

REVISTA
DE
CULTURA
VISUAL

Ningún pibe nace chorro

Andrea Molfetta

Resúmen:

Este artículo analiza dos cortometrajes producidos en el Centro de Producción Audiovisual de La Casona de Florencio Varela. El texto hace una etnografía de sus actores, prácticas y procesos y, a seguir, analiza el discurso de confrontación que estos jóvenes tienen sobre las representaciones que la televisión hace de sus identidades como habitantes del conurbano sur. De esta forma, entendemos las prácticas enunciativas del cine comunitario como una respuesta al discurso hegemónico que estigmatiza los barrios de la periferia de Buenos Aires en los medios masivos de comunicación. Este discurso reflexivo, meta-mediático y trans-mediático es comprendido en su sentido político, ya que posibilita la producción de una visualidad comunitaria propia, en la que los jóvenes se vinculan entre sí para construir salidas a todo aquello que no les gusta. En estos filmes, se visualiza un barrio donde los jóvenes se mancomunan para generar diversas soluciones a sus realidades, enfrentando lo que muestra la televisión.

Palabras clave: cine comunitario, periferia, Buenos Aires, visualidad alternativa.

Abstract:

This article analyzes two short films produced in the Audiovisual Production Center of La Casona by Florencio Varela. The text makes an ethnography of its actors, practices and processes and, to follow, analyzes the discourse of confrontation that these young people have about the representations that television makes of their identities as inhabitants of the southern suburbs. In this way, we understand the enunciative practices of the community cinema as a response to the hegemonic discourse that stigmatizes the neighborhoods of the periphery of Buenos Aires in the mass media. This reflective, meta-mediatic and trans-mediatic discourse is understood in its political sense, since it enables the production of a community visuality of its own, in which young people link with each other to build outlets for everything they do not like. In these films, a



neighborhood is seen where young people come together to generate different solutions to their realities, facing what television shows.

Keywords: community cinema, periphery: Buenos Aires: alternative visuality.

Resumo:

Este artigo analisa dois curta-metragens produzidos no “Centro de Producción Audiovisual” de La Casona de Florencio Varela. O texto faz uma etnografia dos seus atores, práticas e processos e, a seguir, analisa o discurso de confrontação que estes jovens têm sobre as representações que a televisão faz das suas identidades como habitantes da periferia sul de Buenos Aires. Desta forma, entendemos as práticas enunciativas do cinema comunitário como resposta ao discurso hegemónico que estigmatiza os bairros da periferia sul de Buenos Aires nos meios massivos de comunicação. Compreendemos este discurso reflexivo, meta-mediático e transmídia no seu sentido político, porque cria a possibilidade de uma visualidade comunitária própria, na qual os jovens vinculam-se entre si pra construir saídas a tudo aquilo de que não gostam das suas realidades cotidianas. Nestes filmes, visualiza-se um bairro onde os jovens se unem pra gerar diversas soluções as suas realidades, enfrentando o que a televisão mostra.

Palavras-chave: cinema comunitário, periferia, Buenos Aires, visualidade alternativa.

Introducción

Michel Foucault ha estudiado el modo como el poder se practica y reproduce en los discursos (1966; 1979), sugiriendo incluso una estrategia para resistirlo: re-versionar los discursos dominantes (1984). Sus análisis apuntan a la descripción de la tríada poder/discurso/saber: quienes detentan poder producen un discurso que instaura una política del saber y una verdad. A través de la práctica de ese discurso, se instituye y/o refuerza ese mismo poder que lo produce. De esta forma, retroactivamente, el poder se reproduce y legitima en el campo discursivo de la opinión pública. En el actual capitalismo mundial integrado (Guattari, 2004), donde los medios masivos juegan un papel estratégico para las configuraciones del poder, la lucha pasa por la pose de los medios de comunicación y así se pone en vilo la propia posibilidad de enunciar, ya que muchos, las mayorías, no tienen siquiera cómo hacerlo.

Así como circula este saber dominante, existe otro saber, el de los oprimidos, que es negado, componiendo una dinámica en la que los discursos entran en disputa por la hegemonía. Para que las voces subalternas enuncien, tenemos el problema de cómo producir un discurso propio: la propiedad de los medios, la disponibilidad del capital



inicial necesario para un emprendimiento comunicativo y, por sobre todo, el aprendizaje de saberes especializados (técnicos y artísticos) que permitan a una cantidad cada vez mayor de personas expresarse audiovisualmente y tener acceso a la pluralidad de nuestra cultura. En 2009, a partir de la Ley de Medios²⁰, el mapa mediático argentino comenzó a cambiar, redistribuyendo el derecho a la comunicación²¹. El Estado otorgó miles de nuevas licencias, dio apoyo financiero a los nuevos medios, se colocó un límite a la concentración mediática, y se iniciaron inúmeros talleres y cursos de alfabetización audio-visual en todo el país, que funcionaron como estímulo inicial para tantos nuevos enunciadores del cine y la comunicación comunitarios. Se trabajó con especial énfasis en las zonas carenciadas, haciendo del audiovisual una poderosa herramienta de contención e inclusión social, y este proceso socio-cultural, tan revolucionario y corto (2009-2015), continúa vivo en las comunidades hasta el día de hoy, ya que muchos saberes y tecnologías se han transferido e instalado, a pesar de la ausencia radical del Estado iniciada con el gobierno neoliberal argentino desde 2016. La Ley 26522 es de referencia mundial en términos de defensa del derecho a la comunicación, por el tipo de libertad y diversidad expresiva que generó, y permitió que todos los sectores de la sociedad pudieran comenzar a formar sus propios medios, buscando y aglutinando sus audiencias según intereses y agendas en común. Muchos incluso lo hicieron por primera vez en la historia, como los pueblos originarios²². En simultáneo, los grandes grupos de la comunicación debieron ceder señales y adecuarse a los topes de concentración mediática permitidos por región.

Durante esos seis años, la ley llevó a todo el mapa mediático nacional a reacomodarse y desconcentrarse, y podemos afirmar que muchos de los procesos socio-culturales iniciados en el período continuaron desarrollándose aún después de su desactivación parcial en el 2015, por el punto de autonomía que habían alcanzado algunas productoras comunitarias, como es el caso estudiado en este artículo, el Centro de Producción Audiovisual de La Casona de Varela. Los que en un determinado momento

²⁰ Ley 26522 de Servicios y Medios e Comunicación Audiovisual

<http://servicios.infoleg.gob.ar/infolegInternet/anexos/155000-159999/158649/norma.htm>

²¹ La ley reserva el 33% del espacio a las señales para la comunicación pública sin fines e lucro, para las señales privadas con fines de lucro, y un tercero 33% para las señales comunitarias sin fines de lucro.

²² No por acaso, antes siquiera de cumplir su primera semana de gobierno, el actual presidente neoliberal argentino emitió un decreto de necesidad y urgencia, el No 247/15, que desactiva los artículos más democráticos y redistributivos de esta ley, consiguiendo así tornarla inocua, y volver así a los procesos de reconcentración mediática, hoy en día de nivel históricamente insólito. Desde el 2016, se reconcentran los medios, se desfinancia a los medios comunitarios, así como se suspenden todos los talleres y cursos de alfabetización, restituyendo de este modo un paisaje de enunciaciones centralizadas, globalizadas y transnacionales, impidiendo que toda la pluralidad cultural de la sociedad argentina asuma el espacio público. Tornase evidente que la cuestión mediática fue y es estratégica en la instauración de un poder que también reconcentra riqueza e incrementó la pobreza, el endeudamiento extremo y la quita de todo tipo de derechos.



fueron estímulos desde el Estado, crearon las condiciones para gestar procesos auto-organizados por las comunidades, alcanzando la autonomía de producción.

Por fuerza de esta ley nació la AFSCA – Autoridad Federal de Servicios de Comunicación Audiovisual, encargada de llevar adelante el proceso de adecuación de los medios a la ley, de otorgar licencias y distribuir un fondo, el FOMECA, para iniciar y solventar los procesos de alfabetización audiovisual y nacimiento de nuevos medios comunitarios en todo el país²³. Una cantidad incontable de comunidades tuvieron la oportunidad de aprender a organizarse para contar sus historias a partir de talleres dados por distintas asociaciones y productoras. Estos relatos se comparten en youtube, en los bancos de contenidos digitales, así como en la TDA-Televisión Digital Abierta, pública y gratuita, en la que se divulgaban contenidos provenientes de cada rincón del país, ciudad o provincia, una televisión reflejo de toda la diversidad cultural argentina. Sin lugar a dudas, donde más se llevaron a cabo estas alfabetizaciones audiovisuales fue en las periferias de las grandes ciudades, históricamente relegadas, territorios en donde se percibió que el audiovisual comunitario era una estrategia de construcción social de inmenso valor, aliada a otras luchas.

Según Gumucio Dragón (2012: 18)

El cine y el audiovisual comunitarios son expresión de comunicación, expresión artística y expresión política. Nace en la mayoría de los casos de la necesidad de comunicar sin intermediarios, de hacerlo en un lenguaje propio que no ha sido predeterminado por otros ya existentes, y pretende cumplir en la sociedad la función de representar políticamente a colectividades marginadas, poco representadas o ignoradas

Esta definición de Dragón sirve como punta pie inicial, pero es incompleta. Desconoce que las cualidades presentes en ese lenguaje tienen origen en la naturaleza misma de las prácticas y los procesos comunitarios, y por eso, más adelante, su reflexión sigue:

(La participación de la comunidad) se da desde el momento de la elección del tema y en la toma de decisiones sobre la forma de abordarlo, así como en el establecimiento del equipo humano de producción, en la atribución de tareas y en la definición de los modos de difusión. En este marco, según Stefan Kaspar, los cineastas y comunicadores tienen solamente la tarea de facilitar ese proceso, sin imponer los contenidos ni los métodos, sino simplemente impulsar.

²³ Informe Del Primer Año de Gestión al Frente del AFSCA, Martin Sabatella, http://ricardoportomedios.com.ar/wp-content/uploads/2013/11/Informe-de-gestion_primer-anio_web.pdf. Informe de los primero cinco años de Gestión frente al AFSCA, <http://chequeado.com/ultimas-noticias/afsca-100000-nuevos-puestos-de-trabajo-en-la-industria-audiovisual/>



Mantero (2017) comenta el rol que estos colectivos desenvuelven en relación a los medios de comunicación hegemónicos

(...) el Cine Comunitario aparecería como una experiencia que se apropia de dispositivos tecnológicos y lenguajes propios de la cultura hegemónica (utilizados desde las lógicas del orden social para reforzar la dominación y la colonización cultural), para realizar un acto creativo de naturaleza distinta, que plantea una tensión entre los sentidos hegemónicos, vehiculizados mediante dispositivos, lenguajes y prácticas, y a la acción política de los sectores subalternos que se los apropian para desarrollar su propia actividad de resistencia simbólica.

El colectivo del Taller de Cine La Casona de Varela es mixto, integrado por jóvenes de 16 a 26 años, personal de las instituciones educativas y talleristas/facilitadores. Es una iniciativa sostenida regularmente en el espacio y en el tiempo: hacen más de 7 años, todos los miércoles de 16 a 20hs, funciona el Taller, donde se producen videoclips, cortometrajes, *spots* promocionales, *documentales* y registros de las actividades del espacio.

Este artículo trabaja dos aspectos del cine comunitario hecho en La Casona de Varela. Por un lado, muestra el resultado de la convivencia en campo que nos permitió producir una etnografía: ¿quiénes son los principales actores de esta experiencia? ¿Cómo se relacionan? ¿Qué prácticas y procesos desenvuelven? ¿Qué transformaciones producen en el grupo y en cada uno de los integrantes²⁴? Este artículo analiza dos cortometrajes producidos en este espacio, observando sus procesos de producción y exhibición, así como los discursos producidos, a los que entendemos como resistencia simbólica de las voces subalternas frente a los medios hegemónicos.

Etnografía de un centro de producción de cine comunitario: los barrios desde dentro

El espacio cultural La Casona de Varela está situado a 30km al sur del centro de Buenos Aires, en la ciudad de Florencio Varela. Este centro trabaja bajo el lema “Sacarle un pibe a la calle”. El cine comunitario (CC) no puede ser definido apenas a partir de un conjunto de cualidades estéticas, sino como un modo de filmar y un campo de prácticas y procesos audiovisuales desarrollados por actores singulares, en territorios singulares.

²⁴ Nos recuerda Mantero “Al producir las comunidades su propia información, encarnan un rol activo y así se pone en juego la forma de construcción de sentidos de acuerdo a determinados modos de ser y estar en el mundo. Siempre que se actúa, se influye y se modifica el contexto (Mata, 2009: 3). Toda intervención implica una intervención política”.



Un cine situado. En el CC el proceso es tan importante cuanto el producto audiovisual que se realiza, porque en él tienen lugar una serie de prácticas inicialmente verticales - que se horizontalizan al final -, transferencias y devoluciones entre sus actores que, colectivamente, constituyen una fundación o refuerzo de vínculos comunales. A través de talleres, el CC le permite a una parte de la población ejercer su derecho a la comunicación y expresarse, estimula la aparición de nuevos enunciadores desde las periferias urbanas, y muchos de estos relatos responden frontalmente a los discursos que los medios masivos fabrican y hacen circular sobre estos barrios y sus habitantes. En La Casona se filma desde hacen siete años, ininterrumpidamente, desde que la asociación civil Cine en Movimiento comenzó a brindar talleres para jóvenes en recuperación por abuso de drogas, frequentadores de ese espacio (FIEL, 2017). Cine en Movimiento (CEM) es una asociación civil que nuclea una docena de realizadores que impulsan estos talleres en los más diversos contextos sociales y territorios, tanto de la Argentina como de la región.

Cine en Movimiento es una organización creada en el año 2002, que tiene como objetivo acercar las herramientas del lenguaje audiovisual a los sectores populares para que estos puedan crear su propio mensaje y de esta manera se conviertan en sujetos políticos productores de cultura. Desde su creación, esta organización viene trabajando con organismos de derechos humanos, sindicatos, universidades, escuelas, iglesias y organizaciones civiles de la provincia de Buenos Aires y del interior del país.²⁵

Generalmente, CEM trabaja a partir de subsidios para actuar como brazo ejecutor de diversas políticas públicas culturales de inclusión, desarrollando intervenciones direccionadas en territorio a través de la captación de recursos financieros disponibles tanto a partir de la Ley de Medios, como los directamente proporcionados por municipios, fundaciones y otras clases de organizaciones tanto estatales, como privadas y del tercer sector. Los talleres de CEM hacen del proceso de enseñanza-aprendizaje audiovisual un campo de transmisión de saberes, liberación de la expresividad y contención social. Generalmente, la vida del CC está siempre asociada a la de otras luchas que la comunidad lleva adelante como un todo, haciendo del cine una estrategia integrada a otras. En el caso de La Casona de Varela, se trata de jóvenes en situación de riesgo, con dificultades en finalizar sus estudios o conseguir trabajo, jóvenes expuestos a la falta de amparo social, ya sea afectivo y/o material, ya sea de una familia o del Estado. CEM pudo implementar con continuidad diversos proyectos en este

²⁵ <http://cineenmovimiento.blogspot.com/>, consultado en 04/10/2018.



espacio, generando así la necesidad de que espacio “Taller de Cine” algo estable, auto-organizado y auto-regulado por sus frequentadores: el hoy llamado Centro de Producción Audiovisual de La Casona de Varela, activo hasta nuestros días, y que funciona todos los miércoles, de 16 a 20hs.

La Casona de Varela es un espacio sostenido por la Fundación Protestante Hora de Obrar²⁶, integrante de la Organización Católica Internacional. La Casona tiene una extensa y sólida trayectoria de trabajo social en la zona, y es esta acción continua la que le permite desenvolver toda esta gran actividad creativa. Al principio los talleristas de CEM coordinaban las reuniones semanales del Taller de Cine, conduciendo un proceso que se inicia verticalmente - de los talleristas a los alumnos -, y que tiende a la horizontilidad alcanzada en la actualidad. Pero a partir de la autonomía alcanzada por estos chicos, el taller se transformó en el Centro de Producción que hoy se auto-organiza colectivamente. Los talleristas de CEM, reuniendo a estos jóvenes, son contenedores, coordinadores, profesores de cine y gestores culturales, ya que condujeron este proceso desde su gestación institucional, pasando por la producción y estreno de cortometrajes.

Los ejercicios filmicos²⁷ realizados en este Centro de Producción trabajan con el auto-retrato en un sentido literal y, al mismo tiempo, abierto. Porque auto-retratarse es, para estos actores comunitarios, no sólo mostrar los rostros, sino también la geografía, las calles, la cara del barrio que comparten. Por ejemplo, en video-cartas que enviaron a otros cineastas comunitarios, estos jóvenes se presentan y muestran el lugar donde viven, presentan a sus amigos, los lugares donde se reúnen y narran lo que hacen. Dicen sus nombres mirando a cámara, cuentan sus historias y anécdotas significativas: hablar de sí mismos es la primera práctica expresiva, el primer objetivo, ocupar la escena, tomar la palabra, alzar la voz.

Otro de los ejercicios iniciales es el taller de fotografía estenopeica, que permite sentir el carácter manufacturado de la imagen. Se hacen salidas de reconocimiento en el barrio, así como retratos de amigos. El objetivo de los talleristas es economizar recursos y obtener resultados inmediatos, atendiendo a las expectativas de los que frecuentan el taller por primera vez. Este aspecto, el de arribar a un resultado expresivo concreto que aleje la posibilidad de frustrarse, es esencial para la eficacia del proceso audiovisual comunitario como un todo. Otro de los ejercicios consiste en hacer un cortísimo video de presentación con el celular, para enviarle a otra persona. De este modo, poner en escena la propia identidad y el lugar donde viven son los objetivos el taller que,

²⁶ <http://www.horadeobrar.org.ar/conocenos>, consultado en 04/10/2018.

²⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=upN7PvO-v9U>, consultado en 04/10/2018.



inicialmente, se inclina hacia la expresividad individual, es decir, son prácticas personales. Cuando una idea surge con fuerza, se la discute grupalmente en una rueda, buscando integrar los distintos puntos de vista en una historia escrita. De esta forma, la creación paulatinamente se colectiviza y, a partir del formato cortometraje, se procede a la distribución y aprendizaje de roles específicos del cine dentro del proceso de producción.

En suma, los talleres de Cine En Movimiento se concentraron en mostrar los barrios desde dentro, como ejercicio de auto-representación, lo que produjo un fortalecimiento de identidades, tanto individuales como colectivas. Filmar es contar lo que el colectivo quiera filmar.

G., de 17 años, nos dijo en entrevista realizada por Cecilia Fiel en septiembre de 2017:

El que más me gustó fue el que hicimos a finales de 2016 por el Ni Una Menos. Se organizó todo al día siguiente de ir a la marcha. Nos impresionó que los hombres y jóvenes se sumaran a la marcha. Siempre eran más mujeres, pero vimos cómo se organizaron y trabajaron en la marcha los hombres.(...) Nos quedamos pensando qué podíamos hacer, pensamos en hacer un corto de NUM, sobre violencia de género, y buscamos una canción que interprete algo. Buscamos a los integrantes del centro de producción que se interesaron en el corto. Éramos cinco o seis en cámara, dos o cuatro frente a cámara, organizamos, nos divertíamos haciendo el corto. Me gusta el cine porque podés interpretar cosas que otros pueden que no lo vean así. Y el cine te dice mucho sin palabras. El hecho de hacer una música y ponerla en un video te hace expresar todo lo que sentís. (...) a mí, cada vez que hago cine se me pone una sonrisa de oreja a oreja. Cada miércoles que hacemos cine, es una excusa para juntarnos todos. Hacen años que lo hacemos. Y es la oportunidad de que chicos que pensamos diferente pongamos los pensamientos de cada uno en un corto, en una escritura o algo que querramos hablar, algo que pasa... me da mucha felicidad ver que otros chicos trabajen al mismo nivel.

En el CC, las decisiones y el modo de producción son colectivos, colaborativos y cooperativos, fundando su accionar en los presupuestos de la economía social y solidaria. Las estrategias de producción, filmación y exhibición se discuten entre todos los participantes, y los roles del audiovisual son rotativos, como podemos apreciar en estos dos spots que el colectivo produjo para auto-promocionarse. En el primero (<https://www.youtube.com/watch?v=Qo1kjfaWuNA>) muestran cómo trabajan en grupo, distribuyendo los roles del trabajo como en el cine clásico y reconociendo la libertad con que van rotándolos para aprender integralmente sobre todos los oficios del cine. El segundo, (<https://www.youtube.com/watch?v=F0zdBKYRAQg>) es un making-off del cortometraje “Jorgito” (2014), en el que observamos fugazmente la forma de organizar



el trabajo del rodaje. En La Casona se filmaron spots de diversas campañas, videoclips de las bandas del barrio, making-offs, adelantos de programas y series-web, documental y ficción, generalmente cortometraje. Con el pasar de los años, el espacio “taller” se transformó en Centro de Producción porque ya poseen tecnología y saberes propios, se auto-organizan y, aquellos que en un tiempo eran alumnos, hoy son coordinadores o talleristas enseñándoles a otros pibes.

Nos dice E., de 20 años,

(Estar en el taller de cine de La Casona) es estar en un espacio donde puedo ser quien soy: un adolescente, me dio la posibilidad de ser pibe, porque muchos son chicos y ven cosas que no son para chicos (...)El centro de producción nació porque ya podemos hacer las cosas solos, y grabamos y editamos las cosas que hace La Casona cuando sale a la calle.

En uno de los ejercicios, “Con causa” (2017) – que analizaremos al final – el colectivo de jóvenes muestra imágenes de si mismos filmando, editando, debatiendo, distribuyendo roles, en rodaje. En este corto, se auto-definen como lugar en el que:

acercarse a las herramientas del medio audiovisual para retratar los problemas, ideas, sueños e inquietudes de los que participan. El objetivo del Centro de Producción es plasmar en imágenes propias nuestras expectativas. Pensar y pensarnos juntos de manera reflexiva y de alguna manera buscarle la vuelta a lo que no nos gusta de donde vivimos, tratando siempre de entender que conocer y comprender son herramientas que producen más cambios que las armas de fuego o la fuerza bruta (...) El trabajo del Centro de Producción de La Casona de Varela es realizar producciones alternativas que visibilicen las realidades de las distintas comunidades, sin el peso de la discriminación por causa de la procedencia, posibilidades económicas o de cualquier tipo. (...) En vez de quejarnos de las injusticias, las compartimos a través de imágenes, imágenes que son formadas por los chicos, pero también formantes.

Este cortometraje, que tiene el porte de un manifiesto micro-político, funciona como spot para promocionar el trabajo del Centro de Producción en La Casona.

El CC, claro está, trae implícita una pedagogía de la imagen relacionada con la horizontalidad y rotatividad de las prácticas audiovisuales presente entre los participantes, un asunto que diferencia profundamente al CC respecto a la TV, el cine industrial y el de autor. El objetivo de esta pedagogía es multiplicar la capacidad de contar historias, multiplicando los enunciadores dentro del paisaje mediático, como reflejo de la diversidad cultural, y compensando la invisibilidad y mudez sostenida desde los medios masivos. En este sentido, podemos hablar de una pedagogía crítica: hacia



dentro, los talleristas aprenden nuevas formas de relacionarse y trabajar juntos. Hacia afuera, promueve una lectura crítica de los medios. En ambos sentidos, se restituye el cuidado de sí y la auto-estima a partir de la producción de relatos.

De este modo, el proceso productivo del CC tiene este rol doble: hacia afuera, desempeña este aspecto reactivo, como respuesta del cine a la TV, de los jóvenes a sus estigmatizadores. Pero primero, hacia adentro, el CC protagoniza genuinas revoluciones moleculares (Guattari, 1978; Molfetta, 2017), en las que pensar y realizar una película se transforma en la práctica del cuidado de sí, en una técnica de sí (Foucault, 1984; Molfetta, 2011) en la que se pone en juego una primera persona del plural, un “nosotros” en el que cada uno de estos jóvenes encuentra contención y cuidados. Hacer CC es, antes que más nada, un modo creativo de generar, establecer y fortalecer los vínculos comunitarios, aunando voces antes desoídas que buscan un público par con quien compartir las experiencias y las soluciones del día a día en esos barrios. Y dónde se ve este cine? En los teléfonos.

En la misma entrevista, E., de 20 años, nos afirma que cuando vio “Rescatarme p rescatar” (CEM, 2007)

(...)ves que al pibe (protagonista) le pasa lo que vos ves que le pasa a los pibes de tu barrio todos los días.

S., de 20 años también, nos contó la historia de cómo llegó al Taller:

S.: “Cuando arranqué de chiquito era terrible, mal... me ayudó a aprender a trabajar en grupo... yo era terrible. Me relaciono mejor con mis compañeros, tengo mucho apoyo, mucho amor. Hoy somos un equipo. Ellos están para mí y yo estoy para ellos.(...) Cuando se llega acá uno se interesa. Porque uno viene por la droga, por problemas, por ser abandonado. Llegué acá por un compañero. No es que él me trajo acá... es que yo estaba enojado, como todos los días, y ese día me desahogué con él en la escuela, y me llevaron a la dirección del colegio. Y ahí me hablaron de La Casona de Varela. Yo me dije “Ahí me van a atender como un esclavo”, y nada que ver. Al principio no me interesaba, no me interesaba nada, pero poco a poco me empezó a gustar, te incluyen. Antes yo, si alguien se me acerca, lo mando al carajo... y hoy ya no. De repente no es una madre, o un padre, pero es alguien que te quiere.

Entrevistadora: Y cuánto hace que empezaste?

S.: Dos semanas. Ya estoy muy incluido“.



Los talleristas de CEM crean articulaciones con el Estado, ONGs y jóvenes, fundan espacios, dictan talleres, organizan los grupos a los cuales entrenan en cómo auto-organizarse, transfieren saberes técnicos y artísticos, coordinan la realización de cortos y los estrenan. Los jóvenes aprenden a filmar, a contar sus historias, a mostrarlas y, al mismo tiempo, enseñan a otros, desarrollando una mirada crítica sobre sí mismos, el grupo y el cómo y por qué los medios hegemónicos representan de ese modo sus barrios... no es poco. Todas estas prácticas suceden dentro de un proceso que consideramos emancipatorio.

Resta cuestionar si esta clase de transformación, que no deja de ser profunda porque alcanza el nivel de las subjetividades, consigue, efectivamente, transformar las condiciones materiales de la existencia en estos barrios.

La pelea con los medios masivos

Considerando todo esto: ¿qué pasa cuando una parte de la población, en este caso los jóvenes, son permanentemente hostigados desde los medios masivos, que los simboliza sistemáticamente como representantes de la delincuencia y la pobreza, colocándolos siempre en un discurso condenatorio al que es imposible responder? ¿Qué sucede cuando la única visualidad referida al conurbano presente en la televisión argentina es aquella que enuncian los porteños desde el centro, mientras otra visualidad es negada? Opresión²⁸.

Cuando hablamos de los jóvenes de la periferia de Buenos Aires, hablamos de un sujeto social acometido directamente por el poder simbólico de los medios masivos de comunicación sobre sus vidas. La televisión y una buena parte del cine comercial conocido como “porno-miseria” (Ospina y Mayol, 1979) - o “cosmética da fome” (Bentes, 2007) - (re)producen un discurso sobre la vida de estos barrios que los presenta como productores de pobreza, como si estos barrios fuesen causantes de aquello de lo que en verdad son víctimas, ocultando la causa histórica, económica y política de esa pobreza estructural. En la televisión, el joven del conurbano porteño es estigmatizado como generador y actor de la pobreza, y su única opción de vida, en este discurso, es

²⁸ Nos recuerda Mantero “(El cine comunitario) es un proceso que necesariamente debe ser conducido por la propia comunidad, y al conducir sus propios procesos artístico-comunicacionales necesariamente la comunidad se transforma. ¿Significa esto que la contradicción entre la propia existencia comunitaria y los discursos hegemónicos ya ha sido superada? Entendemos que no, que esa contradicción sigue presente, pero en la medida en que la comunidad realiza experiencias que disputan imaginarios y sentidos, y que a su vez viabiliza nuevas prácticas culturales, se fortalece el lugar de una ciudadanía crítica y creadora. El pleno derecho a la comunicación no puede realizarse por fuera de esas tensiones, de esas luchas y de ese empoderamiento. El derecho a la comunicación no puede concebirse por fuera de las luchas hegemónicas y las resistencias populares.” pp.16.



la delincuencia. Toda la organización comunitaria de base de estos barrios, que resiste esas condiciones luchando por derechos, es negada; toda la cotidianeidad es mediáticamente invisibilizada en la visualidad televisiva y del cine *mainstream*, una visualidad que se auto-posiciona como extranjera, o mejor, que extranjeriza y exotiza desde una enunciación externa de “lo pobre”, ya que apunta a los públicos de clase media que pueden pagar un servicio de cable. Como ejemplo de esta forma enunciativa de grado cero, o externa, podemos citar los noticieros policiales. La televisión muestra estos barrios asumiendo una enunciación “desde afuera”, que busca captar al espectador del centro de la ciudad de Buenos Aires a través de la identificación con este narrador externo que mira “al otro”. El de la televisión es un discurso foráneo y condenatorio sobre el conurbano, un discurso de acción discriminatoria sistemática. La cuestión es geopolíticamente dirimida: no importa quién, sino de dónde se es. El estigma social se territorializa, las periferias sociales son estigmatizadas, porque de ellas proviene la mano de obra. Parte del yugo es mediáticamente construido y sostenido.

En la televisión, los jóvenes del conurbano protagonizan las noticias policiales: estos territorios y su juventud aparecen como responsables por los problemas de seguridad, ocultando las complejas y difíciles condiciones de vida de esos barrios y, lo que es peor, negando el origen histórico y determinante de esa pobreza. Como si fuese apenas un hecho dado de la realidad “ser pobre” se instala discursivamente desde el campo de las noticias como estigma, y se naturaliza la asociación entre “conurbano” y “pobreza”. Tanto la velocidad intrínseca de la noticia como su apelo a lo novedoso, no contribuyen a generar en el público una comprensión histórica y compleja de las condiciones reales de vida de la gente en los suburbios, y ésta es otra forma de invisibilizarla.

El periodista es ese intruso-embajador de la clase media con el que el espectador se identifica desde el confort de su hogar. Al mostrar incursiones en los barrios, el discurso televisivo insiste en visualizar como novedad/noticia algo que, ipso facto, ese territorio vive crónicamente, como determinación histórica y económica. Por otra parte, se desenvuelve una operación semiótica en la que el estigma de la pobreza está directamente asociado a la juventud. Por último, se le suma la cuestión racial. En el discurso televisivo se vincula al joven pobre con los pueblos originarios, con el nuevo indio: la periferia de Buenos Aires está habitada históricamente por los que han llegado desde el interior o dese toda América Latina como mano de obra a la ciudad.

Por último, ese discurso televisivo dominante condena a los jóvenes del conurbano ya sea por su origen, o a través de una victimización del mismo narrador, que se muestra amenazado y lo mira desde afuera, con ánimo excluyente. La televisión afirma que “el joven pobre siempre será pobre”, que “el pobre es el indio” y que “el pobre es el violento”, caracterizando la maniobra perversa del discurso televisivo, ya que estos sujetos no son



los causantes, sino las víctimas de las condiciones socio-históricas, económicas y culturales negadas.

Esta combinación clasista/racista del discurso televisivo aparece justificada en la victimización de quienes ven, enuncian y juzgan sobre estos territorios sin habitarlos, y que han sido o pueden venir a ser, hipotéticamente, víctimas de inseguridad que produce la pobreza. Así se cierra el mecanismo de estigmatización que los jóvenes de Florencia Varela desvendan, analizan y responden en sus filmes, con astucia, humor y amor. Porque, aunque los medios masivos producen un discurso que naturaliza lo que es históricamente dado, el cine comunitario (CC) posee y demuestra su capacidad para dar una respuesta en el propio campo de la comunicación, una respuesta tanto material como simbólica que le permite a los chicos de estos barrios levantar su voz.

“Imaginario” (2017)²⁹ y “Con causa” (2017)³⁰

Con impactante agudeza, los cortos realizados por este grupo de jóvenes construyen una mirada meta-mediática, en la que ponen en escena el rol de la televisión en sus vidas, un rol estigmatizante y opresor, al que responden con sus películas desde el cine comunitario, entendido y vivido como experiencia socio-cultural que fomenta la producción de narrativas como resultado.

En estos cortos, los jóvenes de los barrios cuestionan el papel violento que la televisión tiene hacia ellos, generando una narrativa crítica, trans-medial, una crítica que el cine le hace a la TV, y haciendo del cine comunitario este espacio desde el cual poder responder, casi que en legítima defensa. En sus cortometrajes, estos chicos expresan la opresión que sienten desde los medios masivos, la estigmatización permanente a la que están sometidos por el barrio en el que viven, por su condición social o incluso por su raza. El hecho de que el cine comunitario les permita contar a viva voz sus experiencias como individuos y como sujeto colectivo “joven”, hace del cine comunitario una realización contundente del derecho a réplica, un acto de liberación de las enunciaciones. De este modo, el cine comunitario alcanza una perspectiva dialógica en estas poéticas, perspectiva en la que la libertad de expresión está en juego.

El cortometraje *Imaginario* (2017)³¹, tiene dos protagonistas. El primero, un joven que se despierta y prende la televisión. Mientras prepara unas bolsitas con caramelos que vende en la calle, para subsistir, la televisión se desdobra, el periodista del programa matutino rompe la cuarta pared y se dirige directamente al joven, interpellándolo

²⁹ Disponible en <https://www.youtube.com/watch?reload=9&v=upN7PvO-v9U&pbjreload=10>

³⁰ Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=gZWFCQb7fEI>

³¹ <https://www.youtube.com/watch?v=upN7PvO-v9U> consultado el 18/09/2018.



directamente, hostigándolo. Le dice que lo que vende le arruina la boca a la gente, le dice que no sirve para nada. Este periodista-juez, lejos de demostrar empatía con la situación carenciada del joven, lo prejuzga y desvaloriza. Para defenderse, el joven apaga la televisión y sale a la calle. Vemos las calles de tierra, las zanjas, los árboles; lo vemos instalarse en el centro comercial de F. Varela, para vender sus bolsitas de caramelos. En ese momento, aquel mismo relator, ahora desde una gigantesca pantalla led ubicada en la esquina de un gran comercio, le habla a nuestro protagonista, otra vez increpándolo con humillaciones (“Lo que vendes le hace mal a la gente”). El segundo protagonista, otro chico de la misma edad, con gorra, se le acerca, cara de matón, a comprarle. Al retirarse con sus caramelos, la cámara sigue este personaje, ingresando en el universo particular de este segundo protagonista. En un cruce de calles, un tercer personaje reparte volantes a la gente, es un cartel de advertencia a los vecinos, con el retrato de un delincuente. De repente, percibe que nuestro segundo protagonista es el denunciado en el volante, y se clavan las miradas. Como cierre, a través del ojo del presunto delincuente vemos toda una secuencia de momentos preciosos, en los que lo vemos participando en la escuela, en una biblioteca, con amigos.

El filme está prolijamente ordenado en secuencias que avanzan con una construcción clásica de planos, sin novedades en términos de estilo. La actuación tiene un peso central, especialmente por el tenor e importancia dada a los diálogos. El clima general del filme es la angustia: el primer protagonista necesita vender caramelos para sobrevivir: el segundo protagonista es buscado y perseguido por sus vecinos: el tercer protagonista es el que acciona este volanteo advirtiéndole sobre la naturaleza delincuente del segundo. Los barrios que vemos tienen calle de tierra y zanjas; el centro comercial de Varela es desordenado y lleno de gente. El hilo de la narración se desliza sin resolución, como si no hubiera salida a esa situación. El final es incierto y abierto, busca sembrar un tono reflexivo y conmovedor en el espectador. En síntesis, se utilizan recursos narrativos clásicos, simples. La cámara es clásica, sin movimiento, y el montaje acompaña linealmente los hechos de tres secuencias, encadenadas, entre las cuales hay continuidad, pero no una relación causal entre ellas, sino casual. Este sentido de lo casual, que pasa la sensación de encontrarnos en un universo donde todo es siempre igual, lo mismo, en solución de continuidad. Una causalidad ausente en la medida en que son ausentes también las oportunidades de salir de ello.

En “Con causa” (2017), un joven desayuna mientras ve la televisión. Una noticia policial lo hace demostrar empatía con el asaltante baleado. Conturbado, apaga la televisión con rabia y se sumerge en un mundo en el que se reúne con sus amigos para fabricar sus propias imágenes. Él y sus amigos recorren las calles, los barrios con cámaras en la mano. Bailan.



La narrativa, escueta en materia de diálogos, de estilo y gramática clásica, se inicia como relato melodramático y, como resolución, se transforma en un clip, en el que el grupo de chicos bailan, filman y cantan sus letras y temas. “Con causa” es un cortometraje sobre el significado que tiene el acto de filmar para ellos, como práctica social y comunitaria. Hacer cine comunitario equivale a instalar un régimen de visibilidad nuevo, acorde a la realidad y a la estética de los jóvenes que se quieren expresar, para compartirla.

Merece mención especial la presencia de las letras de las músicas, que ocupan un rol narrativo, descriptivo y expresivo muy potente. Generalmente enunciados en primera persona, el rapper es el nuevo juglar de la cultura popular. La atención puesta en la composición de la historia, así como la compleja atención demandada al público asistente, hacen de este género musical un auxiliar clave de la visualidad propiamente dicha, apelando al poder imagético de las palabras.

En términos de estructura narrativa, una vez más estamos frente a un cortometraje que se inicia con un planteo narrativo que, de hecho, funciona apenas como preámbulo de un discurso expositivo que sintetiza la misión institucional del Centro de Producción. Una voz joven, femenina y plural.

Ambos filmes son muy curiosos cuanto a estructura narrativa, ya que no plantean una intriga, sino un filme en devenir, un mensaje buscando el foco, un acto comunicativo potente que los restituya como parte de una visualidad general. Estos cortometrajes no se desenvuelven hacia un desenlace: la narrativa está planteada como un devenir, una anécdota simple del día a día, un mensaje, casi en el registro de lo epistolar, narrando lo cotidiano. Ambos cortos muestran un tramo de vida en devenir, y en ambos casos, el recurso a la reflexividad (mostrar el cine dentro del cine, o la tele dentro el cine), nos habla de una propuesta de visualidad compleja, meta-ordenada, en la que el discurso del dispositivo cine comunitario le habla a otro, el de la televisión. Una reflexividad que podemos claramente identificar como política, alineando estas experiencias dentro de una línea ya histórica de la presencia de reflexividad en los relatos, que caracteriza la historia del cine en América Latina.

Otra característica potente de la visualidad de estos cortos es la presencia de narrativas testimoniales: los relatos de las distintas vidas nutren los guiones que se filman, sembrando la impresión de que la vida de uno es equivalente a la vida de cualquiera, es representativa. Generalmente, en estos cortos observamos un tipo de narración heroica-colectiva: el protagonista está siempre en medio a una trama de alter-egos y co-protagonistas (familia, amigos, escuela, institución), que lo muestran como uno más dentro de una agrupación, una red, un grupo al que pertenece y que lo identifica. Si bien los relatos asumen una primera persona, el recorte de esta voz se desliza a través de la



construcción de distintos personajes, como una demanda colectiva, compartida y transmitida al unísono, por todos.

Por otra parte, podemos afirmar la existencia de una visualidad asistida por una oralidad descriptiva en un discurso directo. En ambos cortometrajes, el recurso a la palabra oral valoriza un rol complementario de la palabra, muy presente en las letras de rap, en el videoclip e, incluso, en el discurso expositivo directo. En términos de lenguaje audiovisual, no hay un cuestionamiento estilístico importante, en primer lugar porque se trata de aprendices de la gramática clásica del cine, y porque, además, lo importante de la experiencia es siempre alcanzar la autonomía de recursos necesaria para ser eficientes en la fabricación y circulación de un mensaje, es decir, la comunicación transparente como el objetivo final. Así, el uso de recursos clásicos de la narrativa audiovisual fue la opción.

Conclusión

En la reflexión que sostenemos desde la perspectiva semio-pragmática del estudio del cine (Odin, 2000), según la cual las prácticas y los procesos son tanto generativos como interpretativos, pensamos que es muy importante partir de una etnografía y analizar tanto la producción audiovisual de un grupo autónomo de jóvenes, como comprender la recepción de estos mensajes. Hemos dicho que la auto-representación es una práctica central del proceso generativo en el CC, y es hora de dar destaque a otra característica fundamental de este cine, que es la circularidad de su recepción, una circularidad existente entre quienes lo hacen y lo ven. Esta fruición existente en el proceso interpretativo se vincula a la lógica del reconocimiento y la identificación entre los cineastas barriales y su público, destacándose nuevamente por este rasgo horizontal también presente en el proceso generativo, y que nuevamente diferencia con profundidad al cine comunitario con respecto al cine industrial, de autor y la TV. Esta posibilidad de verse, de reconocerse, de reconocer el barrio, las historias de vida, de identificarse con los personajes, de ver a la comunidad en la pantalla, dando su mejor mensaje, así como sentando y construyendo su memoria *comun*, colectivamente.

Podemos decir que el cine comunitario se define no sólo por sus modos de trabajo, y sus procesos de producción y enunciación autónomas y emancipadas, sino también, por esta cualidad de la recepción, vinculado a la *formulación, expresión, y reconocimiento de identidades, historias, paisajes y personajes*, exigiendo del espectador un volumen de conocimiento pertinente que constituyen un modo



espectatorial³² nuevo, el comunitario, caracterizado por el compromiso identitario con lazos de pertenencia como comunidad. La visualidad trabaja orientada al auto-reconocimiento de los vecinos en pantalla, que dispara un efecto crítico y distanciador sobre ellos mismos. La práctica cinematográfica comunitaria estimula muy especialmente a los jóvenes, porque filmando podemos comprender mejor, y grupalmente, el mundo en el que vivimos, y pensar las decisiones a tomar en el mismo, sabiendo que integran un “nosotros”, una primera persona comunal. Mostrarse en películas es afianzar lo conquistado y explorar nuevas vías de expresión y comunicación de los jóvenes entre sí, entre estos y sus familias, vecinos y compañeros, haciendo de la práctica audiovisual algo que restituye la experiencia más orgánica del tejido social para estos chicos.

A través de las prácticas y procesos del cine comunitario distintos grupos del conurbano produjeron películas que generan un efecto de reconocimiento que surge como respuesta y compensación frente a la invisibilización practicada en los medios masivos. No creemos que este efecto circular de reconocimiento se satisfaga en sí mismo, sino que aspira a un reconocimiento de trascendencia inclusive mundial, en la medida en que las periferias globales se parecen. De este modo, probamos que el cine comunitario desenvuelve un proceso de fortalecimiento de lazos comunales, proceso aliado a otras luchas que estas organizaciones llevan adelante contra la pobreza y la exclusión, y lo hacen a través de una visualidad caracterizada por esta mirada desde adentro. Estas narrativas se esfuerzan, desde adentro de los barrios, en explicarnos y demostrarnos que “Ningún pibe nace chorro”, enfrentando radicalmente el discurso de la televisión, según el cual “Todo joven pobre del conurbano es ladrón”. El CC lucha desde dentro de los barrios, a través de esta transmedialidad crítica, porque como afirmaba Pasolini en la famosa entrevista concedida a la TV francesa poco antes de su asesinato, “La televisión nunca dice la verdad”.

Referências bibliográficas

Barbosa, A.; Da Cunha, E. T. & Gitirana Hikiji, R. (2009) (orgs). A construção de si mesmo. Uma experiência etnoaudiovisual com os povos tupi-mondê e Comunicação, tradução e alteridade, en *Imagem-conhecimento. Antropologia, cinema e outros diálogos* (pp.159-197). Campinas: Papyrus.

³² Un modo espectadorial, según Roger Odin (2007) está caracterizado por un conjunto de operaciones y procesos que realiza el sujeto espectador de un filme. En nuestro caso, afirmamos la existencia de un modo espectadorial comunitario, caracterizado por la exigencia colectiva de un conjunto de saberes locales, propios de la singularidad de un territorio, y que deben ser utilizados para entrar en el trabajo interpretativo del texto, y que tiene por finalidad el fortalecimiento de lazos vecinales pre-existentes.



Bentes, I. (2007). Sertoos e favelas no cinema brasileiro contemporâneo: estética e cosmética da fome, *Revista Alceu*. Disponible en: http://revistaalceu.com.puc-rio.br/media/alceu_n15_bentes.pdf

Foucault, M., (1966). *Las palabras y las cosas*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Foucault, M. (1979). *Microfísica del poder*. Barcelona: Octaedro.

Foucault, M. (1984). *El coraje de la verdad. El gobierno de sí y de los otros*. Méjico/Buenos Aire/Barcelona: Fondo de Cultura Económica.

Fiel, C. (2017). La cámara enfoca donde los pies pisan. El trabajo de Cine en Movimiento, en Molfetta (org.). *Cine comunitario argentino. Mapeos, experiencias y ensayos*. Buenos Aires: Editorial Teseo.

Guattari, F. (1978). *Lucha de clases y revolución molecular*. Méjivo: Cuernavaca.

Guattari, F. (2004). *Plan para el planeta. Capitalismo mundial integrado y revoluciones moleculares*. Buenos Aires: Rey Larva Editorial.

Gumucio Dagron, A. (2012). Aproximación al cine comunitario, En *El cine comunitario en América Latina y el Caribe*, © 2014 Friedrich-Ebert-Stiftung FES (Fundación Friedrich Ebert).

Mantero, I. (2017). Cine comunitario en Villa Hudson. Una experiencia de construcción ciudadana, en Molfetta (Org.). *Cine comunitario argentino. Mapeos, experiencias y ensayos*. Buenos Aires: Editorial Teseo.

Martín Barbero, J. (1983). Comunicación popular y los modelos trasnacionales, *Chasqui* N° 8.

Mata, M. C. (2009). Comunicación Comunitaria en pos de la palabra y la visibilidad social, en Área de Comunicación Comunitaria (compiladores). *Construyendo comunidades... Reflexiones actuales sobre comunicación comunitaria*. Buenos Aires: La Crujía.

Molfetta, A. (2011). "El documental performativo como técnica de sí, o, El cine político como práctica de una ética de la finitud", In Lusnich & Piedras (org.). *Una historia del cine social y político en Argentina* (pp.1968-2008). Buenos Aires: Nueva Librería.

Molfetta, A. (2017). Cine comunitario y revolución molecular, in Molfetta (Org.). *Cine comunitario argentino. Mapeos, experiencias y ensayos*. Buenos Aires: Editorial Teseo.

Odin, R. (2000). De la fiction, *Ressaux. Cinema et prouction du sens*: Armand Colin.

Ospina, L. & Mayol (1979). "¿Qué es la porno-miseria?", Grupo de Cali. