaro. La hegemonía en Europa se reparte entre Francia e Inglaterra.

En esta época, aparece una nueva línea dentro del anarquismo, el “antorquismo”; que se extiende a numerosas localidades importantes del país, integrada por diversos grupos entre los que se contaban terroristas y expropiadores.

El 16 de junio de 1923, asesinan en su celda de la Prisión Nacional a Wilckens, quién había herido de muerte al Coronel Varela, responsable de las matanzas en los sucesos de la Patagonia, en Santa Cruz. El movimiento obrero Argentino se moviliza unida y espontáneamente. La FORA quintista y la USA, llaman a la huelga general. “La Protesta”, “La Antorcha”, el Partido Socialista, y el Partido Comunista, expresan su repudio. A pesar de esa unidad, las fisuras en el interior del movimiento anarquista son cada vez más importantes. La FORA del V comienza a agredir a los grupos antorchistas denominando sus prácticas como “anarco - banditistas”.

Mientras tanto en Italia se consolida el fascismo y en España impera la dictadura de Primo de Rivera. Muchos militantes sindicales socialistas y anarquistas tuvieron que fugarse de España. Mientras tanto, en México asesinan a Pancho Villa, y en Italia

a Giacomo Matteotti. Por otra parte, después del asesinato de Rosa Luxemburgo y Carlos Liebknecht, la social-democracia alemana dura poco y aparece el nazismo. El avance del fascismo causa impacto en el movimiento obrero de nuestro país, a lo que se suma la agitación por el proceso de Sacco y Vanzetti, la campaña por la libertad de Radowitzki, la protesta por el asesinato de Kurt Wilckens y las huelgas del gremio marítimo.

La población del país se va acercando a los 10 millones. Los sindicatos van rompiendo sus formas artesanales, adquiriendo formas más adaptadas al incipiente desarrollo industrial. El gobierno de Marcelo T. de Alvear, que sucede a Hipólito Yrigoyen, restringe las libertades públicas reglamentándolas.

B.2. La crisis del 30 y el golpe de Uriburu

En 1929 Estados Unidos, tenía una capacidad de producción de la industria que estaba por encima de la demanda, lo que produce una crisis de superproducción que se manifiesta como crisis bursátil. Esto desencadena una crisis mundial, que genera un descenso de la demanda de alimentos en Canadá, Nueva Zelanda, Australia, Uruguay y Argentina. Al mismo tiempo, comienza a reestablecerse la producción agrícola ganadera europea. (Godio, 1971)

Las huelgas se generalizan en Europa y Latinoamérica. Para algunos sectores populares, la agudización de las contradicciones de clase, sugerían la posibilidad de una situación revolucionaria similar a la de 1918. (Godio, 1971)

En este contexto asume nuevamente Hipólito Yrigoyen. El gobierno debe enfrentar la crisis económica y las huelgas que la misma provoca. La oligarquía vacuna y las empresas petroleras norteamericanas lo desprestigian. Se suman también los socialistas y el diario "Crítica". Mientras tanto en el anarquismo, las luchas internas se agravan. El diario "La Protesta", dirigido por López Arango y Diego Abad de Santillán, emprende una violenta campaña contra lo que denominaba el "anarco - banditismo".

El gobierno no podía atacar los intereses de la clase dominante para hacer frente a la crisis que se manifestaba en desocupación y bajísimos salarios. Las huelgas comienzan a extenderse. Días antes del golpe de estado del 6 de septiembre de 1930 “La Antorcha” plantea que hay que intentar una resistencia obrera. Dirigentes sindicales piden a la FORA del V que declare huelga general, pero esta se niega. El Partido Socialista y la USA, permanecen en silencio.

El 6 de septiembre, Uriburu toma el poder, y el 8 de noviembre de 1931 asume el general Agustín P. Justo. A partir de la recesión mundial de la década de 1930, la Argentina optó como respuesta económica, por la producción local de bienes manufacturados que anteriormente se importaban.

Este proceso incrementó hasta más de duplicarse la producción industrial, entre el período 1930-35 y 1940-45. Durante la segunda guerra mundial, esta expansión tomó impulso a partir de la exportación de bienes manufacturados a mercados extranjeros. Si bien el sector agrario seguía constituyendo la principal fuente de divisas, la manufactura tenía, a mediados de la década del 40, el protagonismo en cuanto a acumulación de capital. Sin embargo, los salarios reales no aumentaron en este período, quedando rezagados detrás de la inflación.

Políticamente, lo que se ha conocido como la “década infame”, y que se extiende desde el golpe militar de Uriburu en 1930, hasta el golpe de 1943, consistió en sucesivos gobiernos conservadores mantenidos en el poder a través de una red de fraude institucionalizado.

Después del 30 los activos de la FORA habían disminuido. Los sindicatos constituían pequeños grupos de obreros de varios oficios que se denominaban “Sociedades de Oficios Varios”. Son estas sociedades junto con los socialistas y grupos independientes, las que van a llevar a cabo la campaña de solidaridad durante el “Proceso de Bragado”, que se inicia en el año 1931.

APENDICE C

Una etnografía filmica

En este capítulo expondremos en forma analítica y detallada, las alternativas de nuestro trabajo de campo filmico. Dividiremos la exposición en tres etapas. Cada una estará precedida por la explicitación de las estrategias metodológicas instrumentadas en el período de la investigación al que se hace referencia.

Nos interesa exponer por un lado, la “*dinámica general de la investigación*”, es decir, la forma en la que se van reformulando las estrategias de abordaje de acuerdo a los objetivos de cada etapa (Guber, 1991:221); y por otro, la “*dinámica particular de cada situación de campo*”, que expresa los que en Antropología Visual denominamos “Cine de Exploración”.

Las preguntas que recorrerán el siguiente capítulo son:

- Por qué se abordaron las entrevistas filmicas de esa forma?
- Con qué objeto cambió el abordaje?
- Qué conclusiones podemos sacar?

C.1. Comienzo del trabajo de campo filmico. *Primer grupo de entrevistas. Inserción.*

En esta primera etapa de la investigación, comenzamos a trabajar con un equipo conformado de la siguiente manera: *un sonidista, una asistente y yo, investigadora y camarógrafa*. En las entrevistas, las preguntas eran formuladas por la asistente, previamente discutidas conmigo, pues en ese momento me interesaba tener el control de lo que ocurría respecto de la imagen, y resultaba complejo hacer ambas cosas a la vez. El trabajo filmico en antropología requiere una práctica y entrenamiento

prolongados que fui logrando a lo largo de la investigación, que duró aproximadamente tres años.

Mi vinculación con el tema del Proceso de Bragado se originó a partir de un artículo de Osvaldo Bayer sobre el tema. La curiosidad que despertó en mí, hizo que me dirigiera inmediatamente a la FORA (Federación Obrera Regional Argentina), una federación obrera que nucleaba a muchos sindicatos de trabajadores del país en las primeras décadas de este siglo. La FORA era el único referente que tenía y los tres presos de Bragado pertenecían a esta organización en el momento de su detención.

Sabía que el local existía, y pensé que allí podrían contactarme con Pascual Vuotto, último sobreviviente de los tres presos. Cuando llegué, me presenté como estudiante de cine y antropología que tenía ganas de conocer sobre esta historia, con el objeto de realizar una película. Allí estaban reunidos unos cinco o seis hombres mayores, que me aconsejaron que me dirigiera a la FLA (Federación Libertaria Argentina). Allí podrían darme mayor información, puesto que mantenían con Vuotto una relación bastante estrecha.

Había algo que no llegaba a entender del todo. Aunque la gente de la FORA conocía muy de cerca el Proceso de Bragado, tuve la sensación de que querían desligarse del problema enviándome a la FLA. Si bien tenían una actitud amable, sentía que preferían que mi relación pasara por otro lado. *“Sentí que ellos me veían como a una mas de entre las muchas personas que iban allí recabando información sobre los anarquistas”*. (notas de campo, 1992)

Me dirigí a la FLA esa misma tarde. Ya había oscurecido cuando llegué. En la puerta había un cartel que decía: Asociación Amigos de la Ciencia. Me recibió un señor de unos 70 años con un termo bajo el brazo. Me dijo que si quería hacer una película sobre el proceso de Bragado debía primero consultarlo con Osvaldo Bayer, que Pascual estaba bastante decaído y enfermo, y que no era conveniente que lo visitara. De todos modos, después de conversar un rato con él, me prestó unos libros que tenía sobre el tema y me facilitó la dirección de Bayer en Alemania.

Siguiente paso: escribirle a Bayer. "*Pedirle permiso*". Porque si no se tornaba dudoso que mi relación con los anarquistas se planteara en términos mas o menos "*fraternales*". Escribí a Alemania. Al poco tiempo, recibí una postal de Bayer en donde mandaba algunas direcciones de gente ya muy anciana que podría entrevistar. Decía también que Pascual ya estaba viejito y que era conveniente visitarlo cuanto antes.

Durante ese lapso de tiempo, yo había comenzado a participar de algunas conferencias que se daban en la FLA y en la FORA. Sentía que ya no era vista como una extraña, pero la postal de Bayer ayudó mucho a afianzar la confianza. Mi participación en estos lugares de reunión comenzó a ser habitual. Algunas veces me llamaban por teléfono para invitarme a conferencias o proyecciones de películas.

