

Cine piquetero: la mugre y la esencia anti- neoliberal

*Piquetero Cinema: the mugre
and the Anti-Neoliberal Essence*

EDÉN BASTIDA KULLICK

ebastida@uv.mx

<https://orcid.org/0009-0000-2178-7410>

*Universidad Veracruzana,
México.*

FECHA DE RECEPCIÓN
septiembre 1, 2025

FECHA DE APROBACIÓN
diciembre 22, 2025

FECHA DE PUBLICACIÓN
enero - junio 2026

[https://doi.org/10.32870/
eloquepiensa.v0i32.488](https://doi.org/10.32870/eloquepiensa.v0i32.488)

RESUMEN / A mitad de la década de los noventa las férreas políticas neoliberales del menemismo cambiaron rotundamente el panorama económico y social de la Argentina. En respuesta a los ajustes gubernamentales la protesta social se agudizó en todo el país desarrollando nuevos métodos de lucha o de protesta social impulsados principalmente por el movimiento de trabajadores desocupados, los autodenominados “piqueteros”. El presente ensayo propone analizar la efervescencia del cine piquetero realizado entre 1997 y 2004 y sus condiciones estéticas, pensándolo como práctica audiovisual que configura un hacer antineoliberal y una estética asociada al concepto de “mugre”.

PALABRAS CLAVE / Cine militante, cine documental, cine piquetero, cine político, movimientos sociales.

ABSTRACT / In the mid-1990s, the ironclad neoliberal policies of the Menem administration radically transformed Argentina’s economic and social landscape. In response to government-imposed adjustments, social protests intensified across the country, developing new forms of struggle—most notably through the unemployed workers’ movement, known as the “piqueteros”. This essay proposes to analyze the effervescence of piquetero cinema produced between 1997 and 2004 and its aesthetic conditions, approaching it as an audiovisual practice that articulates an anti-neoliberal mode of doing and an aesthetic associated with the concept of “mugre”.

KEYWORDS / Militant cinema, Documentary cinema, Piquetero cinema, Political cinema, Social movements.



INTRODUCCIÓN (AL ALBA DEL NUEVO SIGLO)

*los piqueteros fueron los primeros
que salieron a poner el pecho en la ruta [...]
Cortar rutas es un símbolo de enfrentamiento
contra el poder.*

Darío Santillán

Recientemente se han cumplido 20 largos años de la revuelta popular que se llevó a cabo en Argentina el 19 y 20 de diciembre de 2001¹. Proceso insurreccional que a cierto sector de la juventud latinoamericana de aquellos años nos marcó rotundamente, no solo por el traspaso de un legado de acción-pensamiento, sino por las preguntas que generó en nosotros a nivel sujetos urbanos y la relación con la organización y la protesta en nuestros territorios.

Es innegable que se puede hablar de muchos “19 y 20” dependiendo de qué lado del espectro social te ubiques. “En cada sector social, en cada agrupamiento se dio de manera diferente, pero estamos hablando de un mismo proceso, de un mismo desborde: generacional, popular, juvenil-femenino, suburbial, antirepresivo, horizontal.

¹A fines del año pasado se editó el libro *2001: el futuro detrás* el cual reúne artículos de más de treinta y cinco autores en torno a lo que significó el estallido del 2001 y sus resonancias en el presente. El libro está editado por: Ana Longoni, Cora Gamarnik, Lucía Cañada, Nicolás Cuello, Marilé Di Filippo, Cecilia Iida, Ramiro Manduca, Evangelina Margiolakis, Magdalena Pérez Balbi, Julia Risler, Paula La Rocca, y publicado por la editorial argentina Tren en Movimiento.

Un desborde anclado en el cuerpo que se manifestó también en la conciencia” (Zibechi, 2004, p. 83). Siguiendo el pensamiento de John Holloway (2011), la importancia de la revuelta a fines de 2001 fue la búsqueda de un nuevo mundo que buscaba despojar de toda trascendencia al Estado, los partidos políticos y demás instituciones, actores que fueron excluidos de los eventos. Asimismo, se reactualizaron e intensificaron procesos organizativos que se venían desarrollando desde años previos a la revuelta del 19 y 20, tanto por las luchas piqueteras como por el fervor juvenil de los años noventa, y se establecieron nuevas formas creativas respecto a los repertorios y métodos tanto de protesta como organizativos.

Los hechos del 19 y 20, así como toda la semana de diciembre que arranca con el paro del 13, forman parte de un mismo proceso iniciado hacia 1997 (fecha en la que inician los primeros piquetes en el conurbano bonaerense) en el que se estaba dando algo inédito en la historia argentina, dado que nadie había convocado a esos millones de personas que protestaron y derribaron un gobierno (Zibechi, 2004). Se gestaba una nueva metodología de lucha que partía de la idea de crear acciones de resistencia y que por medio de procesos político-comunicacionales intentaban gestar nuevas formas de vida, dándole énfasis a formas de asociación colectiva innovadoras.

En este ensayo propongo analizar la efervescente lucha piquetera de los años 1997 a 2004, y más puntualmente el cine que acompañó ese agite popular en dicho período. Es decir, revisar las prácticas que se desarrollaron y las cualidades estéticas que las constituían. Esta delimitación temporal la realizo en un intento de abarcar un espectro amplio de los colectivos audiovisuales que operaban en aquellos años y sus concepciones ideológicas y estéticas.

Si bien las películas realizadas por estos colectivos incluyen una variabilidad de formatos, estéticas y narrativas, así como formas de exhibición y distribución, me interesa entender el cine piquetero en su generalidad como una práctica que configura un hacer antineoliberal y que abraza una estética

que puedo asociar al concepto de “mugre” (Rodríguez, 2015) en tanto ese “hollín” presente en el cruce entre lo urbano y lo suburbano, a eso propio del territorio que se habita, y a las huellas (corporales, rítmicas, relacionales, territoriales) de esas luchas situadas.

Los estudios e investigaciones de Mariano Zarowsky (2003), Gabriela Bustos (2006), Maximiliano de la Puente y Pablo Russo (2007), y Clara Garavelli (2014) sobre el video militante en la Argentina durante los años noventa, son antecedentes fundamentales para este ensayo. En ellos se piensa al cine piquetero ligado a una resignificación del cine político de los sesenta-setenta, y sus modos de producción y distribución vinculados a la potencia democratizadora de las tecnologías audiovisuales en esos años. Estos estudios comparten además una exhaustiva cartografía de los grupos más relevantes que tenían vinculación con el movimiento piquetero. Sin embargo, desde mi perspectiva no llegan a profundizar en concepciones estéticas, tanto de sus modos de hacer como de la imagen propia del cine piquetero, aspectos en los que voy a enfocarme en este texto.

