

**Los ejes objetividad / subjetividad en *Ya es tiempo de violencia*.**

Fernando Gabriel Pagnoni<sup>1</sup>

**Resumen:** El presente artículo trabaja con las nociones de objetividad y subjetividad en el film *Ya es tiempo de violencia* de Enrique Juárez y en el cine documental. Este registro es asociado con el concepto de objetividad, pero aquí trabajaremos con las marcas subjetivas de autor en un film compuesto en su totalidad de imágenes de archivo. Dichas marcas revelarán las intenciones ideológicas que se ocultan detrás de esta manipulación de imágenes, la cual está hecha a su vez, para denunciar la falsedad de las mismas.

**Palabras clave:** Objetividad, subjetividad, semiótica, ironía, ideología.

**Abstract:** This article focuses on the notions of cinematic objectivity and subjectivity in Enrique Juárez's film *Ya es tiempo de violencia* as well as in the documentary genre in general. While the documentary is usually associated with the concept of objectivity, we underscore the director's subjective markings despite the fact the film was entirely made with archival footage. We argue that authorial traces reveal the ideological intentions hidden behind the manipulation of images, to denounce their falsehood.

**Keywords:** Objectivity, subjectivity, semiotics, irony, ideology.

**Los ejes objetividad / subjetividad en *Ya es tiempo de violencia*.**

Fernando Gabriel Pagnoni

Después de años de análisis de documentales, sabemos que éstos nunca son un simple reflejo de la realidad empírica, sino una construcción discursiva. Sin embargo, se espera aún hoy que los directores de cine documental den un paso al costado y dejen que los hechos hablen por sí solos, haciendo de su presencia como enunciadores, un elemento lo más invisible posible. Como especifica Bill Nichols en su libro *La representación de la realidad* (1997), la función tradicional del documental fue exponer un argumento acerca del mundo

histórico. Y esa tradición continúa en buena parte del público hoy día a la hora de visionar un film documental.

Se espera del registro documental que este sea “objetivo”. Con esto, queremos decir que dicho tipo de films nos muestre una realidad que no haya sido manipulada en la sala de edición y si lo fue, que esa manipulación sea mínima. El documental nos mostraría, de manera transparente, un reflejo de la realidad que se pueda aprehender y sobre la cual se pueda predicar. El director se coloca a un lado y nos muestra una ventana a la realidad.<sup>2</sup>

*Ya es tiempo de violencia* (1969), film de Enrique Juárez que trata sobre “El Cordobazo”, es todo lo contrario. Es un film en el cual el director se coloca en un primer plano: nos habla e interpela directamente y además busca en los espectadores un efecto en concreto: que tomen las armas. Es entonces un documental “subjetivo”. El director se presenta, nos habla y nos pide algo. Constantemente nos dice que quiere que actuemos de determinada manera.

Resumiendo, entendemos que un film documental es objetivo si presenta hechos sin la intervención manifiesta de la ideología del director, cuando se muestran hechos que hablan por sí solos sin pasar por el tamiz de las manipulaciones de edición. Por el contrario, sería subjetivo cuando el director explicita su presencia ideológica con un fin determinado y manifiesto.

Pero esta es solo una mirada sobre los ejes objetividad/subjetividad. También podemos decir que un film es objetivo si se presenta como reflejo de una realidad dada, única. “Les muestro esto porque es así, les muestro tal cosa tal como es”. Esto no entra en contradicción con la idea de documental objetivo que antes señalamos. Pero el film de Juárez, aún dentro de su subjetividad, también intenta llegar a este efecto. El director parece decirnos “les muestro esta realidad, que no se ve. No vemos que estamos siendo colonizados y engañados”. Desde esta perspectiva, podríamos clasificar al film de Juárez como un film objetivo.

Para complejizar aun más las cosas, el director crea una realidad objetiva, a partir de la subjetivación que los medios masivos hacían de una realidad objetiva, con el fin de apoyar a las clases hegemónicas, invisibilizando aspectos de lo que ocurría por ese entonces en Argentina y más puntualmente, en la provincia de Córdoba durante el gobierno de Juan Carlos Onganía.

Juárez intenta desarmar ese discurso pretendidamente objetivo, para mostrar su subjetividad, al mismo tiempo que intenta hacer en la deconstrucción de dichos discursos, un film que muestra la situación alienada de la Argentina de manera objetiva.

Todo lo anterior sin esconder su intención, su presencia y su subjetividad. Este trabajo muestra las estrategias discursivas y autorales del director y la manera en que deconstruye el discurso objetivo, al cual revela subjetivo para llegar a una realidad objetiva.