Viaje a Mar del Plata

El 23 de mayo de 1992, partí para Mar del Plata (junto con las otras dos personas que conformaban el equipo de filmación), lugar en donde residía Pascual Vuotto desde hacía algunos años. Ya nos habíamos escrito varias veces pero todavía no nos conocíamos. Pascual nos estaba esperando desde temprano, junto a una señora que lo cuidaba. Se puso contento al vernos. Conversamos todo ese día. Me contó sobre sus 12 años de cárcel y sobre la esperanza que tenía en que saliera la ley de desagravio impulsada por el diputado Estévez Boero.

Me interesó entrevistarle porque además de ser el último sobreviviente de los tres procesados por el atentado a la familia Blanch, organizó desde la cárcel gran parte de la campaña de solidaridad llevada a cabo durante la década de 1930. Se encontraba muy delicado de salud. Su grave estado anémico no nos garantizaba la posibilidad de futuros encuentros. Es por eso que el proceso de conocimiento mutuo tuvo que realizarse sobre la marcha de la realización de las *entrevistas filmicas*. La razón por la cual se hicieron varias entrevistas filmicas, fue justamente porque necesitaba obtener todos los elementos posibles en los dos días que estuve con él.

Percibi que tenía mucha ansiedad por comenzar a trabajar. Todo el tiempo decía que no había tiempo que perder, y que no quería olvidarse de nada. Que había muchas cosas que tenía que contar y que después nosotros nos íbamos y no sabía si habría otra posibilidad. A los dos días comenzamos a trabajar. Realizamos una entrevista por la mañana y otra por la tarde. La primera duró una hora y media. Sirvió mas que nada para conocernos y para que la situación de filmación fuese un poco menos perturbadora.

Durante la grabación Pascual estuvo sentado en su casa. La casa era de un ambiente, así que no había muchas posibilidades de elegir lugares. Si bien él caminaba bien en ese entonces, prefería estar sentado y hablar. La idea era realizar una entrevista dirigida. Yo había pensado una serie de preguntas que habíamos charlado con él el día anterior, con el objeto de tantear los aspectos mas ricos e interesantes. Sin embargo me resultó muy difícil guiarla.

“El decidía que era lo importante y se preocupaba por no olvidar aspectos que le preocupaban. Casi no pude hacer preguntas. Fuera de cámara me dijo con una sonrisa que mis preguntas era casi hábiles interrogatorios” (notas de campo)

Pascual insistía en hablar de la importancia que para él tenía la ley de desagravio. Una ley impulsada por el diputado Estévez Boero que desagraviaba el nombre de los tres procesados. La idea que yo tenía de lo que era un anarquista no coincidía con la impaciencia que él expresaba respecto de la ley. Yo no entendía para qué le servía a un anarquista una ley expedida por el Congreso Nacional.

En la segunda entrevista, un clima mas distendido le permitió hablar con mas confianza y prestar por lo menos, un poco menos de atención a la presencia de la cámara. Hubo momentos en los que Pascual Vuotto lloraba recordando momentos que había vivido en la cárcel. La relación con su hija (que tenía apenas 40 días cuando lo detuvieron), la relación con su mujer. Eran temas que habían quedado muy guardados y que recién pudieron aparecer en la segunda entrevista filmica.

Ese viaje también nos deparó algunas sorpresas. Una vez realizadas las dos entrevistas, Pascual se ocupó de contactarnos con dos amigos que habían participado en la campaña de solidaridad en el comité pro-presos de Mar del Plata. El se comunicó con ellos, y los citó en la Biblioteca “Juventud Moderna” de Mar del Plata. Llegamos con Pascual, y después de tener una entrevista informal con ellos (llamamos entrevista informal a las entrevistas que no son registradas filmicamente), en donde comenté mis objetivos e intenté entender las posibilidades de cooperación de la otra parte, decidimos realizar una entrevista filmica.

Uno de ellos se llamaba Héctor Woollands. Me interesó entrevistarlo no solamente porque había sido miembro del comité de Mar del Plata, donde vivía Pascual Vuotto cuando lo entrevistamos, sino también porque es hijo del legendario Juan Cruzao, que escribió la Carta Gaucha, un documento que invitaba a la movilización por los Presos de Bragado en el campo. Para mi sorpresa, teniendo en cuenta la corta relación previa a la filmación que se había dado con Héctor, la entrevista resultó muy interesante. No hubo necesidad de realizar una segunda entrevista, por su participación secundaria en el Proceso de Bragado.

Enseguida realizamos una entrevista filmica al otro amigo de Pascual, Mario Penone. También, en la década del 30, había integrado el comité de solidaridad por los Presos de Bragado de Mar del Plata.

A pesar del éxito obtenido en este primer acercamiento filmico en Mar del Plata, algunas situaciones de filmación no terminaban de convencerme del todo. Por un lado, la decisión de operar la cámara resultaba positiva en tanto me permitía elegir el encuadre y las situaciones a registrar; pero por otra parte, el hecho de no poder formular personalmente las preguntas, me impedía tener un control del desarrollo de la entrevista.

De vuelta a Buenos Aires

En Buenos Aires continué participando en las actividades que cotidianamente se organizan tanto en la FORA como en la FLA. Participaba en conferencias, charlas-debate, proyección de películas. De a poco fui conociendo a algunas personas que habían participado en la campaña por los presos de Bragado. Mi sensación fue que mi presencia se iba tornando para ellos algo habitual.

Así me fui acercando a Jesús Gil, quién está encargado de la organización de las actividades que se realizan en la FORA. Perteneció a esa institución en los años en que se sucedieron las giras y la campaña de solidaridad por los Presos de Bragado. Después de varios encuentros programamos una cita con el objeto de realizar una *entrevista filmica*. Propuso que la hiciéramos en el local de la FORA, en la Boca.

En general, Jesús vestía de modo muy sencillo, pantalón, camisa o remera. Cuando llegamos a la FORA, lo encontramos revisando los libros del Proceso de Bragado, sentado en una silla, y con un traje color gris. Su pelo estaba engominado. Sentí que me encontraba con los anarquistas de principios de siglo. Había advertido, por primera vez, el significado que la cámara podía llegar a tener para las personas. Durante la entrevista filmica, Jesús se internó en un relato de la historia del anarquismo desde principios de siglo, algo bastante alejado de mis objetivos: el relato de su participación concreta en el proceso de Bragado y sus recuerdos acerca de la participación de la FORA en la campaña de solidaridad.

En relación a este último punto, se pusieron de manifiesto algunos elementos, que hacían sospechar viejas rivalidades, pero en todo momento tuve la sensación que el discurso estaba orientado mas que nada, a mostrar al anarquismo como un bloque unido por objetivos idénticos, por lo menos en lo que se refería al Proceso de Bragado.

Otro de los contactos surgidos de la participación en las diversas actividades de los locales anarquistas (en este caso la FLA), fue Jacobo Maguid (a quien llaman Macizo). Orador en las giras en el interior del país durante la campaña de solidaridad,

en 1936 se había ido a España (guerra Civil Española), continuando a su regreso con la campaña de solidaridad. Me interesó entrevistarle porque fue uno de los responsables de la organización de las campañas y giras realizadas, y porque estuvo en contacto con los diferentes comités de solidaridad creados en el interior del país.

La primera *entrevista filmica* la realizamos después de varias *entrevistas informales*. Cuando le propuse la entrevista filmica accedió, y propuso como lugar de filmación la FLA. Había mantenido con él largas charlas acerca de los objetivos de la investigación, y pensaba que esto ayudaría a eliminar las presiones o angustias sentidas frente a cámara.

En este caso el equipo estaba conformado por una asistente y yo, que me ocupaba de la cámara y del sonido. Las preguntas eran formuladas por la asistente, utilizando el mismo criterio que en el caso de Pascual Vuotto. La entrevista resultó un discurso armado, un relato coherente acerca de las vicisitudes de la campaña. Yo buscaba mas bien detalles acerca de la organización de la campaña, pero nada de esto apareció.

En este caso, puse en práctica lo que denominamos *observación diferida y compartida*. La visión de su propia entrevista, fue una excusa para conocer su casa, y poder charlar de muchos temas también con su esposa, Juana Quesada. Así me enteré que también ella había participado en la campaña de solidaridad.

Un tercer contacto fue José María Lunazzi, por intermedio de la FLA. Pertenecía a esta institución pero su ceguera y el lugar de su vivienda, La Plata le impedían participar de las actividades que dicha institución realiza. Me comuniqué telefónicamente con él, y concerté una entrevista. En los años 30, había dirigido junto con Jacobo Maguid las giras realizadas en el interior del país, y en 1931 fue el presidente de la FULP (Federación Universitaria de La Plata). Me pareció interesante su testimonio porque además de haber tenido contactos con comités del interior del país, estuvo relacionado al sector estudiantil universitario de La Plata en calidad de estudiante.

Antes de realizar la entrevista filmica, tuve una serie de encuentros en su casa, y espontáneamente se generó mucho interés de su parte en colaborar. En ese momento, pensé que *“su aislamiento por un lado a causa de la edad (88), y por otro su ceguera, convertía nuestro encuentro en una posibilidad de relación que quizá hacía mucho tiempo que no experimentaba”* (notas de campo). Eran pocas las posibilidades de reunirme con él fuera de su casa, lugar en donde finalmente realicé las entrevistas filmicas. La entrevista filmica se realizó en presencia de su esposa. El controlaba los tiempos de grabación. Pedía que filmáramos, o que esperáramos un rato. Hablaba de un tema, y enseguida pedía que conversáramos sobre el siguiente. Se estableció una relación especial. En varias oportunidades lo visité para entrevistarle sin la cámara. Me llamaba seguido por teléfono para preguntar cómo seguía el trabajo, y para recomendarme bibliografía sobre anarquismo.

Entretanto, Pascual Vuotto escribía extensas cartas, en donde sugería algunas personas para entrevistar, y datos que para él eran importantes que no olvidara. Pronto comenzó a empeorar su salud. Lo trasladaron a 9 de Julio, a la casa de un hermano. Fue en ese momento en donde decidí hacer un viaje Bragado, y al mismo tiempo pasar por 9 de Julio para visitarlo y realizar una última entrevista filmica.

Primer viaje a Bragado

El viaje a Bragado tenía el objetivo de contactar personas que no fueran anarquistas y que recordara los años en los que se realizó la campaña de solidaridad, y también de registrar algunos lugares mencionados en diarios de época que se relacionaban con el Proceso de Bragado: comisaría de Bragado, cárcel de Mercedes, residencia de José María Blanch, estación de Bragado, estación de Olascoaga.

Partimos a 4 de Julio. Cuando llegamos eran las 4 de la mañana. Pascual nos esperaba acostado pero mirando por su ventana para vernos llegar. Todavía era de noche. Cuando nos vio, prendió la luz de su dormitorio, se levantó, y comenzó a peinarse. Se movía con dificultad. Al rato salió y nos abrió la puerta.

Su salud impedía que trabajáramos con la misma naturalidad que en la primera oportunidad en Mar del Plata. La entrevista filmica no fue de gran utilidad. Había envejecido mucho en los tres meses transcurridos. Pude caminar con él en la vereda de su casa, en la plaza, pero su historia lo ponía nervioso y decidí no perturbarlo con los recuerdos. Nos dio algunos datos para encontrar la casa de Blanch en Bragado, y para conocer a Luis Franza, el hijastro de un conservador que según Pascual era rival político de Blanch en el año 31. Supuestamente después de cometer un triple homicidio (asesinó a su esposa y a dos de sus hijastros), se suicidó dejando una carta en donde se hacía autor del atentado de Bragado. Esa misma noche partimos.

Cuando llegamos a Bragado era de noche. Pascual había hablado con un amigo que nos estaba esperando, y que nos contactó con Luis Franza. Estuvimos con él esa misma noche. Un anciano de 90 años que ya sabía del trabajo que estábamos realizando y que aceptó para nuestra sorpresa, que hiciéramos la entrevista filmica al día siguiente. Me interesó entrevistarle por la relación que unía a su padrastro con J.M.Blanch. Ambos eran conservadores, y nos interesaba un testimonio de alguien que perteneciera a ese sector político y que se hubiera vinculado de algún modo al proceso de Bragado.

En realidad había bastante confusión de mi parte en relación a lo que quería conseguir de esta entrevista. Creo que confundí investigación antropológica con investigación periodística. El no podía aportar los datos que buscaba. Su historia era otra. La historia de la muerte de su familia.

De todas maneras su relato fue de una gran entrega y creo que sirve para reflexionar sobre cuestiones de gran importancia que atañen a la investigación antropológica y a la investigación filmica en particular. Entre otras cosas, hasta dónde tiene un investigador derecho a introducirse en las vidas de las personas, y mas aún a llevarse un testimonio filmico de una situación determinada.

Después de realizar esta entrevista, me dirigí a la casa de Blanch. Me interesaba registrarla filmicamente. Toqué el timbre para preguntar si me permitían filmar el

interior. Me recibió Ana Bartolomé. Había sido compañera de Colegio de Titina Blanch, la hija del caudillo José María Blanch que resultó muerta a causa de la explosión de la bomba.

Me invitó a pasar, y comenzamos a contarle lo que estábamos haciendo. Enseguida llamó por teléfono a su hermano, quien nos llevó en su auto hasta el pueblo de Olascoaga, de donde hipotéticamente habría sido enviado el cajón de manzanas que contenía la bomba. Con su ayuda, registramos filmicamente la estación de ese pueblo y la de Bragado. Mas tarde volvimos a casa de Ana y accedió a ser entrevistada. Me interesó su testimonio por provenir de una familia ligada al radicalismo. Su testimonio fue relevante justamente por pertenecer a familias políticas alejadas del anarquismo, y al mismo tiempo vivir en Bragado en donde el suceso tuvo la mayor relevancia.

En este caso, decidí hacer yo misma las preguntas mientras filmaba. Su vinculación con el tema tenía que ver sobre todo, con la tragedia vivida en la escuela con la muerte de Titina. Decidí dejar la entrevista allí, hasta tanto tener mas clara la relevancia especifica de su testimonio.

De Bragado a Buenos Aires

A los pocos días de nuestra llegada a Buenos Aires, un llamado telefónico desde 9 de Julio, nos informó del grave estado de salud de Pascual Vuotto. Lo trasladaron inmediatamente a Buenos Aires para ser internado.

El trabajo de campo continuaba ya sin la cámara. Era el momento de realizar actividades insospechadas. Había que encargarse de Pascual, y sus amigos de la FLA y de la FORA, enseguida me incluyeron en las guardias en el hospital. Pasé varios domingos cuidándolo. Al principio estaba lúcido. Luego de a poco, dejó de reconocermme. El 14 de febrero de 1992 a las 20:30 horas, falleció. Sus restos fueron velados en la FLA. Me preguntaba en esos días acerca de la distancia que supuestamente debe uno mantener con sus informantes, cuando está llevando a cabo

una investigación. La tristeza me invadía. Había sido una relación muy corta, pero llena de afecto y de colaboración mutua..

Rol del investigador

Cabe incluir algunos comentarios acerca de la imagen que tenían de mi, las personas con las que había trabajado en esta primera etapa. Mi presentación como investigadora, estuvo velada en todo momento, por la presencia de la cámara. Por un lado, en varias oportunidades hubo gente que se acercó con cámaras para hacer pequeños documentales, y que nada tenían que ver con el ámbito universitario; por el otro, era mas fácil para mí explicar objetivos que se relacionaran con la realización de una película, que con cuestiones de investigación, en antropología.

Hoy reconozco esta actitud como un refugio a preguntas molestas y difíciles de contestar. Aún así, sentía algunas veces que era confundida con personas aficionadas a las cámaras filmadoras, que salen de sus casas a filmar cuanto se les presenta delante. De todas maneras, tenía un medio maravilloso (las imágenes), con el cual ir explicando mis objetivos en otras etapas de la investigación.

Un resultado positivo de este abordaje, fue el éxito obtenido en relación a los grupos. La FLA, la FORA, y la Biblioteca José Ingenieros, son lugares en donde a veces participan integrantes de las tres instituciones, pero en las que no está ausente la rivalidad. Mi temor al inicio fue que me vincularan a alguna de ellas en particular, pero mi participación en actividades que realizaban las tres, me colocó en un lugar de cordialidad en donde no adhería a ninguna en particular, y a la vez me comprometía con las tres a partir del trabajo que estaba realizando.

De todos modos, si bien tenía con los informantes una relación de confianza, no habíamos hecho el necesario pacto implícito para dar rienda suelta a la discusión. Era evidente que había que cambiar algunas cosas. Este cambio comenzó a darse a partir de la segunda etapa del trabajo de campo.

Conclusión. Replanteo del abordaje

A partir de lo expuesto hasta ahora, puede sernos útil preguntarnos si el interrogante que nos planteamos al inicio de la investigación, comienza a responderse. Nuestro interés central, recordemos, era explorar *la forma en la cual el registro audiovisual actúa sobre los relatos de los sujetos filmados. Esos relatos, producto de un trabajo sobre la memoria de los sujetos, expresaría las experiencias cotidianas de un modo elocuente, aunque se trate de experiencias pasadas muy lejanas.*

A pesar de tener clara esta pregunta, mi trabajo de campo se orientó en esta primera etapa, a rescatar aspectos que podríamos llamar “*objetivos*”, centrándome en el relato de los hechos. Esto resultaba una “receta” perfecta para relacionarme con ellos, porque sus intereses pasaban justamente por la minuciosidad de los relatos, las fechas, los números y los nombres. Este tipo de abordaje me aseguraba la aceptación del trabajo por parte de los sujetos y cierta tranquilidad en la medida en que no ponía el acento en aspectos que exigían un conocimiento más profundo entre ellos y yo.

Podríamos definir a esta etapa, como una etapa de conocimiento por parte de los sujetos, del tipo de trabajo que estaba realizando, y por mi parte, una etapa de exploración en cuanto al nivel de compromiso emocional y político que cada uno de los ellos había tenido en relación al proceso de Bragado.

En cuanto a la formación del equipo de filmación, esta etapa deparó algunos aprendizajes. Por un lado, me di cuenta de la importancia de realizar yo misma las preguntas y de tener control sobre el desarrollo de las entrevistas. Por otra, el control sobre la imagen me resultaba importante, pero nunca a costa de renunciar a la elaboración de la dinámica particular de cada encuentro (encuentro, armado de equipos, entrevista, discusión posterior)

Al comienzo del trabajo filmico, pensé que operando la cámara filmadora personalmente, y dejando las preguntas en manos de la asistente, podría disminuir la atención sobre la presencia de la cámara. Luego fui observando que ésto no sucedía, y que aumentaba la incomodidad por parte de la persona entrevistada. Esto puede haber tenido su origen en la discontinuidad de mi rol. En situaciones previas a las entrevistas filmicas, yo había sido la investigadora, la persona que les había transmitido los objetivos de la investigación, y la que en definitiva tenía la responsabilidad del trabajo. A la presencia de la cámara, de por sí perturbadora, se sumaba ahora el hecho de que las preguntas no las formulaba yo, que era la persona con la que mas contacto y relación habían tenido.

La imagen filmica nos permite percibir la Puesta en Escena (de France, 1981) : Por un lado los sujetos expresando un relato armado, rígido y frío. Por el otro, las funciones del equipo de filmación impidiendo por su rigidez, la flexibilidad que debieron haber tenido los encuentros. Percibi que era importante que en mi actividad cotidiana en los locales incorporara de a poco la presencia de la cámara. Su exhibición y no su ocultamiento, la convertiría en una presencia cotidiana.

C.2. Reformulación de estrategias filmicas. Segundo grupo de entrevistas.

Si bien en este segundo periodo, el equipo de filmación estuvo conformado de igual forma que en el primero, decidí en esta etapa formular yo misma las preguntas mientras filmaba. Con el objeto de ir corrigiendo algunos aspectos de mi trabajo de campo, comencé a ir a todos lados con la cámara. Mi propósito ya no era disimular su presencia, sino transformarla en un elemento tan presente como yo.

En el año 1993, la Biblioteca José Ingenieros organizó una fiesta. Vicente Francomano cumplía 90 años. Uno de los más ancianos, es para los anarquistas una persona admirada y respetada. Participó en los días de la “Semana Trágica”, y su lucidez le permite integrarse en conferencias y charlas, realizando importantes aportes. Me ofrecí para filmar la fiesta, y la iniciativa fue recibida con gran entusiasmo. Meses mas tarde, finalizando el año 1993, se realizaba una fiesta en la FLA. La primera fiesta

en donde participaban además, las personas que pertenecían a la FORA y a la biblioteca José Ingenieros. En esta oportunidad, fueron ellos los que pidieron mi colaboración, con el objeto de conservar el testimonio de ese encuentro que hacía mucho tiempo no se concretaba.

Hice copias del video, y las envié a las tres instituciones. Pronto comencé a recibir llamados telefónicos. Muchos se quejaban porque habían aparecido mas ó menos que otros, etc. Percibí que les interesaba verse filmados. La observación diferida comenzaba a perfilarse como una técnica surgida del propio interés de los sujetos filmados! Mi relación con ellos se fue estrechando y tenía tareas asignadas en la cotidianeidad. El trabajo filmico requiere concentración y por lo tanto, tenía la sensación de realizar actividades en el mismo nivel de participación. No estaba simplemente ahí, estaba filmando, discutiendo en una conferencia, realizando una entrevista.

Contactos difíciles. Fracasos y éxitos

Hasta ahora venía trabajando siempre con personas que habían participado en la campaña de solidaridad por los presos de Bragado, o que de una u otra forma se habían vinculado al anarquismo.

Ahora me tocaba el turno de contactarme con la familia Blanch (víctima del atentado). Ana Bartolomé me había dado un número telefónico, recomendando que llamara de su parte. La voz femenina con la que hablé, me dijo que siempre la familia Blanch había creído que Vuotto, Mainini y de Diago eran inocentes. De todas maneras, no se interesó en conocerme, y me dijo que los familiares que recordaban esos días eran ya ancianos y que de ninguna manera los expondría a entrevistas sobre el tema. Insistí. Sólo una vez mas. La familia Blanch no permitiría que entrase en su casa.

Otra situación similar se dio a partir de mis deseos de contactar a Susana Macaya, esposa del médico de policía de Bragado, y de quién Pascual Vuotto nos

había hablado en Mar del Plata. Su marido ya fallecido había declarado en 1931, que los detenidos por el atentado de Bragado habían sido torturados. A raíz de esto le iniciaron un sumario por falso testimonio.

Yo sabía que la familia Macaya tenía una tradición conservadora en la zona de Bragado. Aunque la actitud que tuvo el médico de policía en aquellos años respecto de los presos de Bragado, podía hacerme presagiar un encuentro cálido con su esposa, sentía que la situación iba a ser distinta. Ya no estaba en el interior de los locales anarquistas.

Tomé la decisión y llamé por teléfono. Le conté lo que estaba haciendo, y se generó un clima cálido, en el cual incluso se manifestaba el deseo de colaborar. Sin embargo, no planificamos un encuentro. Unos días más tarde volví a llamar, y se excusó diciendo que estaba ocupada. En ese momento pensé que perdía el contacto. Al tiempo la conocí y los encuentros se repitieron en varias oportunidades, en donde realizamos entrevistas informales.

A pesar de la confianza que creía se había generado, cuando llegué a su casa con los equipos de filmación, estaba presente su hijo. Sentí que con su presencia se sentía más segura. Realizamos la entrevista, y noté que el hecho de formular yo misma las preguntas, generaba un clima favorable de concentración, colaboración mutua y trabajo. El período previo de trabajo, sirvió más que nada, (y una vez superado el temor que se expresaba con la presencia de su hijo), para que se relajara de un modo muy particular, para que pudiera incluso pedir que apagáramos la cámara cuando lo consideraba necesario, y que le avisáramos cuando la película estuviera lista.

Su hijo tuvo una actitud reservada durante el transcurso de la entrevista que le hicimos a su madre. Cuando terminamos comenzó a relatarme que en el momento en que se decide otorgar la conmutación de pena a los presos de Bragado en 1942, lo citan a su padre para que vuelva a declarar sobre el tema de las torturas. En ese momento tuve deseos de entrevistarlo. Se lo propuse y accedió. Pertenecía a una generación posterior, y pensé que podría hacer una lectura alternativa de lo ocurrido en Bragado en esos años.

Su testimonio resultó muy interesante respecto de los recuerdos de su padre. No habló de experiencias directas, sino a través de la experiencia de una generación anterior. Esto me dio la dimensión del modo en el que lo ocurrido en Bragado había afectado a una familia y a la generación posterior.

Segundo viaje a Bragado

El segundo viaje a Bragado fue programado con el objeto de registrar filmicamente la cárcel de Mercedes, y realizar una nueva entrevista filmica a Ana Bartolomé. El registro de la cárcel me interesaba por dos motivos. Por un lado, para utilizarlo en el montaje del film de exposición. Por otro lado, como material a ser trabajado con las personas entrevistadas o por entrevistar filmicamente, puesto que son sitios a los que ellos no han ido desde hace más de treinta o cuarenta años. Las imágenes podrían re-presentar el pasado.

En este caso tomé la decisión de no operar la cámara. Me preguntaba qué pasaría en una entrevista filmica si me colocaba en un lugar apartado de la cámara, encargándome únicamente de realizar la entrevista. Salimos de Buenos Aires, y nuestra primera parada fue Mercedes. Nos dirigimos enseguida a la cárcel. En una esquina (a dos cuadras de la cárcel) armamos el micrófono y registramos sonido ambiente un buen rato. El objetivo era filmar la cárcel, pero yo tenía la idea de que estaba prohibido. Decidimos dar una vuelta en el auto y filmarla de todas formas. Cuando terminamos nuestro trabajo, nos acercamos a la guardia y preguntamos si podíamos filmar. Nos contestaron que sólo podíamos filmar la parte del frente de la cárcel. El registro de la otra parte (grandes paredones antiguos), por suerte ya lo teníamos. Registramos el frente y nos dirigimos a Bragado.

Ana estaba esperándonos en su casa desde temprano. Había preparado una torta, y mientras tomábamos mate, comenzamos a armar los equipos, y a registrar de un modo muy informal la situación de desayuno, el mate, la torta. Se generó de esta manera, una situación muy distinta a la de la primera vez. Primero porque ya nos

conocíamos, segundo porque estaba esperándonos, y tercero, porque los equipos de filmación ya no eran algo desconocido para ella. Hablamos de lo que sería la entrevista, de lo que para ella era importante no olvidar, de su familia, etc.

Casi sin darnos cuenta, estábamos sentadas, yo le hacía algunas preguntas, y ella respondía como si siguiéramos en la situación previa del desayuno. La entrevista transcurrió desde su visión de los conservadores y los radicales, hasta la situación misma del presente de nuestro país. Después de realizar la entrevista, salimos a la calle con los equipos, y filmamos el frente de la casa. Se acercaron tres personas. Un matrimonio vecino de Ana, cuyas edades oscilaban en los 80 años, y una señora que vivía enfrente. Comenzaron a recordar algunas cosas de las que pasaban en el pueblo en la época en la que Vuotto, Mainini y de Diago, estaban presos. Aceptaron mi propuesta de ser entrevistados con la cámara.

Yo sabía que no iba a poder establecer con ellos una relación duradera, porque no tenía idea de si iba a poder viajar nuevamente a Bragado. De todos modos me pareció interesante la idea porque se trataba de personas mayores que recordaban sucesos cotidianos sobre la impresión que causó en el pueblo la detención de los tres anarquistas.

Acordamos la filmación para después de la siesta, pero cuando volví para comenzar a trabajar, la señora me dijo que su esposo no se sentía bien y que estaba acostado. De cualquier modo se ofreció a ser entrevistada. En la entrevista habló del paralelismo que se hacía entre los presos de Bragado y Sacco y Vanzetti, su vinculación a la familia Blanch, y la tristeza de la muerte de Pascual Vuotto, quien en Bragado es recordado con suma admiración y respeto.

Con respecto a la otra vecina, cuando vio la cámara cerró la puerta y dijo que sólo hablaría si no la filmábamos, porque tenía miedo. No quería ser registrada por la cámara. A qué se debió el cambio? La falta de un trabajo previo y prolongado no permitía que se estas personas pudieran conocer los objetivos de mi trabajo.

La familia de Diago. Un conflicto a puertas cerradas.

Supé que la esposa de Reclus de Diago aún vivía, a través del libro de Jordán (1988) sobre los presos de Bragado. Me pareció interesante entrevistarla porque la familia de Diago se desvinculó tempranamente del anarquismo, a partir de que Reclus de Diago comenzó a militar en el partido comunista cuando salió en libertad. Por otra parte, ella conoció a su esposo cuando aún él estaba preso, mientras realizaba actividades solidarias con los presos políticos. Se casaron en la cárcel en el año 39.

El Contacto fue a través de un militante del partido comunista, quien nos proporcionó el teléfono de su hijo, Rubens de Diago. Realicé varias entrevistas informales con él, en las cuales manifestaba una gran curiosidad por los documentos que yo había ido filmando a través de mi investigación. Me interesó entrevistarlo porque se trataba del testimonio de una generación posterior, y porque proviene de una militancia en el partido comunista alejado del anarquismo del que provenía su padre.

Más tarde conocí a Carmen (su madre), y en una tercera instancia realizamos la *entrevista filmica*. La decisión acerca del lugar en donde realizarla la tomó Rubens. Una casa de fin de semana que él tiene en Moreno, y el lugar en donde actualmente vive su madre. Decidí disminuir la cantidad de personas en el equipo. Una asistente y yo lo acompañamos. Como en el caso de la entrevista a la familia Macaya, formulé yo misma las preguntas mientras filmaba.

Si bien en la *entrevista informal*, Carmen había hablado largamente sobre su vida y los años en los que su esposo estuvo preso, en el momento de encender la cámara, las cosas cambiaron sensiblemente. Casi no pudo hablar frente a cámara y sus respuestas eran monosilábicas. Lo poco que expresaba, se relacionaba casi siempre con una rivalidad con Pascual Vuotto, que en ese momento yo todavía no alcanzaba a entender. Mi visión de los tres presos era una visión sin conflictos internos.

Mi hipótesis de trabajo en ese momento era que una larga relación con el informante disminuía el conflicto que generaba la presencia de la cámara. Los mejores resultados los había obtenido hasta entonces en las entrevistas que había podido repetir y en donde la gente conocía las características del trabajo filmico. Lamentablemente en éste caso no pude repetirla. Al día siguiente de realizar la *entrevista filmica*, Carmen sufrió una descompensación a causa de la cual, tuvo que ser internada de inmediato.

La entrevista a Rubens transcurrió con naturalidad. Nos conocíamos hacía tiempo, e incluso había podido mirar algunos fragmentos de entrevistas a Pascual Vuotto, documentos filmados, etc. Se generó un clima relajado, que por supuesto no se mantenía en los momentos en los que hablaba de las torturas que había recibido su padre en la comisaría de Bragado. Rubens fue detenido en la época del proceso, y realizaba reiteradas comparaciones entre ambas épocas de la vida política argentina.

De vuelta al interior

Luego de entrevistar a la familia de Diago, tenía interés en realizar nuevamente algunas entrevistas a Jacobo Maguid, y José María Lunazzi. Quería abordarlas de otra forma, formular yo misma las preguntas.

Si bien la entrevista a José María Lunazzi, había resultado interesante, ensayé nuevas formas. Comencé a ir a su casa con mayor frecuencia. José María fue el que más se interesó respecto de mi trabajo de tesis. Me llamaba a mi casa para recomendarme libros, o contarme a grandes rasgos algún artículo de antropología que había leído en los diarios. Supongo que esto sucedió porque es el que más próximo está a las humanidades y a la universidad. En ese momento él estaba redactando un libro sobre educación.

El problema que había tenido con la primera entrevista era que su discurso era ininterrumpido. Los temas se enganchaban uno a otro, y si bien el material era muy rico, utilizarlo en el armado del *film de exposición* resultaba prácticamente imposible.

Era necesario un diálogo en donde los temas se fueran ligando de un modo pausado. Unos días antes de la segunda entrevista filmica, fui a su casa portando un grabador y un cassette. No para grabar la conversación, sino para hacerle oír algunas cosas que Pascual Vuotto (ya fallecido en ese momento) había dicho respecto de la campaña, y donde mencionaba su participación.

Esto generó un interés creciente en realizar la segunda entrevista. El impacto fue grande porque hacía muchos años que José María había perdido contacto con Pascual. Comenzó a entender lo que buscaba en las entrevistas: los aspectos cotidianos y la forma en la que cada uno de ellos había vivido el momento político en el que se desarrolló el Proceso de Bragado.

El equipo de filmación iba a estar conformado en este caso, por una sonidista, un camarógrafo, y yo, que realizaría las preguntas. Llegamos a su casa con la sonidista, pero el camarógrafo no aparecía. En la casa estaba su esposa como en la primera oportunidad. Esperamos un rato, y decidí hacer cámara mientras formulaba las preguntas. José María había entendido bien de qué se trataba una entrevista filmica. El tiempo que habíamos pasado conversando no había sido en vano. Pasábamos de un tema al otro naturalmente. La inquietud por contarle todo había desaparecido.

A los quince minutos de entrevista, sonó el timbre. El camarógrafo había llegado. Dejé en sus manos la cámara. José María ya estaba cansado, y supongo que su ceguera combinada con la presencia de un extraño, hizo que la entrevista durara unos pocos minutos mas. De allí en adelante, antes de programar un trabajo de filmación, no sólo previne que los integrantes del equipo conocieran a las personas a ser filmadas, sino también la exigencia de puntualidad en cuanto a los horarios.

Otra entrevista que tenía planificada era la de Jacobo Maguid. Mi relación con él ya se había afianzado. Yo participaba frecuentemente en las actividades que la FLA organizaba, y había tenido la oportunidad de conocer su casa y a su esposa. En una de mis visitas, llevé conmigo un videocassette con fragmentos de las entrevistas a Pascual Vuotto, y fragmentos de su propia entrevista. Comenzó a recordar junto a su esposa anécdotas que había olvidado.

Ambos propusieron que la segunda entrevista la realizáramos en su casa y no en FLA, como en la primera oportunidad. Esto generó en mí una gran expectativa. Suponía que esta situación recrearía otras en donde habíamos conversado los tres de diversos temas, sin la presencia de la cámara. En esta oportunidad el equipo de filmación se amplió. Estaba conformado por un camarógrafo y un sonidista, al que ambos ya conocían, y yo, que formularía las preguntas. La entrevista duró una hora y media. La participación de su esposa nos liberó de la formalidad de la entrevista anterior.

A través de la FLA conocí a Alfredo Seoane. Un anarquista que en la década del treinta, siendo linotipista en el diario “La Argentina”, había trabajado en la impresión clandestina del periódico “Justicia”, exclusivamente dedicado a la difusión y la campaña por los presos de Bragado. Me interesó contactarlo, porque la propaganda escrita y el periódico “Justicia”, fueron fundamentales en el desarrollo de la campaña de solidaridad.

Antes de la entrevista filmica, conversamos largamente sobre el trabajo que estaba realizando, y del cual él tenía conocimiento a través de sus amigos. Me contó sobre su militancia. Su vinculación con Severino di Giovanni, su trabajo en la época de la dictadura para sacar gente al exterior. Pronto nuestros encuentros se hicieron cotidianos, y un día decidí preguntarle si querría que le hiciera una entrevista filmica. Accedió inmediatamente.

En esta oportunidad conformábamos el equipo solamente dos personas. Un camarógrafo que a la vez hacía el sonido y yo que formularía las preguntas. El prolongado vínculo que habíamos tenido facilitaba un clima de confianza. Puse en práctica la estrategia de mostrarle frente a cámara una copia del periódico “Justicia”, que él había editado 60 años antes. Esto lo emocionó de tal manera, que enseguida recordó cosas que había olvidado, cantó frente a cámara un tango que mencionaba el diario “La Argentina”, y creo que tanto él como yo, olvidamos en algunos momentos la presencia de la cámara.

Cable Visión, canal 6.. Una experiencia de campo.

En el transcurso de mi investigación, tuve la posibilidad de concretar la tan invocada *"devolución antropológica"*. Iban a dar un espacio en Cable Visión para que se tratara el tema de los Presos de Bragado, en donde invitarían al diputado Estévez Boero (promotor de la ley de desagravio), a Themis Vuotto, la hija de Pascual Vuotto, y al Ingeniero Maguid, orador de la campaña de solidaridad.

Themis propuso al canal 6 que yo participara en el programa, con el aporte de algo de los testimonios filmicos que había recogido a lo largo de mi investigación. Me contacté enseguida con la producción de Urtizberea. La idea les pareció interesante, y me pidieron que cuando estuviera listo les alcanzara el material para revisarlo. Al cabo de unos días, me dirigí al canal con mi cassette. La productora me pidió que lo dejara para estar segura de que el material estaría en el momento de salir al aire. Además me invitó a participar en el programa.

Jueves 4 de noviembre. 8:30 de la mañana. Me encuentro en el canal con la hija de Pascual Vuotto y con Jacobo Maguid. Al rato llega Estévez Boero. Entramos al estudio. Todo está preparado para empezar. Un minuto antes de que el programa saliera al aire, le pregunto a uno de los sonidistas si el cassette estaba listo para ser emitido. No tenía conocimiento de su existencia. Luego de una breve intercomunicación, me informa que la producción había decidido que ese material no tenía cabida porque allí mismo estaban las personas para dar su testimonio.

" Este es el punto en el que ya no me interesa la objetividad, si con esto queremos significar un alejamiento emotivo de la tarea que estamos realizando. Lo primero fue sentir mucha bronca. De todos modos traté de sobreponerme, y escuché el programa con atención" (notas de campo).

El programa comenzaba de esta manera:

Urtizberea informa que el anarquismo, mezcla de romanticismo y terrorismo, ha tomado relevancia en estos últimos tiempos. *“Qué relevancia? Yo me pregunto, era Pascual Vuotto un romántico o un terrorista?”* (notas de campo)

La palabra la tiene ahora Estévez Boero, quién informa brevemente lo ocurrido con estos presos políticos. Mas adelante Jacobo Maguid relata en forma precisa cómo se fueron desarrollando las giras dentro de una campaña de solidaridad mas amplia, en la que intervenían socialistas, comunistas, etc. El conductor del programa pide a Themis Vuotto, con un marcado tinte sensacionalista, que relate episodios trágicos de aquella época.

Themis le responde que no está allí para hablar de ella sino de su padre. El conductor insiste: *“Deben haber llorado los dos cuando salió en libertad su padre, y a continuación afirma: Pero en aquella época el anarquismo era peligroso!”* (notas de campo) Themis le pregunta qué cosa quiere decir con eso, y no deja que el conductor explique contestándole que en esa época todos los que pensaban eran peligrosos como en la época de la dictadura.

El conductor cambia de tema. Esta cuestión pasa. El programa se termina cuando alguien mueve los brazos avisando que se acabó el bloque. Me fui con mi trabajo bajo el brazo. En él, había testimonios de aquellos que vivieron esta historia muy de cerca. Tan de cerca que casi todos pisan hoy los 90 años. En un pasaje del pequeño armado Alfredo Seoane dice:

“Nosotros pensamos que iba a continuar la matanza de los anarquistas, porque por una cosa como esa les podrian haber dado pena de muerte, que todavía estaba en vigencia. La pena de muerte hará 30 años que no existe. La usaron igual, 30.000 tipos...” (textual)

Mi interés en relatar esta experiencia, surgió a partir de la lectura de mis notas de campo. Las escribí ni bien salí del canal de televisión. Al leer las notas, la sensación que tuve fue de un involucramiento extremo. Hoy las leo en el momento de la

redacción de mi trabajo, y me asombra haber estado tan involucrada. Me pregunto si es posible evitarlo en una investigación que puede llevar dos ó tres años. Uno comienza compartiendo pequeños momentos, anotando los avances en las relaciones, los contactos, los fracasos y los éxitos en la puesta en práctica de determinadas estrategias de investigación; después el tiempo pasa, a veces uno toma notas, otras veces no.

Continúa la investigación y uno ya comparte mucho mas tiempo, cada vez mas. Resulta difícil poner el límite. Muchas veces he ido a conferencias en la FLA. Algunas para afianzar relaciones con los informantes, y otras porque me interesaba personalmente y mas allá de mi investigación, determinada charla o debate, una película, etc. Creo que lo importante es tomar distancia en los momentos adecuados, y saber leer las notas de campo. Entender las decepciones, los miedos y los afectos, a la luz de los conceptos y la metodología aplicadas, en el momento de la redacción.

Una experiencia de entrevista grupal

Conocí a la gente de la FORA, en el inicio de la investigación cuando me interesaba contactar a Pascual Vuotto. A partir de allí y mediante mi participación en diversas actividades, fui construyendo una relación de confianza que me permitió proponer la filmación de la *entrevista grupal*. Casi todos los integrantes de la FORA, fueron miembros de esta federación en la década del treinta cuando se llevó a cabo la campaña de solidaridad. Algunos, mas jóvenes, no vivieron esa época directamente, pero tienen conocimiento de la historia de Bragado a través de terceros y pertenecen actualmente al anarquismo, a través de la FORA.

Hasta el momento yo había tenido una relación fluida con ellos, y pude participar de sus actividades entrevistando individualmente a cada uno sin la cámara. El objetivo de realizar una entrevista grupal era incluir en la misma a personas que conocieron directamente el movimiento por los presos de Bragado, y a otras que lo conocieron a través de los participantes directos. Por otra parte podrían generarse discusiones

acerca de algunos temas, sobre todo sobre la participación de la FORA en la campaña de solidaridad por los presos de Bragado.

El equipo de filmación constaba de dos camarógrafos, un sonidista y yo, que me ocupé de formular las preguntas. El lugar de filmación fue el local de la FORA. La entrevista estaba programada para un sábado a las tres de la tarde. Cuando llegamos todavía faltaban algunos. Comenzamos a armar los equipos, y realizamos una serie de registros filmicos. El único que había sido filmado en una entrevista individual era Jesús Gil. Los demás sabían que yo estaba trabajando con la cámara, y habían tenido oportunidad de ser filmados en ocasiones de debates o fiestas. Pero el hecho de ser filmados en una situación especial para hablar sobre el tema de Bragado era novedoso para ellos.

Vicente perdió la audición casi totalmente, por lo que tuve que sentarme a su lado para que pudiera oír mis preguntas. Como consecuencia de esto mi ubicación era lejana a los equipos de filmación. (cámara, luces, etc.) Esta situación benefició el clima en tanto de a poco, y pesar de las dificultades iniciales, fueron dejando de controlar la situación filmica, y comenzó una discusión interesante entre ellos.

Cuando comenzó la entrevista, nadie recordaba nada acerca de los presos de Bragado. Plantearon la importancia de tener con anterioridad cuestionarios dirigidos. Protestaron porque *"nada sabían de los presos de Bragado"*. Al cabo de unos minutos comenzaron a hablar y discutir sobre el tema entre ellos.

A partir de ésta situación pudieron demandar una participación mas activa en la construcción de la película, cosa que hasta el momento no habían hecho. Por otra parte, también entre ellos se dio una situación de discusión que no se presentaba en las entrevistas individuales, en donde se presentaban ante mí como un grupo sólido. Estos y otros temas son analizados en el capítulo Teoría y Campo.

Una entrevista para el film de Exposición

Pensando en el film de exposición, pensé que sería interesante entrevistar a Osvaldo Bayer. Desde el inicio de la investigación había estado contactada con él, quién siempre tuvo una actitud de colaboración con mi trabajo, proporcionándome material de archivo de la campaña de solidaridad, periódicos de la década del 30, etc.

La entrevista se realizó en exteriores, y el equipo de filmación constaba de dos camarógrafos, un sonidista, y yo, que formulaba las preguntas. Esta entrevista fue desgrabada y archivada hasta el momento del montaje del film de exposición. No se cuenta entre las fuentes filmicas que son objeto de análisis en la presente investigación, y por lo tanto no será analizada.

Si bien el testimonio de Osvaldo Bayer, pudo ser utilizado como hilo conductor en la narración del film, el mismo está basado en su trabajo como investigador del anarquismo, pero no ha vivido el Proceso de Bragado, y no forma parte de las personas que participan en las diferentes actividades organizadas por los anarquistas. Por otra parte, nuestro objetivo fue explorar la forma en la cual el registro audiovisual actúa sobre la memoria histórica de los sujetos filmados participantes en los sucesos del Proceso de Bragado.

Viaje a Mercedes. "A la cárcel se entra fácil pero no se sabe cuando se sale"

Los registros que había podido obtener de la cárcel en el primer viaje a Mercedes, resultaban insuficientes. Era necesario volver, pero esta vez, sabiendo que estaba prohibido filmar, y aprovechar para visitar nuevamente a Ana Bartolomé en Bragado.

El equipo estaba conformado por una sonidista y yo que haría cámara. Partimos a las cinco de la mañana, para llegar a Mercedes bien temprano. Cuando quise realizar unos registros con la cámara en la plaza de Mercedes, noté que la batería estaba descargada. Vicisitudes del trabajo filmico... Dejamos cargando una batería en un bar y partimos hacia la cárcel con la idea de volver mas tarde, recoger la batería cargada y seguir filmando.

Una vuelta a la manzana. Filmé la cárcel. No era suficiente. Una vuelta mas, para poder filmar las celdas con teleobjetivo y hacer un nuevo paneo a las gruesas paredes. La batería se acababa, y nos disponíamos a volver al centro a buscar la otra. *"Un carro de la cárcel nos cierra el paso. Se bajan cuatro hombres con armas largas que nos apuntan y nos piden que bajemos del auto con las manos en alto. Realmente no sé cómo, pero no tuve mejor idea que intentar sacar el cassette de la cámara. Uno de ellos se pone muy nervioso. . Me pide a los gritos que baje del auto. Bajo del auto, y me preguntan (siempre apuntando) para qué estoy filmando. Tampoco sé porqué se me ocurrió decir que estaba haciendo un documental sobre lugares antiguos de la provincia de Buenos Aires. Supongo que tenía miedo. No sé de qué, a lo mejor de que mi tarea fuera considerada sospechosa."* (notas de campo)

Nos llevan custodiadas a la cárcel y me piden que les muestre lo que filmé. Desgraciadamente o por suerte en ese momento no tenía batería para encender la cámara. Nos llevan al bar para buscar la batería. Cuando volvemos a la cárcel no hay luz para enchufar la fuente. Pasaron mas o menos dos horas. Yo recordaba una cosa que Pascual Vuotto me había dicho cuando le comenté que quería filmar la cárcel: *"...a la cárcel se entra fácil pero no se sabe cuando se sale.."* Vuelve la luz. Enciendo la cámara y todos los guardias se amontonan para ver *"la película"*. Nos acusan de pertenecer a la banda de Nicoletti. El responsable me dice que borre lo que filmé.

"Decidí no borrarlo, pero con miedo de que me pidieran verlo." (notas de campo) Por suerte volvió a cortarse la luz, y entre idas y vueltas, nos dejaron ir. Ya no teníamos ánimos ni tiempo para ir a Bragado. Volvimos a Buenos Aires.

La sensación que tuve aquellas horas en la cárcel, y las notas de campo, me hacen reflexionar acerca del miedo. Porqué dije que estaba haciendo un trabajo documental sobre lugares antiguos de la Provincia de Buenos Aires? Probablemente, decir la verdad, me habría ahorrado algunos problemas. El hecho es que no pude decirlo.

Creo que también aquí hubo una imposibilidad de distanciarme de mi objeto de estudio. Mi actividad aparecía tan clandestina como la campaña por los presos de Bragado en la década del treinta. Mi actitud de no borrar las imágenes de la cárcel, aunque hoy la considero acertada, me colocaba en un riesgo que podía llevarme a la comisaría, en donde hubiese quedado sentada una denuncia. Para qué? Yo estaba haciendo otra cosa, los riesgos no necesitaban ser tan grandes, y sin embargo en ese momento no pude advertirlo.

Cambios en el abordaje filmico

Ahora bien, cuál fue la diferencia en el abordaje, respecto de la primera etapa de investigación? Hasta el momento podemos diferenciar tres variables:

- Inserción
- La cámara en el trabajo de campo
- El equipo de filmación.

1. Inserción

Respecto de la inserción en este segundo período de trabajo de campo, mi participación en las actividades que realizaban la FLA, la FORA, y la Biblioteca José Ingenieros, se hizo mas cotidiana. Por supuesto que si uno participa, no quedan alternativas de evasión, e inevitablemente, tiene que poner sobre la mesa sus propios puntos de vista. El pacto implícito sobre la posibilidad de disentir se fue concretando. Comencé a opinar sobre diferentes aspectos. Estas opiniones eran aceptadas; apoyadas a veces, rechazadas otras.

Por otra parte, cotidianamente aparecía la necesidad de explicar los objetivos de la investigación, porque muy a menudo conocía gente nueva a la que me presentaban como *“la que está la película sobre los presos de Bragado”*. En este período también comenzaron a referirse a mí como *“la estudiante de antropología”*. Esto

además me colocaba en el compromiso de la tan discutida "*devolución*". Permanentemente se me sugería que el film se exhibiera en los locales anarquistas.

Comencé a ser para ellos alguien con quien se podía discutir. Podían proponerse cosas sin temer las respuestas, porque había un permiso mutuo e implícito para "*decir que sí o decir que no*". Un ejemplo de esto es que ya no pedían ver la película terminada, sino una versión intermedia en donde ellos pudieran tener una participación activa, en caso de no estar de acuerdo con mi planteo histórico.

También mi visión de ellos cambió. Comencé a verlos como individuos (si bien tipificando de alguna manera un proceso histórico), con un desarrollo personal y político diferente en cada caso.

2. La cámara en el trabajo de campo

Otro elemento importantísimo en este segundo grupo de entrevistas, fue la inclusión de la cámara en el trabajo cotidiano de campo. Comencé a llevar conmigo la cámara a donde iba. A veces ni siquiera la sacaba del bolso, otras veces filmaba más de lo que esperaba. Ya nadie me preguntaba para qué la traía, qué cosa iba a filmar. Simplemente era parte de mi trabajo y así comenzaron a entenderlo.

Por otra parte, la puesta en práctica de la observación diferida, ayudó muchísimo a que los sujetos se interesaran por la investigación, y de esta manera también a comprender con mayor claridad cuáles eran los objetivos de mi investigación. Como consecuencia de esto, la imagen que tenían de mí, también cambió. Comenzaron a verme más vinculada al medio universitario, que hasta entonces había estado velado por la presencia de la cámara.

Aunque fue difícil explicar qué cosa hacía una estudiante de antropología entre los anarquistas, portando una cámara filmadora, la observación diferida ayudó mucho en este proceso de mutuo conocimiento. La imagen de ellos mismos en situación de entrevistas, reuniones, fiestas, resultaba un elemento atractivo para establecer un

diálogo en donde las cosas fueran aclarándose de a poco. Así fue como el film se fue transformando en un verdadero instrumento de comunicación entre ellos y yo. Un ejemplo de esto es el pedido de participación en el armado de la película.

3. El equipo de filmación

En esta segunda parte del trabajo de campo, la conformación del equipo de filmación fue variando y ajustándose, según las experiencias que iba teniendo en cada caso. Todo este proceso deparó algunos aprendizajes.

En primer lugar, es muy importante que las personas que van a ser filmadas conozcan a todos los integrantes del equipo de filmación. En segundo lugar, los integrantes del equipo de filmación deben conocer los códigos indispensables de comportamiento con los que se rigen los sujetos que van a ser filmados. La experiencia del retraso del camarógrafo en la entrevista a José María Lunazzi, es un ejemplo de la importancia que pueden tener los más mínimos detalles.

Un aspecto importante que varió en el abordaje de las entrevistas, es la forma en la que se conforma el equipo de filmación. En el primer grupo de entrevistas, en general yo operaba la cámara, dejando al asistente o al sonidista el rol de entrevistador. Esto me permitía captar en la imagen lo que intuitivamente se me ocurría registrar, pero a la complicaba el control de la dinámica interna de la entrevista, a través de la formulación de las preguntas.

En la segunda parte del trabajo de campo esta situación se modificó. Me di cuenta que hablando con un camarógrafo y explicándole cuáles eran mis requerimientos respecto de la imagen, podían irse atenuando las diferencias de criterios respecto del modo de filmar. Esto requiere un aceitado diálogo con el camarógrafo para ir de a poco ajustando criterios. De todos modos me reservaba el privilegio de operar la cámara en momentos en los que no se presentaban situaciones de entrevistas. Este nuevo reparto de roles beneficiaba el clima de la entrevista, porque yo formulaba las preguntas, que era a la vez la persona con la que los sujetos

tenían una relación mas fluida. Además, compartir un espacio físico con los sujetos sin la mediación de la cámara entre ellos y yo, evitaba la sensación de interrogatorio generada en el primer grupo de entrevistas.

Esta nueva situación de filmación, puso en evidencia mi capacidad, como investigadora, de poner en escena a los sujetos que filmaba. Hasta ahora, mi visión de la *puesta en escena*, siempre aparecía del lado de los sujetos, aunque mi elección en la conformación del equipo de filmación la determinaba de algún modo. A través de todas estas experiencias, podría esbozar la idea de que todo trabajo de campo, es el resultado de la *tensión* entre las puestas en escena tanto de los sujetos como del investigador. A medida que la investigación avanza, es posible profundizar el diálogo y encontrar un equilibrio entre ambas, en donde las dos partes se sientan cómodas, como sucede en toda relación social y humana.

Conclusión

En las conclusiones del primer capítulo se planteó cómo hasta el momento había habido un acercamiento a los sujetos, pero que los discursos habían sido rígidos y esquemáticos, basándose principalmente en el recuento de hechos y fechas. En esta segunda parte del trabajo de campo, los resultados fueron mejorando. El trabajo con medios audiovisuales genera por sí mismo una inquietud diferente al trabajo realizado a través de los medios clásicos de la antropología.

Es importante cuando se realiza un trabajo de campo (y mas si se trata de incluir los medios audiovisuales), aclararnos y aclarar a los sujetos lo que buscamos en las entrevistas, y en la dinámica general de la investigación. El manejo de los equipos filmicos en antropología requiere un proceso de aprendizaje, mediado por la teoría y la práctica. Es necesario trabajar en función de las posibilidades del investigador y del grupo estudiado, para ir ajustando las estrategias de abordaje, y para ir pudiendo de a poco ensamblar los aspectos filmicos, a las características del trabajo de campo antropológico.

C.3. Vicisitudes de la imagen filmica. *continúa el trabajo de campo? Los límites de la participación.*

Una vez terminados los registros filmicos, y en pleno proceso de análisis de datos, comencé a pedir a todas las personas que entrevisté, la firma de una autorización dándome derecho a difundir sus imágenes. Todos firmaron. El fallecimiento de Pascual, me obligaba a pedir la autorización a su hija Themis Vuotto.

Una vez aprobada por el Congreso la ley de desagravio de los presos de Bragado, Themis Vuotto, inició un juicio por daños y perjuicios. Me derivó a su abogado, a quien había otorgado el poder para estos asuntos. Me planteó que antes de firmar nada, tenía que ver la película para asegurarse que no perjudicaría el juicio. Al día siguiente de ver el material me citó en su estudio.

En primer lugar, me plantea que Themis Vuotto no está conforme con un aspecto de la película. Su objeción se basaba en el supuesto de que Reclus de Diago, habría acusado a su padre, Pascual Vuotto, antes de que lo torturaran. Exigía que se eliminaran de la película los testimonios de su hijo, Rubens de Diago. En segundo lugar me exige una remuneración a cambio del permiso para difundir las imágenes de Pascual. Esto, suponiendo que en razón de la difusión del caso a través de su juicio la película podría venderse. Sólo me permitiría utilizar el material registrado para mi tesis de licenciatura.

No tuve mas remedio que asesorarme con un abogado. Toda situación generó en mí el deseo de guardar cierta autonomía en relación a mi trabajo.

Conclusión

La *imagen filmica* pudo abrir un abanico de problemas, que si bien están presentes en cualquier investigación antropológica clásica, se expresan a través del uso de la imagen de un modo elocuente. La necesidad de la autorización de las

personas filmadas para difundir sus imágenes, plantea problemáticas diferentes en el campo de la antropología.

Una de las preguntas que se me plantearon a partir de este episodio, tiene que ver con los límites de la participación. Cuando comenzamos un trabajo de campo, y tenemos la *“buena intención”* de llevar adelante una investigación que no sea ni etnocéntrica ni sociocéntrica, es común que pretendamos escuchar atentamente a los sujetos, que tratemos de deshacernos de los prejuicios, que cuestionemos la *“verdad”* de nuestra mirada, etc.

La metodología de investigación filmica, por otra parte, nos otorga la posibilidad de generar una mayor participación de los sujetos en la construcción del producto de un trabajo científico. La *observación diferida y compartida* es una técnica que de algún modo posibilita la expresión, la opinión, y el compromiso de los sujetos con el producto. Pero en definitiva, es el investigador el que tiene el poder de escribir su trabajo, difundirlo, y explicarlo como mejor le parezca. En la medida en que seamos conscientes de este desequilibrio, podremos hacer realidad, al menos en parte, esto de la co-participación en una investigación. El trabajo de investigación reflejará en mayor o menor medida la mirada del investigador. Alguien que por otra parte también tiene derecho a equivocarse.

BIBLIOGRAFIA

Abruzzese, Alberto, La imagen filmica., Editorial Gustavo Gilli, Barcelona, 1978.

Asch. T y Asch. P, "Film in Anthropological Research". Senri Ethnological studies, n 24, Osaka, 1988.

Aumont. J y M. Marie, Análisis del film. Ed. Paidós Ibérica,S.A, Barcelona, 1990.

Aumont. J, Estética del cine., Ediciones Paidós Ibérica, S.A,Barcelona, 1993.

Chiozzi, Paolo, "Reflections on ethnographic film with a general bibliography" en Visual anthropology. Vol 2. Harwoodacademic publishers,Pennsylvania, 1989.

Colombres, A (comp.) Cine, antropología y colonialismo., Ed. del Sol-Clacso, Bs. As., 1985.

De Brigard, Emile, "Historique du film Ethnographique", en Pour une AnthropologieVisuelle,París, Mouton, 1979

Epstein, Jean, La esencia del cine., Ediciones Galatea- Nueva Visión, Bs. As., 1957.

Ferró, Marc, Analyse de film, analyse de sociétés, Editorial Hachette, París, 1975.

Ferró, Marc, Cine e historia. Ed. Gustavo Gilli, S.A, Barcelona, 1980.

Focault, Michel, Vigilar y castigar, Siglo XXI editores, Bs. As., 1991.

France, Claudine de, "Les Fondements d'une Anthropologie Filmique" en Prepublications de la Formation de recherches cinematographiques, Université Paris X-Nanterre. N 3, 1981.

Geli, Patricio A, "Los anarquistas en el gabinete Antropométrico. Anarquismo y criminología en la sociedad Argentina del 900.", Entrepassados año II, N 2, 1992.pag 8.

Godio, Julio, Socialismo y luchas obreras. 1900 - 1950. Centro Editor de América Latina. Buenos Aires, 1971.

Guarini, Carmen, "Cine Antropológico: Algunas reflexiones metodológicas". en Cine, Antropología y Colonialismo. Comp. Adolfo Colombes. Ediciones del Sol. Clacso, Bs. As, 1985.

Guarini, Carmen, "Cine y Antropología. De la Observación directa a la observación diferida". en El salvaje metropolitano. de Roxana Guber. Ed. Legasa, Buenos. Aires, 1991.

Guber, Roxana, El salvaje metropolitano., Editorial Legasa, Buenos Aires, 1991.

Jordán, Carlos María, Los presos de Bragado. Centro Editor de América Latina, 1988.

Mac Dougall, David,"Au delá du cinema d'observation", en Pour une Anthropologie Visuelle, París, Mouton, 1979

Mac Dougall, David, "Films de Memoire", Journal des Anthropologues, Anthropologie Visuelle, n special 47 - 48, Printemps 1992, Societe Francaise d'anthropologie visuelle y Association francaise des anthropologues.

Mead, Margaret, "l'Anthropologie Visuelle dans une discipline Vervale", en Pour une Anthropologie Visuelle, Paris, Mouton, 1979.

Metz, Christian, "Mas allá de la analogía, la imagen", en Análisis de las imágenes., Ediciones Buenos Aires, S.A, Barcelona, 1970.

Morin, Edgar, El cine o el hombre imaginario. Ed. Seix Barral, S.A. Esplugues de Llobregat, Barcelona, 1972.

Pérez, Gustavo. A, Constructivismo radical y antropología, Centro Editor de América Latina, 1993, Buenos Aires.

Pessis, Anne-Marie, "Modalités du film de recherche en Sciences Sociales", en Prepublications de la Formation de Recherches Cinematographiques. Université Paris X-Nanterre, n3, 1981.

Potash, Robert. A, El ejército y la política en la Argentina (I), 1928-1945. De Yrigoyen a Perón., Editorial Hyspamérica, 1986, Buenos Aires.

Quesada, Fernando, El Proceso de Bragado. Ed. Korrigan, 1974.

Rosso, J. José, (comp.) El cine documental etnobiográfico de Jorge Prelorán. Ed. Búsqueda, Bs. As., 1987.

Rouch, Jean, "Le film Ethnographique", en Ethnologie Generale, Paris, Gallimard, 1968.

Rouch, Jean, "La camera et les hommes", en Pour une Anthropologie Visuelle, Paris, Mouton, 1979.

Schwarzstein, D, compiladora. La historia oral, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1991.

Saltalamacchia, H, "Historias de vida y movimientos sociales: propuesta para el uso de la técnica." en Iztapalapa, vol. IV, núm.9, junio 1993, México.

Sarlo, Beatríz, "La historia contra el olvido", en Punto y línea, númro 11.

Varone, Domingo, La memoria obrera. Testimonios. Ed Cartago. Buenos Aires, 1989. Compilación de testimonios Horacio Fiebelkorn.

Vuotto, Pascual, El proceso de Bragado. ¡Yo acuso! Editorial Reconstruir, 1991.

Vuotto, Pascual, Vida de un proletario. Primera edición sin sello editorial, Buenos Aires, 1937.

Watzlawick, Paul, (Comp.) La realidad inventada., Editorial Gedisa, 1993, Barcelona, España.