LOS NOVENTA: EL PIQUETE, LOS PIQUETEROS (UN POCO DE HISTORIA)

A mitad de la década de los noventa el proceso de desindustrialización² causado por los estragos de la política neoliberal implementada por el menemismo, trajo como consecuencia un fuerte proceso de desempleo y de precarización laboral que cambió rotundamente el panorama económico y social de la Argentina. En respuesta a dichas políticas neoliberales y los ajustes estructurales gubernamentales la protesta social

²En este caso, una desindustrialización dada por el despliegue de un “modelo financiero y de ajuste estructural”, una desarticulación del área y abandono de estrategias de industrialización, una desregulación del mercado y numerosas privatizaciones de empresas públicas, así como una creciente dependencia externa y una extranjerización del poder económico, entre otras causas (Wainer, Schorr, 2022).

se agudizó, inicialmente en los poblados del interior del país en donde la presencia de las grandes empresas estatales resultaba indispensable para la población local, y que ante las privatizaciones —y por consecuencia los cortes masivos de fuentes laborales— su subsistencia económica corría un riesgo absoluto. Tales son los casos de las privatizaciones de Yacimientos Petrolíferos Fiscales (YPF) en Neuquén, Altos Hornos Zapla en Salta y grandes ingenios azucareros en Jujuy. Por esta razón, los trabajadores y la población en general empezaron a desarrollar nuevos métodos de luchas o de protesta social pensados como “una acción colectiva disruptiva y discontinua, desarrollada en espacios públicos por multitudes y otros actores sociales y políticos, para expresar malestar o descontento con normas, políticas, instituciones, fuerzas, condiciones sociales y políticas, etc.” (Svampa, 2005, p. 518), entre los que destaca el piquete o corte de ruta.

El primer piquete o corte de ruta dentro de esta oleada de luchas se realiza a partir del 21 de junio de 1996 en Cutral Co y Plaza Huincul, provincia de Neuquén. Como una metodología popular frente a la desocupación feroz de ocho mil desempleados generados por la privatización de YPF en ambas ciudades —que en esos años sumaban 50 mil habitantes de población en general—. Ese primer piquete consistió básicamente en la instalación de barricadas ante la represión ejercida por gendarmería en medio de un paro general. A partir de aquellos acontecimientos el piquete queda asentado en todo el territorio argentino como un método de lucha que trasciende a los desocupados, para ser utilizado por diversos sectores y por variados objetivos y se empieza a generar una irrupción-contagio masiva de piquetes entre 1997 y 2001 (Zibechi, 2004). Los métodos piqueteros activados tanto en provincias del sur como del norte argentino se empiezan a irradiar por todo el país. Podemos imaginar un contagio surgido desde el interior del país al epicentro político del mismo.

En 1997 se realizan los primeros piquetes en el conurbano bonaerense en las localidades de Florencio Varela y La

Matanza. Se estaba gestando “un nuevo movimiento social y emergían actores, como los piqueteros, que empleaban formas novedosas que desconcertaron a las autoridades” (Zibechi, 2004, p. 107). Por lo que la velocidad de la socialización del piquete rebasó todas las formas de cooptación y de represión estatal. (Colectivo Situaciones, 2002). Como mencioné líneas atrás, los piquetes fueron consecuencia de la descomposición industrial del país a causa de las privatizaciones estatales, gestados por los desocupados de diversos centros fabriles, que a su vez retomaron saberes de las luchas obreras de las décadas anteriores para reorganizarse territorialmente en contra de lo que Zibechi (2004) menciona como la batalla más dura: la disolución del lazo social.

Desde esos primeros piquetes, y en lucha directa contra la disolución del lazo social, se dan las primeras inserciones de videastas y cineastas registrando tanto los procesos organizativos internos como las protestas callejeras de diversos movimientos sociales, entre los que podemos mencionar Adoquín Video, Grupo Alavío, Colectivo Argentina Arde, Adoc (Asociación de documentalistas), Grupo Boedo Films, Cine Insurgente, Grupo Contraimagen, Indymedia Video (Venteveo video, Proyecto ENERC, Big Noise Tactical, NoTV video), Kino Nuestra Lucha, Ojo Obrero, Ojo Izquierdo (Neuquén), Wayruru (Jujuy), Santa Fe Documenta (Santa Fé), entre muchos otros.

Es importante mencionar que no podemos pensar a la lucha piquetera argentina —y en consecuencia al cine piquetero— como una masa homogénea. Las voces, las ideologías —que van desde tendencias de índole autonomista, hasta a aquellas de partidos de izquierda o centrales sindicales— y los diversos métodos y tácticas denotan una variedad múltiple, plural y heterogénea de experiencias. El movimiento piquetero es un verdadero “movimiento de movimientos”. Como tal ha producido una auténtica revolución en cuanto a la percepción colectiva sobre las capacidades populares de crear nuevas formas de intervención social y política (Colectivo Situaciones, 2002). Al generarse por fuera de las instituciones

políticas y sociales tradicionales, la lucha piquetera constituye para Argentina una nueva forma de vinculación política, claramente ligada al “desprestigio de las organizaciones políticas tradicionales como producto de su incapacidad para reformular las condiciones de dominio del llamado capitalismo tardío o para producir modificaciones tendientes a mejorar las condiciones de existencia de enormes capas de la población” (Colectivo Situaciones, 2002, p. 91). Sus modalidades de organización —y por qué no decir, sus saberes— se basan en gran parte de los casos en formas autonómicas y horizontales; y la toma de decisiones se da en estado asambleario permanente.

¿EL CINE MILITANTE ES EL CINE PIQUETERO?

Podríamos decir, como es frecuente escuchar últimamente en diversos ámbitos, que “todo cine es político”, pero el cine se vuelve militante —más allá del género— cuando hace visibles y explícitos sus objetivos de cambio social y toma de conciencia. Por lo tanto, mi interés es pensar el cine militante como un instrumento de las organizaciones políticas o movimientos sociales los cuales tienen variados objetivos concretos como la formación de cuadros, el desarrollo de niveles de conciencia, la contrainformación, la agitación etc. Es decir, que las películas militantes más allá de la ideología planteada debieran tener un desencadenamiento de acción política práctica en el espectador, sea parte de la organización o no.

Según Mariano Mestman (1999) son dos las características centrales que definen la práctica del cine militante: la *organicidad* respecto a fuerzas políticas comprometidas en un proceso de transformación social, y la *instrumentalización* de los films en ese sentido. Indudablemente esta definición se puede pensar muy exacta para los años sesenta, setentas —y por qué no, también los ochenta— cuando el cobijo organizativo de las estructuras partidarias marcaba el quehacer cinematográfico y la relación con la organización. Pero,

¿cómo podemos pensar este nuevo cine militante surgido en los años noventa, postcaída del horizonte socialista? Si bien estos nuevos colectivos se sienten herederos de la tradición del cine de los años sesenta y setentas, tienen un nuevo *ethos* militante —que desarrollaré más adelante— el cual sitúa sus prácticas tanto organizativas como estéticas en un lugar distinto al de la década larga.

En la poco nutrida bibliografía que existe sobre cine piquetero podemos reconocer un fuerte debate, que en ocasiones lo percibo como juicios de valor, respecto a lo que es o no es el cine piquetero. Por un lado, Maximiliano de la Puente y Pablo Russo (2007) expresan que no podemos pensar el cine piquetero como un género ya que dichas prácticas audiovisuales toman diversas posturas según cada uno de los colectivos. Por otra parte, Gabriela Bustos (2006), en una de las investigaciones más profundas sobre este tema, se aventura a definir el cine piquetero como una “agrupación de grupos o realizadores independientes de cine político con relación instrumental con movimientos y organizaciones de lucha” (p. 41). Por lo tanto, el cine piquetero, retomando palabras de Lorena Riposati de Cine Insurgente, no es el que hacen los piqueteros necesariamente, sino el que se realiza desde adentro, contando la realidad interna del movimiento (De la Puente y Russo, 2007).

Cabe resaltar que parte de los grupos de cine militante se han reivindicado o auto-asumido como cine piquetero realizando una traslación del concepto de cine militante o cine político al de cine piquetero, como un reposicionamiento del legado y las prácticas del cine de los años sesenta-setenta pero con un intento de vinculación directa con los nuevos sujetos de transformación social en aquellos años: los piqueteros. (Bustos, 2006; de la Puente y Russo, 2007). Así, en ocasiones se llega a considerar erróneamente como cine piquetero a un conjunto amplio de películas de cine militante contemporáneo que se realizó en esos años, que si bien abordaban una variedad de temáticas vinculadas a conflictos sociales, luchas de clases y derechos humanos, no estaba realizada en

cercanía a los piqueteros ni abordaba sus problemáticas puntuales, ambas características constitutivas de este tipo de cine. Quizás por el hecho de ser los piqueteros un ejemplo de lucha a seguir y por compartir una coyuntura de urgencia y un deseo de transformación, se relacionaban estas películas con el cine piquetero metiendo todo dentro de la misma bolsa.

Aun cuando existe una pluralidad de percepciones en relación con el cine piquetero y es imposible homogeneizarlo, hay una clara coincidencia entre las diversas perspectivas en que el cine piquetero constituye los únicos registros audiovisuales con una mirada antagonista de todo el proceso neoliberal iniciado desde mediados de los noventa, y que toman más fuerza a partir del estallido de 2001. Hay coincidencia asimismo en que el cine piquetero narra la realidad organizativa y de lucha desde adentro de los movimientos sociales y no como un mero testigo ocasional, sino todo lo contrario, ya que los colectivos audiovisuales mantenían una relación instrumental con los piqueteros en donde existían acuerdos, se compartían ideas y pensamientos comunes ejerciendo una narrativa cinematográfica adentro de la organización. Se vuelve indiscutible, exceptuando algunos casos, el hecho de que funcionaban de forma autónoma e independiente respecto al Estado, con procesos organizativos horizontales, y que sus objetivos consistían tanto en denunciar, activar procesos de memoria con relación al pasado reciente y difundir las diversas luchas sociales, así como propiciar el registro de actividades cotidianas como motor de luchas futuras.

Respecto a los destinatarios del cine piquetero podríamos decir que son tanto los partícipes de las diferentes luchas al interior de movimientos como las personas solidarias con estas reivindicaciones. Sin embargo, en este tema se plantean distintas perspectivas al respecto. Sergio Wolf, cineasta y crítico argentino abre la pregunta de para qué y para quién se hace este cine, y responde para “convencer al convencido o predispuesto a convencer”. (de la Puente y Russo, 2007, p. 64). Para contrarrestar esta idea, podemos retomar las palabras de Claudio Remedi de Boedo Films quien expresa que

“este cine tiene otro objetivo que es lograr que esta lucha triunfe, que obtenga solidaridad por parte de otros sectores” (de la Puente y Russo, 2007, p. 64).

Por último, el lugar de herederos del cine militante de la década larga en el que la nueva generación de cineastas militantes se sitúa —y que los estudios citados anteriormente han profundizado— no se puede pensar más que como una relación compleja que, desde mi punto de vista, tiene concordancias desde un plano netamente cinematográfico, pero se distancia enormemente en metodologías organizativas, de producción y de firma autoral. El cine piquetero indudablemente es parte de ese quiebre ideológico generacional que, si bien trae a su hacer algunas formas de aquellos años, se replantea y ejecuta otras nuevas ligadas directamente a las nuevas formas de organización popular de aquellos años, como podrían ser la auto-organización y la autogestión, vinculadas a las nociones de autonomía y horizontalidad que desarrollo a continuación.

EL PRIMER CINE ANTINEOLIBERAL³

Los años noventa fueron en Argentina —como en toda Nuestra América— el campo de aplicación directa de una política neoliberal en su conjunto, que según los aparatos gubernamentales y empresariales constituía una doctrina del capitalismo para enfrentar las crisis económicas que el mismo capitalismo atribuye al populismo. Pero que al contrario, se trataba del fracaso socializante del capitalismo, entendiéndolo como fracaso a partir del proceso histórico de los últimos veinte años por el cual el capitalismo fue perdiendo exponencialmente —con crecientes dificultades de reversión de este proceso— la posibilidad de actualizar su promesa constitutiva y constituyente: la de asegurar, en un devenir políticamente liberal, formalmente democrático, socialmente incluyente y económicamente pródigo, la repro-

³Digo lo anterior sin omitir experiencias y luchas de la década de los ochenta que pueden reflejarse en películas como *Las banderas del amanecer* (1983) de Jorge Sanjinés y Beatriz Palacios, por mencionar algunas de ellas.

ducción social (Matellanes, 2000). Por lo tanto, a manera de crisis civilizatoria, “el nuevo proyecto estatal supone a corto plazo, la interrupción abrupta —ya no solo racionalizada, sino naturalizada ideológicamente— de los dispositivos de la propia reproducción social: el estado se desentiende progresivamente de poblaciones y territorios; en fin, de la cohesión social” (Colectivo Situaciones, 2002, pp. 21-22).

En ese espectro espacial y temporal en donde el mercado económico neoliberal exige la dispersión de los sujetos y reduce los lazos humanos a las categorías de comprador y vendedor, se genera este tipo de cine militante. Destaca por su fuerte carácter antineoliberal propio de las luchas globales de aquellos años y encuentra una gran potencia, no únicamente en su carácter estético y de producción, sino sobre todo en el aprendizaje de los saberes resistentes de los movimientos sociales y la reactivación de esa cohesión social perdida mediante la activación de vínculos afectivo-territoriales, que tanto el terrorismo de Estado en los años setenta-ochenta como el posterior neoliberalismo habían roto.

En numerosos estudios sobre procesos artísticos-políticos se han hecho equiparaciones o conexiones directas entre las prácticas de la protesta y la organización popular con las formas organizativas de los colectivos. En este caso particular, considero que los colectivos artísticos y comunicacionales se dejaron atravesar y/o se apropiaron de los aprendizajes y saberes que las experiencias piqueteras entregaban. Aun cuando ya existían formas de organización colectiva en ámbitos artísticos previos a la crisis, la urgencia económica y sociopolítica movilizó nuevos modos. Más bien, todas las formas de organización colectiva, tanto las prácticas de protesta popular como las formas de organización artística que se desarrollaban de diversas maneras hasta entonces, se vieron intensificadas al ser afectadas por la misma urgencia. En muchas ocasiones compartían espacios, consignas y se fueron tejiendo redes y conexiones; se fue desarrollando una movilización general empujada por la coyuntura. Desde la organización artística se gestó un intenso laboratorio de

experimentación tanto en los modos de trabajar juntos, como en las formas en que se inscribía el reclamo en el imaginario social (Giunta, 2009). Sin embargo, podríamos afirmar que estos nuevos modos incorporaron —es decir, hicieron cuerpo, encarnaron— claros elementos y estrategias de las formas de organización, lucha y protesta popular en esos años, respondiendo a un contagio y una necesidad compartida de presencia social y política. Conforme fue avanzando la década, los grupos y colectivos de cine piquetero comenzaron de a poco a enunciar y nombrar sus prácticas, entonces empezaron a reaparecer en el escenario político los conceptos de autonomía y horizontalidad. Pondré atención brevemente a estos conceptos ya que considero que a nivel generacional y como pensamiento-práctica antineoliberal tuvieron una fuerte trascendencia en la conformación ideológica de aquellos años.

Zibechi (2004) menciona que su presencia en ámbitos organizativos podría pensarse ligada a un rechazo o negatividad respecto a los procesos políticos pasados que basaban su organización en dinámicas de verticalidad, las cuales en inicio simplemente servían para apartarse de las prácticas jerárquicas de la izquierda tradicional. Un desmarcaje entendible después de la caída del campo socialista en Europa, dado que el horizonte revolucionario se pensaba como perdido y se inició una fuerte crítica a los procesos burocráticos en esos países. Además de este rechazo de los métodos jerárquicos de organización seguramente incidieron otros factores que llevaron a que estos conceptos de autonomía y horizontalidad habitaran los procesos organizativos. Uno de ellos podría ser el “mandar obedeciendo”⁴ zapatista, el cual se regó como concepto en gran parte de las luchas sociales “desde abajo” en Latinoamérica.

⁴Según la visión y la práctica zapatista, el pueblo tiene en todo momento la facultad de revocar al mandatario que no cumpla con su función a cabalidad. El gobierno obedece a las necesidades de cada comunidad o localidad sin decidir cuál es la mejor forma de vivir nuestras vidas, simplemente cumpliendo con organizar y planificar. Quien manda, obedece la voluntad del pueblo.

Inicialmente, en los grupos de cine como en los mismos movimientos sociales de los años 60, 70 y 80, se pensaba la autonomía como el espacio donde nadie ajeno podría intervenir, impidiendo así su desarticulación. Gradualmente se fue reflexionando sobre esa idea, concibiendo que lo verdaderamente autónomo era la posibilidad de hacer cosas distintas a los antecesores, procesos diferentes de organización y lucha. No como una negación del pasado, sino más bien aprendiendo de él. “Una buena muestra de autonomía sería llevar hasta el final la concepción no instrumental de la organización y la lucha” (Zibechi, 2004, p. 98)

En cuanto a la horizontalidad, Zibechi (2004) expresa que era simplemente un método de trabajo: un mecanismo o herramienta para asegurar una democracia participativa. Igualmente, como sucedió con lo relativo a la autonomía, conforme avanzaba la década las organizaciones iban reflexionando al respecto y se gestaban o aparecían nuevos entendimientos que se iban contagiando a nivel social. La visión más interesante que encuentro sobre la horizontalidad es la que hace H.I.J.O.S.⁵ después de una división a fines de 1999. Justamente una parte del grupo expresaba que la horizontalidad es la imagen de la sociedad que busca, porque las organizaciones expresan en su forma de trabajar el norte al que quieren llegar. Una típica postura con relación al contenido y la forma. Es decir, los temas trabajados por las organizaciones son igual de importantes como las formas en que se realizan y los acuerdos a los que se llegan. No pensar en el futuro como un horizonte de cambio, sino anclarse en el presente y cambiar desde este momento; vivir como soñamos.

Sobre estos conceptos de autonomía y horizontalidad, que son los cimientos de este cine antineoliberal, encuentro en una publicación del Movimiento de Trabajadores Desocupados (MTD) de San Francisco Solano, Lanús y Almirante

⁵H.I.J.O.S. (Hijos e Hijas por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio) es una organización argentina de derechos humanos fundada por descendientes de desaparecidos durante la última dictadura militar, que lucha por la memoria, verdad y justicia, y busca la identidad de los niños apropiados.

Brown —todas localidades del sur del conurbano bonaerense— una de las más interesantes reflexiones para entender cómo estos conceptos marcaron los procesos organizativos de gran parte de la sociedad argentina, entre ella los colectivos de cine piquetero gestados al calor de la protesta. El MTD considera que existen tres criterios que desde su perspectiva son nuevas formas de construir un cambio social y se inician desde la organización a pequeña escala: la horizontalidad, la autonomía y la democracia directa. Ellos definen la horizontalidad como la no existencia de dirigencia “ni presidente ni secretario general, sino coordinadores de tareas”; y la autonomía como “la independencia de partidos políticos, centrales sindicales e iglesias, para no quedar enredados en intereses ajenos a nuestras auténticas necesidades como pueblo”. (Zibechi, 2007, p. 137). Dentro de esto podemos ver una cualidad más estratégica, y es el hecho de no querer depender eternamente del Estado ni de las élites. En cuanto a la horizontalidad, la cuestión es simple y sin rodeos, rechazan la existencia de dirigentes. Una fórmula hacia adentro, la horizontalidad hacia adentro. Una organización sin dirigentes (y por lo tanto sin dirigidos).

En esos años, en donde la Argentina estaba rotundamente fragmentada por el neoliberalismo y que en grandes sectores de la población la cultura del individualismo y el aspiracionismo económico se instalaba, se estaba construyendo a su vez un cruce intersocial que generaba puentes entre los sectores sociales dando consigo la procreación de un nuevo *ethos militante* en el país. Ese nuevo tipo de militancia involucraba a jóvenes que pertenecían a la clase media y media baja a la protesta social. Como menciona Svampa (2011), se empieza a dar una especie de viaje ritual iniciativo de jóvenes de clase media al involucrarse en movimientos populares. Ese contacto interclase, generador de ese nuevo *ethos militante* como fuerza política desde abajo, se alimentaba en gran medida de cuestiones de territorialidad, carácter asambleario, defensa de autonomía y horizontalidad. Ese nuevo *ethos militante* presenta una rebelión juvenil ligada a la liberación corporal. Zibechi

(2004) menciona al respecto que, si bien la militancia obrera de décadas atrás se sublevaba contra la disciplina fabril, esta nueva militancia se rebelaba contra la domesticación y moldeado de los cuerpos por parte del poder, por lo que tenía una profundidad como no puede tenerla una rebelión basada en la conciencia. Esta generación de jóvenes no aspiraba a la continuidad laboral en los centros fabriles donde se desempeñaron sus padres, pero tampoco conseguían empleos de acuerdo a su nivel de estudios, constituyendo uno de los sectores más afectados durante el menemismo.

Podemos establecer entonces que en los colectivos de cine piquetero existen ciertos rasgos comunes que conforman lo que podemos denominar una esencia antineoliberal, que más allá de variaciones en procesos puntuales de organización, de financiamiento o del uso de tecnologías audiovisuales, en todos los casos coinciden en dinámicas de producción basadas en el consenso, en un funcionamiento en red que aboga por una autonomía económica y un rechazo absoluto al financiamiento condicionante. Por lo tanto, la autoorganización y la horizontalidad de los colectivos se materializa en la rotación y variación de las actividades de los miembros buscando siempre una eficacia política en su hacer cinematográfico.

LA IMAGEN AUDIOVISUAL PIQUETERA: CÁMARA ENCARNADA E IMAGEN TOSCA

Es paradójico pensar que en la vorágine neoliberal que se vivía en esos años, en donde el “tipo de cambio artificial” propio del modelo de convertibilidad que impuso el gobierno de Menem generó el abaratamiento de los costos tanto de equipos videográficos como de producción, se haya originado una “masificación” en el acceso a cámaras y computadoras con software para editar video, que simplificaba en gran medida la realización audiovisual. Esa mayor accesibilidad impulsó a que el formato del video se integre a las luchas sociales y marcó a su vez una estética propia del lenguaje del video. Si bien se dio un crecimiento exponencial

de videastas, es cierto que la democratización del lenguaje el video no se dio de igual forma exponencial, debido a que la tecnología requiere capital, y por lo tanto nunca es igualmente distribuida o apolítica (Fiske, 2002).

Se ha mencionado mucho sobre la extensión de la sociedad televisada gestada en los noventa en donde la realidad ocurría dentro del aparato televisivo y fomentaba deseos aspiracionistas e individualistas. Pero esa gestación de un lenguaje audiovisual propio del video que llevaba a una hipervisibilización de las imágenes de protesta generadas por colectivos audiovisuales constituía una fisura en el sistema neoliberal. Si bien la referencia estética formal de los colectivos de cine piquetero era en su mayoría —como mencioné anteriormente— el cine militante de la década larga, esta sociedad sumamente televisada hizo que se gestara una estética *amateur* ligada directamente a nociones de veracidad, realismo, espontaneidad y frescura que sobresalen en muchos de los materiales de los colectivos.

Existe una concordancia entre los colectivos y es que hay un acuerdo político antes que estético. Como menciona Claudio Remedi de Boedo Films: “Creamos una estética a partir de las dificultades productivas” (de la Puente y Russo, 2007, p. 42). La mirada generalizada —ayudada en gran parte por la tecnología del video— está puesta en la inmediatez e instantaneidad de sus creaciones audiovisuales para que de esta manera se logre una mayor distribución tanto al interior de los movimientos sociales como con círculos solidarios a estas luchas.

El audiovisual piquetero utilizó diversos de formatos de video tanto analógicos como digitales tales como: VHS, S-VHS, VHS-C, BETACAM, Digital 8, DVCam y Mini DV. Aun con esta variabilidad de formatos que convivían no existió una búsqueda de innovación tecnológica respecto a las cámaras con las que se grababa. Al contrario, podemos encontrar ejemplos en los primeros años del siglo XXI de producciones que utilizaron formatos de VHS o Digital 8, cuando a la par ya se estaba utilizando el Mini DV. ¿Se podría pensar el uso

de estos formatos como un desinterés a una construcción estética? Horacio Legrás (2018) expresa que hay una falta de ambiciones formales del cine piquetero, así como un desprecio por la estética, postura que había sido central en el cine como acción revolucionaria en el pasado. Más allá del acceso o no a las herramientas audiovisuales, que definen en cierto punto la cuestión formal de la imagen audiovisual piquetera, encontramos una reivindicación al cine pobre, a la rotura de la imagen, lo que podemos denominar como imagen tosca que detallaré más adelante.

Así, se van constituyendo rasgos estilísticos muy propios. Por ejemplo, el realismo, la espontaneidad, el registro directo. Este último proporciona una cadencia propia del acto de filmar, de una cámara encarnada que acompaña como se acompaña a los compañeros. También se deja ver esto en los registros de cortes de ruta o enfrentamientos policiales donde hay mayoritariamente tomas de espaldas de los compañeros, en un claro posicionamiento de estar de su lado. Esto parecería más una cuestión logística y/o de seguridad, pero trasciende lo meramente operativo. Algunos cineastas piqueteros alguna vez me narraron de manera informal que lo importante es el hombro a hombro con los compañeros, que siempre registrarían desde ese lado aun sabiendo que del otro lado el encuadre sería mejor. Serían las espaldas o los rostros de cerca de sus compañeros, pero nunca se podrían situar del lado de la policía para obtener una linda toma. Aunque también podemos pensarlo como disciplina organizativa. “De este lado cortamos nosotros, de este lado” dice mediante un grito un piquetero al compañero que tiene la cámara al finalizar el documental *El Rostro de la Dignidad* (2001) del Grupo Alavío.

Otras reflexiones interesantes en cuanto al posicionamiento y al contenido y la forma al momento de filmar las protestas sociales son las que realizan, por un lado, Fabián Pierucci del Grupo Alavío cuando menciona que en momentos de represión si es necesario se deja la cámara o no se prende para poder realizar alguna otra acción importante para el

colectivo. Y, por otro lado, Victorio de Ojo Izquierdo expresa que se debe tener “un ojo en el *viewfinder* y el otro en los gases y las balas de plomo que estaban tirando” (de la Puente y Russo, 2007).

Podría referirme entonces a la imagen elaborada en estas películas, como “imagen tosca” o “pobrísimos de la imagen”, en afinidad con los planteos de Hito Steyerl en su ensayo *En defensa de la imagen pobre* (2014). Uso la idea de la tosquedad de la imagen en analogía con aquel hacer artístico que basa su práctica en los impulsos instintivos, que utiliza las herramientas y los materiales que tiene a su disposición y que parte de postulados ideológicos sólidos que consideran la nitidez y la prolijidad de la imagen como propias del aburguesamiento de la misma. Mis referencias directas para la elaboración del concepto parecen evidentes. Por un lado, lo que Karl Marx llamaba el comunismo tosco⁶ en el Manifiesto Comunista, y por otro, —más ligado a nuestros contextos— la ideología del pobrismo⁷ puesta en marcha por el guerrillero mexicano Lucio Cabañas a fines de los años sesenta, principios de los setenta.

La utilización de imágenes pobres o toscas como postura pragmática e ideológica en el cine político toma potencia a finales de la década de los años sesenta cuando desde la Cuba revolucionaria Julio García Espinosa escribe el manifiesto *Por un Cine Imperfecto* (1973), un texto clave del recién gestado —en ese momento— movimiento del Tercer Cine Latinoamericano. Esa búsqueda de la imperfección en el cine revolucionario de la que habla García Espinosa, toma fuerza porque, según él, un cine perfecto —técnica

⁶“Era un comunismo rudimentario y tosco, puramente instintivo; sin embargo, supo percibir lo más importante y se mostró suficientemente fuerte en la clase obrera para producir el comunismo utópico de Cabet en Francia y el de Weitling en Alemania. Así, el socialismo, en 1847, era un movimiento de la clase burguesa, y el comunismo lo era de la clase obrera” (Marx y Engels, 2013, p. 32).

⁷Alberto Hajar en la charla “Pobrismo y Comunismo” (2015) define al pobrismo como una dimensión sentimental, eticista de los individuos que están por la justicia y la equidad. Ver en: <https://www.youtube.com/watch?v=RdkaQt3x0Bs>

y artísticamente logrado— es casi siempre un cine reaccionario. Dicha imperfección como propiedad revolucionaria, dice Steyerl (2014) en relación a las ideas de García Espinosa: “será popular pero no consumista, comprometido sin volverse burocrático” (p. 41).

Muchos discursos actuales argumentan que un cine político y popular a la vez se puede generar desde una imagen estilizada técnicamente ya que la democratización de los medios y el acceso cada vez más simple a tecnología de punta lo permitirían. Desde esta perspectiva no habría una oposición entre hacer cine político, militante y popular y usar tecnologías de avanzada y una imagen de alta calidad. Desde mi óptica eso es una falacia, ya que la mayoría de los colectivos no tenían acceso a tecnología de punta, y la estética construida no se alineaba para nada con esa supuesta democratización ni con imágenes estilizadas. Sino todo lo contrario, activaban modos de hacer y componer ligados, como expresaba anteriormente: a la imperfección, a lo popular, al hacer con lo que se tiene, y no solo al uso de una imagen tosca, sino también a la politicidad de la imagen tosca cuya fuerza rebelde se encuentra en el ideologizar a través del hacer, en promover el registro tosco, la edición tosca, la distribución por cualquier canal posible.

En ese sentido, en el documental ***La bisagra de la historia*** (2002) de Venteveo⁸ existe todo un postulado ideológico y tecnológico con relación a la distribución y circulación de sus materiales. El material inicia con una placa de fondo celeste muy a la usanza de la estética televisiva que dice “Permitimos y promovemos la distribución de este material dentro de la Argentina. En el resto de los países sugerimos y aceptamos donaciones económicas para continuar nuestro trabajo” e incluyen su mail de contacto. Al final de la película cierran con una placa que expresa: “Que este video no quede estancado. Que circule de mano en mano. Cual mate amigo. Es nuestra mejor difusión. Gracias”. Por último, muestran una

gráfica pro-piratería de instrucciones de copiado del material. La necesidad de un televisor, dos videograbadoras y dos cables RCA-RCA. La política reside en los modos de producción, distribución, y recepción... y en su estética.

MUGRE

Rodríguez (2015) elabora inicialmente su noción de “mugre” a partir de una anécdota del compositor y bandoneonista argentino Aníbal Troilo. Un joven cantante fue a probarse a la orquesta de Troilo y, después de escucharlo, el mismo Troilo le comentó: “Sí pibe, cantás bien, pero te falta mugre”. ¿Qué sería la mugre? ¿A qué se refiere?

En su estudio comparativo, Rodríguez (2015) expresa que “la tierra no ensucia al ser pura, es la huella que la naturaleza deja en los cuerpos, pero los residuos del trabajo urbano sí”. Eso constituye la “mugre”. Como dice la letra del tango de Raimundo Rosales:

*Un tango que explote metiéndose en la mugre,
que me hable del hambre de un tiempo que se pudre.
De gente sin nada que duerme en la vereda,
de sueños que emigran y sueños que se quedan.
De bronca en las plazas, memoria en las heridas,
de historia que llama y se mete en la vida.*

Si bien Rodríguez (2015) toma esa noción del ámbito popular, contracultural y callejero del tango para elaborar sus análisis sobre las corporalidades de los actores populares argentinos, en nuestro caso nos interesa como referencia metafórica con relación al cine piquetero. Cómo esa mugre se traduce “en un ritmo y en una cadencia que a veces huyen del ritmo de la ciudad y otras lo reproducen, pasando del lamento evocativo al tono desafiante o irónico, de la risa a la mueca y al llanto” (p. 46) ¿Qué sería asociar la mugre al cine piquetero? ¿Cuál es la huella, cuál el hollín —y no la tierra—, los residuos que se hacen presentes en estas construcciones estéticas y sociales?

⁸Este colectivo pertenecía a la plataforma Indymedia Argentina.

Como elementos base de esta relación metafórica podemos determinar que el cine piquetero está ligado a la ciudad, al espacio suburbano, o más precisamente a los cruces entre lo urbano, lo suburbano y a veces lo rural. Aun en los casos en que la actividad piquetera se desarrolla en pequeños pueblos esta no suele vincularse de manera directa a actividades agrarias sino más bien a la producción industrial.

Tanto en las imágenes generadas en los documentales relacionados a los primeros piquetes en las puebladas de Cutral Co y Plaza Huincul en el sur argentino, como en los de Tartagal y Mosconi en la provincia de Salta, podemos observar esa noción del terreno filmado. Pero toma mayor relevancia en las películas que retratan el movimiento piquetero en el conurbano bonaerense, ahí es donde se hacen presentes las tomas de tierra, los cortes de ruta, las asambleas y las corporalidades piqueteras. Allí emerge la noción de “mugre”, que desde la perspectiva de Rodríguez (2015) “es la propia de la vida y los trabajos urbanos, pero también es la mugre del *hondo bajo fondo donde el barro se subleva*”⁹. Podríamos decir que hay una relación directa entre la idea de mugre y el terreno que se habita, que se apropia.

En el caso de la lucha piquetera en el conurbano podemos afirmar que el terreno consiste en el espacio a habitar que se desea permanentemente y que eventualmente se ocupa mediante tomas para vivir en él. ¿Cómo aparece el terreno en el cine piquetero? ¿Cómo se filma?

En el documental ***Compañero Cineasta Piquetero***¹⁰ del colectivo de colectivos Indymedia Argentina¹¹, el registro

⁹La frase “hondo bajo fondo donde el barro se subleva” pertenece al tango *La última curda* (1956), de Cátulo Castillo y Aníbal Troilo.

¹⁰***Compañero Cineasta Piquetero***, desarrollado por Indymedia Argentina como parte del Proyecto ENERC es parte de un proceso pedagógico audiovisual que el colectivo desarrolló en vinculación directa con el MTD (Movimiento de Trabajadores Desocupados) de Lanús. El proyecto tenía la intención de acercar las herramientas audiovisuales a los propios piqueteros.

¹¹Indymedia Argentina surge en abril de 2001 meses previos a la revuelta del 19 y 20 y era parte de la red global Indymedia. Estaba integrada por distintos grupos (Venteveo video, Proyecto ENERC, Big Noise Tactical, NoTV video) y diverxs realizadorxs independientes.

audiovisual del terreno se da con base en un reconocimiento territorial logrado mediante planos generales y acercamientos de cámara al lugar donde están asentadas las tomas de tierra. Esto se acompaña en muchos casos con descripciones orales que narran cómo eran los terrenos antes de la toma, el momento de ésta, el interés de acrecentar la tierra poco a poco, y cómo fue el armado de las viviendas dentro de las tomas, los materiales que utilizaron —chapas y chatarra principalmente—, etc.

Asimismo, el terreno va ligado indisolublemente a los cuerpos de las compañeras y los compañeros parte de la organización. En muchos casos, la cercanía y la intimidad que se logra con la cámara potencializa el reconocimiento grupal, en un interés profundo de mostrar a los y las compañeras. En ***Compañero Cineasta Piquetero***, el compañero piquetero quien graba y narra la película en distintos momentos, se centra en retratar a sus compañeros, “Este vecino hace mate [...] aquí vemos a Mingo y Roxana”. Igualmente registra una charla distendida entre compañeros. La relación entre ese espacio de tierra recién tomada y los cuerpos de sus compañeros y compañeras es clave para entender ese anhelo de construcción de un territorio propio.

Cuando se registra el terreno existe un evidente halo de esperanza organizativa de modificarlo. El compañero cineasta piquetero muestra continuamente durante el documental la chatarra y las aguas negras que están en su terreno, estableciendo que ese espacio será un pulmón verde, un nuevo mundo. Se muestra la carencia y la miseria siempre acompañada de reflexiones de aliento, dejando en claro que “en algún futuro” se logrará mediante la lucha.

Podemos encontrar entonces en la mugre del cine piquetero tres sentimientos o pasiones claves, que debido a las dimensiones de este texto describiré brevemente. El “desafío” y el “lamento”, propuestos por Josefina Ludmer (1988) en su tratado sobre el género gauchesco, y sumo la noción de “gastada o verdugueada”.

El “lamento” va ligado a la presencia permanente de barrios que sufren, a la exclusión y la falta de trabajo, a mostrar una sociedad que se ha unido por la miseria, dejando en claro que su lucha no es por ellos mismos, sino que es por la familia, por los pibes y las pibas. Este sentimiento toma más fuerza por obvias razones en los momentos de represión y muerte. Las imágenes en ***La Batalla de Salta*** (2001) del grupo Contraimagen, donde el pueblo en general acompaña los funerales de dos de los piqueteros mencionados anteriormente son un ejemplo de esta idea. Asimismo, podría vincularse esta noción o este afecto con un deseo de transformación que les moviliza, con soñar un mundo distinto y luchar por él.

El “desafío”, es también una constante en las producciones audiovisuales piqueteras. Existe un desafío permanente ante la intimidación y el hostigamiento policial, una señalización permanente de las dependencias policíacas como motor de la represión estatal. A su vez ese desafío se convierte en acción y se hace visible en innumerables imágenes de enfrentamientos con la policía y la gendarmería, en los intentos de incendiar municipalidades, en los cortes de ruta o en las manifestaciones que se dan en Capital Federal, donde la protesta se vuelve acción directa con pintadas callejeras y rompimiento de vidrios en dependencias estatales y corporaciones económicas. Una reflexión interesante al respecto es la que hace un piquetero con el rostro cubierto con una kufiya palestina sentado en pleno corte de ruta:

los primeros quince, veinte segundos del corte lo que se siente es una profunda sensación de libertad [...] y después con el tema del enfrentamiento con la policía, bueno, además de la adrenalina, es como una contradicción la cuestión de tener una adrenalina muy fuerte y una frialdad también [...] y decir, bueno acá me la juego, acá es la cabeza de él o la mía. El golpe que le dé se lo tengo que dar bien, porque es él o yo (***El Rostro de la dignidad***, 2001).

Por último, podemos observar la idea de “gastada o verdugueada” como acción de burlar, atormentar o humillar a

alguien verbalmente mediante gesto bromista o socarrón. Podemos observar diálogos en los cortes de ruta donde los piqueteros verduguean permanentemente a la policía, en un tono surgido de ámbitos populares muy afincado en Argentina, que no profundizaré en este texto. Esa gastada o verdugueada también podemos percibirla al interior del movimiento. “Llegaron las tortugas ninja”, dice un piquetero con sus compañeros al momento que el camión en donde se transportan llega al piquete.

Mugre es también la música que se oye en las calles del barrio. El espectro sonoro del cine piquetero está marcado indefectiblemente por un crisol de sonoridades que van desde la cumbia, el cuarteto, el rock chabón y el folclor, hasta la canción de protesta de décadas pasadas y los propios cánticos piqueteros. En consonancia, es también una cadencia o temporalidad asociada a dicho espectro sonoro.

Un ejemplo de esto sucede en los primeros minutos de ***El Rostro de la Dignidad*** en donde al momento de iniciar una marcha, resuenan los emblemáticos “Olé, Olé....Olé Olé Olá”, seguido de “*La Argentina Piquetera, La Argentina Organizada*” y “*Pi-que-teros Carajo, Pi-que-teros Carajo*”, mientras compañeros y compañeras se desplazan sobre una avenida. En la imagen se genera una cadencia al acompañar el recorrido en la duración del canto —el cántico dura lo que tenga que durar, igualmente la imagen— y por ende los cortes de ritmo frenético no son necesarios, ni tampoco propios. Esto también se observa en el baile. En la misma película de Alavío podemos ver que después de una larga jornada de corte de ruta y ya casi llegando el anochecer tres parejas bailan en medio del piquete al ritmo de la icónica canción *Por lo que yo te quiero*, en la versión de Walter Olmos. Existe una cadencia en la forma de filmar que respeta la acción propia del baile, esa naturalidad del encuentro de los cuerpos, la distancia entre los compañeros. La temporalidad ligada a la música y la corporalidad del baile se vuelve el tiempo propio del cine piquetero.

REFLEXIONES FINALES

Sería fácil y poco profundo pensar que el cine piquetero es aquel cine en donde se observan cortes de ruta, piquetes, asambleas, capuchas, palos, barro, llantas, gasolina, llamas, ollas populares, represión, disparos, gases lacrimógenos, vidrios rotos, pintas, etc. El cine piquetero es eso y mucho más. Es un cine que buscó acompañar procesos sociales que pulsaban un cambio social profundo con base en una dignidad y orgullo de lo que es ser piqueteros. En él, existe una configuración de imaginarios asociados a un futuro por venir, basado en un impulso colectivo de concretar un cambio social; la construcción de ese mundo nuevo con el que se sueña, y que a su vez se sabe que ya no es para ellos, sino que se lucha para las pibas y los pibes. Un impulso colectivo de concretar un deseo a través del acto de conocer y actualizar el pasado y de imaginar otro futuro posible, lo que Rivera Cusicanqui denomina *ch'amancht'aña* (2015, p. 9). En estas luchas se presentan imaginarios y anclajes directos con las luchas pasadas de abuelas, madres y padres, obreros y campesinos, en donde dicha memoria no resulta un acto de nostalgia sino una liberación y despertar de la vida.

El cine piquetero constituyó una experiencia que no solo recuperó la función social y política del cine, sino que reinventó las narrativas respecto a los sujetos de lucha y renovó los circuitos de sociabilización de estas películas. Es un cine inserto en la tradición de los oprimidos —en términos de Walter Benjamin¹²— que teniendo como referencia el pri-

¹²Partiendo de las nociones trabajadas en *Las Tesis sobre filosofía de la historia* (1940).

mer punto del Manifiesto de la red de resistencia alternativa creado en 1999¹³, resistía creando.

Hoy, a una distancia de más de veinte años, en un país que se desmorona por políticas económicas liberales nuevamente, ahora del peluca Milei, ¿cómo anclar estas experiencias estéticas al presente? Las experiencias audiovisuales piqueteras son una luz tanto estéticamente como en su relación organizativa. Creo que toca rever ese cine sin la idea de la derrota o la desarticulación, sino reverlo como encuentro entre las generaciones pasadas, la nuestra y la futura.

Para concluir, el cine piquetero, como parte de la sociedad argentina, abogó por reencontrarse generando un entramado de cuerpos que abandonaron la noción individual de creador, condenando tanto al terrorismo de estado vivido en años de dictadura como los estragos del neoliberalismo que generaron una descomposición del tejido social. Un entramado de cuerpos que componían una coreopolítica¹⁴, una organización de cuerpos creando otro orden distinto al establecido, encarnando una potente estampida afectiva y visceral. 🧡

¹³Este manifiesto está firmado por: Colectivo Situaciones (Argentina), Asociación Madres de Plaza de Mayo (Argentina), Colectivo Amauta (Perú), Malgré Tout (París-Francia).

¹⁴La coreopolítica es un término propuesto por André Lepecki, en referencia a dinámicas coreográficas o de organización de los cuerpos que transforman los espacios de circulación y los repartos cinético-perceptivos en lugares donde los sujetos pueden manifestarse y expresar disenso frente al régimen establecido. Este concepto surge en oposición con el término coreopolítica, vinculado a dinámicas de vigilancia y control, siempre cinético-perceptivas, ya que regulan los movimientos y establecen lo permitido y correcto en la circulación, además de controlar la distribución de la percepción, decidiendo qué puede ser visto y qué no (Lepecki, 2019).

Bibliografía

- BUSTOS, G. (2006). *Audiovisuales de combate: Acerca del videoactivismo contemporáneo*, La Crujía, Buenos Aires.
- COLECTIVO SITUACIONES. (2002). *19 y 20 Apuntes para el nuevo protagonismo social*. Buenos Aires: Ediciones De mano en mano.
- DE LA PUENTE, M. y Russo, P. (2007). *El compañero que lleva la cámara. Cine militante argentino*. Buenos Aires: Tierra del Sur.
- GARAVELLI, C. (2014). *Video experimental argentino contemporáneo: una cartografía crítica*. Buenos Aires: Universidad Nacional Tres de Febrero.
- GARCÍA Espinosa, J. (1996). *Por un cine imperfecto, en la doble moral del cine*. Madrid: Ollero & Ramos Editores.
- GUINTA, A. (2009). *Poscrisis: Arte argentino después del 2001*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Holloway, J. (2011). *Agrietar el capitalismo: el hacer contra el trabajo*. Buenos Aires: Herramienta.
- FISKE, J. (2002). *Television culture* (2ª ed.). Routledge.
- LEGRÁS, H. (2018). Militant cinema and the struggle against neoliberalism in Argentina. En M. y. (eds.), *The Routledge Companion to Latin American Cinema* (pp. 204-222). EE.UU.: Routledge.
- LEPECKI, A. (2019). Las políticas de la imaginación especulativa en la coreografía contemporánea. En B. Hang y A. Muñoz (eds.), *El tiempo es lo único que tenemos. Actualidad de las artes performativas* (pp. 221-254). Buenos Aires: Editorial Caja Negra.
- LUDMER, J. (1988). *El género gauchesco: Un tratado sobre la patria*. Buenos Aires: Libros Perfil.
- MARX, C. y Engels, F. (2013). *Manifiesto del Partido Comunista*. España: Fundación de Investigaciones Marxistas FIM.
- MATELLANES, M. (2003). *Capitalismo siglo XXI. La impostergable alternativa. ¿Imperio hobbesiano o multitud spinozista?* Buenos Aires: Ediciones Cooperativas.
- MESTMAN, M. (Coord.) (2016). *Las rupturas del 68 en el cine de América Latina*. Madrid: Akal.
- Rivera Cusicanqui, S. (2015). *Sociología de la imagen*, 1a edición, Tinta Limón, Buenos Aires.
- RODRÍGUEZ, M. (2015). El actor nacional argentino y el cómico mexicano: hacia un modelo revolucionario de periodización. En S. Sureda-Cagliani, *Representaciones estéticas en Argentina y el Río de la Plata siglos XIX, XX, XXI Política, Fiestas y Excesos* (pp. 35-48). Francia: Presses Universitaires de Perpignan.
- STEYERL, H. (2014). *Los condenados de la pantalla*. Buenos Aires: Caja Negra.
- SVAMPA, M. (2005). *La sociedad excluyente. La Argentina bajo el signo del neoliberalismo*. Buenos Aires: Taurus.

- SVAMPA, M. (2011). Argentina, una década después. Del que se vayan todos a la exacerbación de lo nacional-popular. *Revista Nueva Sociedad*, (235), 17-34.
- WAINER, A. y Schorr, M. (2022). La desindustrialización argentina en el largo ciclo neoliberal (1976-2001): una aproximación a la trayectoria de las clases y fracciones de clase. *América Latina en la Historia Económica*, 29(2), 1-22.
- ZIBECHI, R. (2004). *Genealogía de la revuelta. Argentina: la sociedad en movimiento*. México, D.F.: Ediciones del FZLN.

Filmografía

- GRUPO ALAVÍO. (2001). *El Rostro de la Dignidad*. Argentina.
- GRUPO CONTRAIMAGEN. (2001). *La Batalla de Salta*. Argentina.
- INDYMEDIA ARGENTINA. *Compañero Cineasta Piquetero*. Argentina.
- VENTEVEO. (2002). *La bisagra de la historia*. Argentina.

EDÉN BASTIDA KULLICK. Artista visual, investigador y docente. Trabaja los cruces del arte y la política desde el audiovisual en múltiples formatos, las intervenciones en espacio público y la imprenta tipográfica. Doctor en Teoría e Historia de las Artes por la Universidad de Buenos Aires (UBA). Es Investigador del Instituto de Artes Plásticas de la Universidad Veracruzana (UV) y Miembro del Sistema Nacional de Creadores 2020-2023.