Este film nos resulta especialmente atractivo ya que su banda visual está compuesta en su totalidad por imágenes extraídas de los medios de masas (televisión, diarios, publicidad), sin contar producción propia más que en la banda sonora y en el proceso de

montaje de dichas imágenes. Juárez intenta demostrar como estos medios funcionan al servicio de una clase hegemónica y dominante, quien los usa para anular la capacidad crítica de la población de la Argentina.

### ***Ya es tiempo de violencia: contextualización***

En 1969, Enrique Juárez trabajó, además del film que analizaremos, en el montaje y la fotografía de *Argentina, mayo de 1969: los caminos de la liberación*, film coral dirigido por integrantes del colectivo cultural llamado “Realizadores de Mayo”, el cual se formó a finales de la década de los sesenta en Argentina como respuesta contrahegemónica al gobierno de Onganía, que al igual que el grupo “Cine Liberación”, de Fernando Solanas y Octavio Getino, estaba conectado con la izquierda peronista. Junto con el grupo “Cine de la Base” de Raymundo Gleyzer, fue la contrapartida argentina del fenómeno sudamericano llamado Tercer Cine (en contraposición a un Primer Cine, el comercial y a un Segundo cine, de autor). Uno de los principios de estos

movimientos fue el de producir un tipo de cine anónimo, para alentar la idea de un discurso colectivo. Esta idea es coherente con la de producir cambios en los estratos más ignorados de la sociedad, máxime teniendo en cuenta que el peronismo estaba proscrito para esos años, por lo cual la militancia política peronista era forzosamente clandestina. El anonimato tenía como objetivo hacer coincidir la voz del autor con la voz del pueblo, que no podía expresarse en libertad (además del fin práctico de evitar represalias)<sup>3</sup>.

En 1969, Juárez produce *Ya es tiempo de violencia*, film que se concentra en los eventos ocurridos en la ciudad de Córdoba en Mayo de ese mismo año, fenómeno que se conoció como “El Cordobazo”<sup>4</sup>.

La película se centra además en la muerte de Augusto Vandor, Emilio Jáuregui, y la visita al país como enviado de Nixon de Nelson Rockefeller, como epítome del colonialismo que el film denuncia.

Esta película fue confiscada y “desaparecida” durante la última dictadura militar y en el año 1976, desaparece el mismo Juárez. Sin embargo, una copia fue hallada en el Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos en La Habana. Fernando Krichmar, del grupo “Cine Insurgente”, trajo esa copia a Buenos Aires y Aprocinain (Asociación para el Apoyo Patrimonial Audiovisual y la Cinemateca Nacional) pudo realizar un internegativo para su preservación.

### ***La subjetivación de lo objetivo***

En estilo o forma, el film de Enrique Juárez se diferencia de la norma documental por no contar con producción propia más que en la manipulación de las imágenes. Esto se debe a que este film tiene su base teórica más en una reflexión del medio que en el mundo externo (o mejor aún, utiliza los medios para una reflexión sobre el estado del mundo).

La pregunta que surge es ¿cómo podemos hablar de la presencia del director de manera subjetiva en el film, si este está compuesto enteramente de imágenes de archivo?

Pues bien, es por esta razón que la semióloga Catherine Kerbrat-Orecchioni (1986) critica el modelo clásico comunicacional de Roman Jakobson por considerarlo demasiado esquemático, al no tener en cuenta la

subjetividad del enunciador. Kerbrat-Orecchioni se propone identificar hechos enunciativos que funcionen como índices de la inscripción del enunciador en el enunciado, que denomina unidades subjetivas (enunciatemas). Es nuestra intención identificar enunciatemas en *Ya es tiempo de violencia*, film que además cuenta con la particularidad, como ya se ha dicho, de contar solo con imágenes de archivo, lo cual complejiza la situación discursiva, ya que las imágenes han sido desprendidas de su cadena sintagmática original y han sido puestas a dialogar de una manera para la cual no fueron producidas en primera instancia.

Como en muchos documentales, el film de Juárez incorpora fragmentos de diversos textos, tales como avisos publicitarios, noticieros de televisión, fotografías, canciones populares e incluso primeras planas de periódicos.



Las imágenes, en un primer visionado, no siguen una lógica. Más bien parecen fluir al azar, como segmentos

descontextualizados de su referente primario, hasta llegar a un exceso formal.

La ironía y lo que es más importante, la subjetivación de los documentos audiovisuales elegidos surge de la manera en la cual el director altera el material trabajado (el cual era contemporáneo al año de producción del film) y la forma en que edita el producto final. La subjetivación del material proviene de sus manipulación, más que de la diversidad de las fuentes con las cuales trabaja.

Editar es fundamental en Juárez para producir la ironía que permitirá mostrar la falsa objetividad de los fragmentos elegidos. Constantemente pasamos de un momento a otro, se trabaja sobre la imagen alterándola o resignificándola al ponerla al lado de otra imagen que descubre la falsedad ideológica de la anterior.

Además de la yuxtaposición de imágenes que chocan entre sí, Juárez se vale de la sincronización irónica de imagen y sonido, que a la vez genera más discrepancia e ironía. Un recurso típico es hacer un corte de un plano de un individuo hablando hacia otras imágenes que desmienten lo que el hablante dice, mientras se continúa escuchando la *voz over* de su discurso.

El resultado final es un film que no sigue la lógica de un documental de presentar hechos para que el público los lea, sino más bien la lectura de las imágenes ya está predeterminada por el director en un intento de lograr el efecto deseado. Es así que se libera de las normas de causalidad, edición clásica y continuidad y de su referente primero en el mundo empírico.

*Ya es tiempo de violencia* depende de un tipo de montaje definido por Miriam Hansen como “the composing and assembling of shots on the principle of contrast and discontinuity, which creates meanings the individual shots would not have on their own” (39)<sup>5</sup>.

### ***Ya es tiempo de violencia: un análisis***

Para una mejor comprensión del film (cuya complejidad exige el visionado), lo dividiremos solo a fines prácticos en tres segmentos:

1-Concerniente a una voz colectiva latinoamericana, antes de entrar en el problema de “El Cordobazo”.

2-Dedicado al fenómeno histórico antedicho.

3-El segmento más irónico del film, construido con clips musicales.

Como se dijo, ésto es solo para un mejor análisis discursivo, ya que la división, de hecho, no es tan sencilla. Por ejemplo, luego de los clips musicales, volvemos al problema de “El Cordobazo”.

El film comienza con una *voz over* cuya fuente nos es desconocida, la cual recita un poema de autor anónimo, que da título a la película. Podemos destacar dos interesantes elementos en esta introducción: el primero de ellos

es el uso de la poesía, la más subjetiva de las artes para abrir la narración. El recitado se realiza sobre un fondo blanco, sin imágenes. De esta manera, se logra que el espectador concentre su atención en el recitado y el significado de las palabras, más que en imágenes.

En segundo lugar, la voz que recita el poema es cadenciosa, rítmica, muy alejada de la voz fría e informativa que acostumbramos a encontrar en un film documental. De esta manera, queda establecido desde los créditos iniciales el proceso de subjetivación que acontecerá en el film como posibilidad de lectura. Se le pide al espectador que entre a la película no desde una mirada “documentalizante” (ver los prejuicios ya mencionados por Grau Rebollo), sino desde su propia subjetivación. Se establece un clima lo más alejado posible de la idea de “hecho empírico”.

Las palabras del poema establecen coordenadas de lectura que se despliegan en la red semiótica del film: por ejemplo, una sección del poema dice “yo me quedaré ciego para que tengas ojos, yo me quedaré sin voz para que tú cantes, yo he de morir para que tú no mueras”.

Esto es muy importante para el análisis del film. Por un lado, la interpelación a una segunda persona mediante el pronombre “tú”, establece una relación con el espectador que se continuará a lo largo de la película, como una de sus premisas más importantes.

Además, se establece la idea de entrega y sacrificio, que es al fin, la idea última detrás del complejo sistema argumentativo de la película. El director busca un fin determinado, puntual y la apertura del film explicita ya esa intención. Se procura un sacrificio de cierta parte de la población por un bien comunal, por un bien mayor. Para lograr esto, debe desentrañarse antes el entramado de mentiras de los medios masivos que presentan una realidad falseada, en detrimento de otra.

Los créditos iniciales terminan con el ruido del fuego de una ametralladora, que no se muestra. Es la primera discrepancia entre sonido e imágenes que encontramos en el film ya que la pantalla continúa en blanco.

El título del film aparece sobre las primeras imágenes documentales. Villas, rancheríos, pobreza extrema y sobre esto, una marca temporal y una espacial: por debajo del título aparece la palabra “Argentina” y por debajo de

ésta, la fecha: “1969”.

Éste es el año en que se realizó el film, por lo cual podemos entender que el impacto de las imágenes, tanto de las que abren el film como de las que se verán a continuación, presentan una lectura diferente de la que podemos darle en la actualidad. Muchas imágenes parecen representar el interior del país, que no era visible por aquella época. Juárez intenta mostrar lo que se oculta, no sólo la miseria absoluta, sino regiones enteras que carecen de la posibilidad de expresarse (el poema ya explicitaba esta intención de dar voz a quien no la tenía).

La voz *over* que sigue al recitado del poema, que funcionará en algunos aspectos como narrador principal (y que pertenecería al mismo Enrique Juárez), se encarga de continuar abriendo el campo de la subjetividad. Su primera acción es dirigirse directamente al espectador, interpeleándolo, presentándole una realidad oculta, intentando despertar sus sentidos dormidos. La voz comienza diciendo:



“Usted vive en una sociedad que se denomina occidental y cristiana, pero que, prisionera del sistema liberal capitalista, traiciona y escarnece el contenido del cristianismo.” Luego de una pausa, continúa, “Usted forma parte de este país, Argentina

que comparte el destino de una Latinoamérica cuya mayoría padece hambre y mueren jóvenes por la acción devastadora de la explotación”. La voz continúa una tercera vez, siempre dirigiéndose al espectador, creando un lazo de comunicación muy particularizado<sup>6</sup>.

La voz *over* se oye mientras se suceden en cadena imágenes de pobreza del suelo argentino. Podemos destacar de esta introducción varios elementos. Primero, la presencia del director, de una manera explícita, cuyos deícticos (de lugar) identifican a Argentina y Latinoamérica como compañeros de un destino común. El acompañamiento musical es una tonada triste de guitarra.

A esta imagen de pasividad y pobreza se le contrapone un enunciado que proclama “basta ya”, y propone la necesidad de un alzamiento de los pueblos como factor común a toda Latinoamérica. A continuación, se pueden observar imágenes de alzamientos en varios países hermanos como Brasil, Venezuela, República Dominicana, y Colombia. Mientras, la *voz over* insta a tomar las armas y presagia el derramamiento de sangre inocente, como hecho trágico pero absolutamente necesario.

En ningún momento del film se muestran estas imágenes como mero dato informativo, sino que se pretende por un lado denunciar la injusticia política existente en Latinoamérica y por el otro, mostrar los levantamientos como algo posible y sobre todo, necesario para la liberación de la colonización.

Éste es el segmento que podemos llamar “latinoamericanista”. Su función es clara: llamar a la revolución como única solución ante el colonialismo que estos países, entre ellos el nuestro, soportan desde hace décadas.

En esta primera etapa, hallamos la presencia del director en la *voz over* dirigiéndose al espectador. Además, lo encontramos como enunciado en la yuxtaposición de imágenes de archivo de los diferentes levantamientos que ocurren en Latinoamérica, que se enlazan en un destino común. Asimismo, se crea un clima subjetivo con el agregado del poema y la música que así construyen un clima anímico especial.

Se hace puntual el tema de la no violencia como una idea que se distribuye “desde arriba” hacia el pueblo, por parte de teóricos que trabajan para las clases dominantes, para de esa manera evitar el levantamiento revolucionario del pueblo. Esto contrasta fuertemente con el título de la película y muestra claramente de que lado está el director. Aquí encontraríamos que el film no tiene una clara intención objetiva, si entendemos esto como que los hechos “hablan por sí mismos”. Juárez toma claro partido por una de las dos posturas.

El segundo segmento, cuya referencia social es “El Cordobazo”, comienza inmediatamente después. Éste posee otra función: denunciar a los medios hegemónicos como cómplices del régimen dictatorial de Onganía. Argentina y “El Cordobazo” funcionarían entonces no como un caso estrictamente local, sino como un ejemplo de lo que acontecería en toda Latinoamérica.

El segundo segmento comienza con un reportaje a Mario Díaz Cordero, secretario de Gobierno, quien declara que la situación en Córdoba se está normalizando, mientras que el director en su montaje, hace una intrusión autoral al presentar, al mismo tiempo que continúa la banda de voz del secretario de Gobierno, imágenes de violencia y revolución que desmienten lo dicho. Mientras los espectadores esperan que las imágenes que continúan ilustren la *voz over*, pero éstas, al contrario, explicitan lo subjetivo del discurso. No es que las imágenes no guarden relación alguna con las palabras emitidas: sí tienen relación porque desmienten lo que el discurso oficial emite, jugando con la ironía, subjetivizando lo que se pretendía objetivo.

Las imágenes que se suceden fueron extraídas de noticieros de televisión y funcionan en este nuevo contexto como contrapunto irónico.

Por otra parte, es de notar que el micrófono del periodista que entrevista al secretario de gobierno aparece en las imágenes tachado con rayaduras (las cuales probablemente se practicaron sobre la misma película soporte, un recurso muy usado por ciertos vanguardistas cinematográficos). Este es otro enunciadema, otra presencia del director en unas imágenes que se suponen transparentes y que sin embargo se desmienten continuamente. El micrófono del periodista transmite palabras que nada significan, de allí su tachadura, ya que no cumple su función de retransmitir la verdad.

Estos recursos estéticos hacen que el documental se encuadre en lo que Bill Nichols llama “estrategias reflexivas”, pertenecientes a la modalidad del documental reflexivo. El documental reflexivo hace hincapié en el cruce entre realizador y espectador. Es consciente de los procedimientos que utiliza en la construcción de sus aspectos formales, por lo cual es expresamente metalingüístico. Tal como su nombre lo indica, reflexiona continuamente sobre los métodos y acerca de cómo utilizar las convenciones del género y sus estrategias. Entre ellas, encontramos la reflexividad política, muy presente en el caso del film que analizamos, que tiene como objetivo que el público alcance un conocimiento de una situación que le es común con sus conciudadanos, y además se le pide actuar sobre ella (esto se ve claramente en el primer segmento).

Por otra parte, debemos entender que las imágenes, al perder su autoría,

flotan sin su primer significado, a la espera de ser llenadas por otras lecturas (que pueden ser variadas y disímiles). Es por ello que el director, en su montaje, necesita una intrusión en la banda sonora, con su voz, para darle un “anclaje” en la propuesta correcta, en lo que Enrique Juárez podría considerar una lectura ideal. Como dice Roland Barthes (1970), toda imagen es polisémica, es decir, abierta a gran variedad de significados y lecturas. Quien quiera conducir las hacia una en particular, deberá usar el código lingüístico, para que funcione como límite que impida que la interpretación huya hacia zonas “aberrantes” (entendiendo estas como lecturas ya no apropiadas) o lecturas que no le sirven al autor para sus objetivos particulares.

Es por ello entonces que Juárez, en su función didáctica, recurre a las imágenes de archivo en el primer segmento y las acompaña con sus palabras, para establecer el origen físico en el cual fueron producidas esas imágenes (Argentina) y en el segundo segmento se vale del contrapunto para obtener ironía, ambas estrategias orientadas a un mismo fin: despertar la consciencia del espectador para que trabaje sobre su realidad, modificándola, al encontrar cuan subjetivas son las imágenes y discursos que antes consideraba objetivos.

El film continúa entonces con imágenes variadas de “El Cordobazo”, todas ellas llenas de violencia, y el anclaje está dado por la voz del director, quien no solo comenta lo sucedido en esos días, sino que además da su visión particular (entiéndase subjetiva, pero que intenta pasar por objetiva), considerando a “El Cordobazo” como un levantamiento positivo que se debería profundizar. Para ello cuenta también con otra *voz over*, la de un testigo supuestamente directo de los acontecimientos, voz que está sin dudas, guionada y actuada. Esto no es tan llamativo si tenemos en cuenta el propósito político y social del film. No hay lugar para indecisiones ni titubeos. Se debe conducir con firmeza al fin propuesto.

De todos modos, el momento de mayor intrusión autoral e ironía se da en lo que llamamos “clips musicales”. Estos son una serie de tres cadenas sintagmáticas con imágenes quitadas de su contexto primero (la publicidad, las imágenes de noticiarios), y que sin *voz over* que las ancle, la lectura irónica se da por el contrapunto que produce la banda sonora que durante su exhibición se escucha, compuesta en los tres casos por temas que se dan por alusivos a

las situaciones, acompañando disruptivamente o desmintiendo lo mostrado.

La primera de ellas toma imágenes publicitarias de la época, en las cuales se ve en serie rostros de niños felices, adultos vacacionando en lujosos centros y comidas suntuosas, todas ellas imágenes indiciales de un estilo de vida foráneo, más acorde con los países del Primer Mundo que con un país colonizado.

De esta manera, el clip (que se sucede bajo una música alegre e instrumental que redondea el mensaje de frivolidad que se quiere denunciar) se conecta de forma paradigmática con el resto del film en su denuncia del colonialismo y de la cooperación de los medios masivos para con éste.

El segundo clip es el más breve e ironiza la complicidad de las fuerzas de seguridad para con el terrorismo de Estado. Bajo la letra de una canción que hace hincapié en la buena vecindad, se transmiten imágenes de violencia policíaca. El último clip comenta un hecho particular muy significativo: la llegada del empresario



norteamericano Nelson Rockefeller al país. Para el tratamiento irónico, Juárez contrapone a las imágenes del recibimiento del enviado de Richard Nixon con la canción *Rocky Raccoon* del grupo The Beatles (una idea semejante realiza años antes, en 1961, Alexander Kluge, uno de los fundadores del Nuevo Cine Alemán, en su film *Brutalität in Stein [Brutalidad en piedra]*, al mostrar un desfile nazi bajo un tema musical del mismo grupo).

Volviendo a *Ya es tiempo de violencia*, este último clip finaliza con un contrapunto visual entre la cara de Rockefeller y un habitante anónimo de nuestra tierra, con el rostro penosamente ajado por el hambre y el trabajo duro, imágenes que se van acelerando hasta producir un diálogo imposible.

Estos segmentos que hemos denominado “clips musicales” son en realidad trabajos de *collage* con imágenes que para ese momento histórico

(1969, año en que aconteció “El Cordobazo”), tenían una circulación muy importante en la praxis cotidiana. La intención del enunciador en este tipo de construcciones es para Alberto García Martínez, la de “subvertir el sentido original de las imágenes, de difuminar su referente, para agitar así la conciencia del espectador” (77). Entonces, el sujeto histórico se enfrenta a la propia opacidad del discurso de las imágenes, reconociéndolas como un constructo social más y no como una verdad transparente, y de esa manera, sus posibilidades críticas sobre la realidad adquieren nuevas herramientas.

### **El eje objetividad/subjetividad: una nueva mirada**

Ante un primer acercamiento, *Ya es tiempo de violencia* se presenta como una clase de documental que no oculta una particularidad: su subjetividad. La intrusión explícita del director de la obra en la misma, con su voz relatando, aleccionando ya desde el mismo título del film o la reflexividad sobre el propio medio, hacen de esta película documental la antítesis de lo que se podría esperar de un film de este registro.

Enrique Juárez parece entender que la objetividad cinematográfica no solo no es posible, sino que tampoco es necesaria ni deseable. Durante su film insiste en demostrar que la idea de una verdad única es inadmisibles desde la misma circulación de las imágenes, que son puestas en una nueva gramática para demostrarlo.

Sin embargo, una mirada más atenta nos revela que esta idea se basa en una pequeña confusión. Si entendemos subjetividad como la intrusión del autor en el enunciado, efectivamente *Ya es tiempo de violencia* es un documental subjetivo. Los enunciados mencionados en la nueva disposición de las imágenes, la intrusión del autor en la banda sonora, su ideología expuesta sin tapujos, en definitiva, la presencia de la voz autoral en todo el desarrollo del film apoyan esta idea (Kerbrat-Orecchioni se apresura a aclarar que esa subjetividad es omnipresente, ya que todas las elecciones del autor la implican, pero sólo nos hemos detenido en las más notorias).

Pero, si tomamos la idea de subjetividad como la puesta en escena de los contenidos mentales y particulares de un sujeto que los reconoce como propios, encontramos que el film intenta sin lugar a dudas lo que pretende un

gran corpus de documentales: exhibir una verdad, una realidad única, aunque en este caso haya sido manipulada (y revelada como falsa a través de toda una serie de manipulaciones).

Enrique Juárez quiere desmitificar la realidad construida por los medios y reemplazarla por la propia. Su idea de *collage* no está puesta al servicio de demostrar que la realidad es siempre un constructo discursivo, sino que este *collage* funcionaría como una desmentida del discurso oficial en los medios, para así exhibir una verdad subyacente (que la sociedad argentina está siendo colonizada). Enrique Juárez parece querer decirnos “Miren como las imágenes les mienten. Yo, al ironizarlas, al sacarlas de su contexto original, las vuelvo del revés, les hago decir lo que intentan ocultar. Ahora sí cuentan *la verdad objetiva*”.

La idea que rige al film, ya desde el mismo título el cual funciona como aglutinador sémico de los significantes de la obra, ya que nada se puede esperar desde “arriba” y que las soluciones pacíficas se han terminado. Es tiempo de tomar las armas, las calles, y para ello se deben desentrañar las mentiras ocultas detrás de la realidad que está siendo tergiversada.

Lorena Moriconi, en su ensayo “Memoria y testimonio” (2005), explica bien esta idea de voz autoral y subjetividad al tratar el tema del documental. Para ella, los documentales de los colectivos políticos de las décadas de los sesenta y setenta, presentaban una voz omnipresente, omnisciente, que permitía la intrusión autoral, que no se ocultaba, pero que con el transcurso de los años, ha sido suprimida de los documentales, operándose ahora “un ocultamiento de la instancia organizadora del relato, ocultamiento que trabaja a favor de la falacia del documental como discurso transparente. Lo importante aquí es que en esta operación de encubrimiento de la instancia enunciativa, los testimonios ganan una falsa autonomía y por lo mismo pierden la sinceridad de aceptar lo que son: discursos al servicio de un macrodiscurso” (127).

De esta manera, la voz del autor en *Ya es tiempo de violencia* se presenta como instancia discursiva que explicita la subjetividad del film, lo muestra como no transparente. De hecho, el uso de las imágenes desmiente la presunta transparencia de las mismas. Sin embargo, lo que el director intenta no es hacer una denuncia sobre la supuesta objetividad imposible en los

documentales, sino develar una verdad básica, en este caso, la explotación del pueblo argentino.

Pero en su propio juego de manipulación, al usar las imágenes de manera irónica, descontextualizándolas, demuestra la flexibilidad de sus lecturas y por ende, pone en tela de juicio el concepto de una verdad unívoca, que es, paradójicamente, la que él intenta defender (habría una realidad unívoca, solo que esta está detrás de las imágenes manipuladas).

## Conclusiones

Ross McElwee, documentalista norteamericano de renombre, hablando de los pros y contras de abandonar la objetividad a favor de la subjetividad, explica que

In all the Godardian hue and cry about objectivity and truth being captured by a camera ...I've missed the idea of subjectivity. Somehow melding the two—the objective data of the world with a very subjective, very interior consciousness as expressed through voice over and on camera appearances—seemed to give me the clay from two different pits to work with in sculpting something that suited me better than pure cinema vérité.<sup>7</sup>

Citamos lo anterior por encontrar puntos en contacto con el trabajo de Enrique Juárez. Ambos directores colocan la subjetividad de su construcción en un primer plano, la cual les resulta útil para los propósitos de su trabajo y



para definir sus films como cine y no “la realidad” capturada en celuloide.

Pero hay diferencias en el contexto en que estos ejes se ponen en juego. *Ya es tiempo de violencia* es un film político creado a finales de los años sesenta en Argentina y como tal, la película comparte características en común con otros films creados individualmente o por grupos políticos (como “Cine de la Base”, “Cine Liberación”, etc). La más importante de estas características en común es la

resistencia al discurso hegemónico que sostenía el aparato político, el cual poseía el control de los medios y el poder de la censura.

Eran películas militantes, de objetivos claros y netamente políticos. Por primera vez hablaban de temas que nunca habían sido tocados, ni en el cine de ficción ni en el escaso cine documental del momento. De allí las estrategias narrativas y de composición de Enrique Juárez para con su film. Éste utiliza las imágenes cuya referencia podría ser clara, problematizándola con la narración de la *voz over*, que las ancla en la dirección que el director necesita para sus fines didácticos y juega con la ironía para crear actitud crítica.

Por todo lo antedicho, el director no encontró necesario recurrir a las estrategias convencionales del documental que intentan invisibilizar la voz del autor, sino al contrario, explicitar que este film se ha creado con la idea expresa de servir a una ideología que busca el levantamiento social en contra del gobierno dictatorial.

Pero lo anterior no nos debería llevar a pensar que sencillamente Juárez ha atravesado la puerta que se ha abierto con la caída de los grandes relatos en la época posmoderna, época en la que todo discurso se pone en duda, en discusión. Lo que el director intentó fue mostrar la falta de transparencia de los discursos, pero eso no significa que por ello no se puede encontrar debajo de las capas una verdad. Juárez intentó mostrarla, como todo cine militante lo intenta, siendo esto algo intrínseco en su formación. No puede haber cine militante si no es uno que se apoya en una ideología, y en este caso, ésta se cansó de esperar y consideró que *Ya es tiempo de violencia*.

## **Bibliografía**

Barthes, Roland (1970), "Retórica de la imagen", *La semiología*, Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.

Beceyro, Raúl (2007), "El estilo documental", *Cuadernos de Cine documental*, Universidad Nacional del Litoral, No 1.

Cena, Juan Carlos (2000), *El cordobazo: una rebelión popular*, Buenos Aires: Ed. La Rosa Blindada.

Chapman, Jane (2007), *Documentary in practice: filmmakers and production*

*choices*, USA, Polity Press.

García Martínez, Alberto (2006), “El film de montaje. Una propuesta tipológica”, *Secuencias. Revista de Historia de Cine*, Universidad Autónoma de Madrid, No 23.

Grau Rebollo, Jorge (2005), *Antropología, cine y refracción*, Revista Gazeta de Antropología, número 21.

Hansen, Miriam Bratu (2004), “Room-for-Play: Benjamin’s Gamble with Cinema” *October* (Summer 2004) 109: 3-45.

Kerbrat-Orecchioni, Catherine (1986), *Enunciación: de la subjetividad en el lenguaje*, Buenos Aires: H

achette.

Lusnich, Ana Laura (2009), “La resistencia al discurso hegemónico y la formulación de perspectivas contraculturales en el marco de los grupos y colectivos cinematográficos de los años ‘50 y ‘60”. En: Lusnich, Ana Laura y Piedras, Pablo (Editores), *Una historia del cine político y social en Argentina. Formas, estilos y registros*, Volumen I, Buenos Aires: Nueva Librería.

Moriconi, Lorena (2005), “Testimonio y memoria” en Lusnich, Ana Laura (editor), *Civilización y barbarie. En el cine argentino y latinoamericano*, Buenos Aires: Biblos.

Nichols, Bill (1997), *La representación de la realidad*, Barcelona: Paidós.

Tal, Tzvi (2005), *Pantallas y revolución. Una visión comparativa del Cine liberación y del Cinema Novo*, Buenos Aires: Ed. Lumiere.

Villar, Daniel (1971), *El Cordobazo*, Buenos Aires: CEAL.

Todas las imágenes son fotogramas de la película *Ya es tiempo de violencia* (1969) de Enrique Juárez.

---

<sup>1</sup> Fernando Gabriel Pagnoni es Licenciado de la carrera de Artes de la Universidad de Buenos Aires. Es adscripto de la cátedra Estética y Teorías Cinematográficas de dicha carrera, a cargo de Emilio Bellón, y forma parte de los grupos de investigación en cine ArtKiné, y de investigación teatral INVESTEA, ambos residentes en el Instituto de Artes del Espectáculo de la facultad de Filosofía y Letras. Actualmente se encuentra cursando el profesorado en Artes.

<sup>2</sup> Jorge Grau Rebollo (2005) habla de “expectativas reificantes” en la lectura del cine documental. Entre otros elementos, esperamos encontrar en ellos, según el autor, tres ejes fundamentales: que el film documental no posea ideología alguna (ya que mostraría hechos que hablan por sí solos), una fuerte evidencia empírica (desprendimiento de lo anterior) y que

todo documental se base en una única función comunicativa: su cualidad informativa. Estamos completamente de acuerdo con el autor en estas ideas.

<sup>3</sup> Más detalles sobre esta práctica se puede encontrar en Tal, Tzvi “Las películas del Grupo Cine Liberación”, “Las películas del Grupo Cine de la Base”, *Pantallas y revolución: Una visión comparativa del Cine Liberación y del Cinema Novo*, Buenos Aires, Ed. Lumiere, 2005.

<sup>4</sup> Para entender más este fenómeno, recomendamos Villar Daniel, *El Cordobazo*, Buenos Aires, CEAL, 1971 y *El Cordobazo: una rebelión popular*, compilación e introducción: Cena Juan Carlos. Ed. La Rosa Blindada, Buenos Aires, 2000.

<sup>5</sup> “la composición y el montaje de tomas bajo el principio de contraste y discontinuidad, el cual crea significados que las tomas, de manera individual, no tienen” (Trad. del autor).

<sup>6</sup> No hay que olvidar que el poema recitado en los títulos de crédito también interpelaba, aunque de manera más poética, a su público. De esta manera vemos como se va creando una red simbólica destinada al mismo fin: desmentir el discurso oficial y persuadir al público.

<sup>7</sup> “En todo este clamor y giterio Godardiano sobre objetividad y verdad capturadas por una cámara...perdí la idea de subjetividad. De alguna manera, fundir los dos—los datos objetivos del mundo con una muy subjetiva, muy interior consciencia expresada a través de la voz over y las apariciones en cámara—parecería darme el barro de dos diferentes pozos para trabajar en esculpir algo que se adapte mejor a mí que el puro *cinema verité*” (Trad. del autor). Citado en Chapman Jane. *Documentary in practice: filmmakers and production choices*. USA, Polity Press, 2007.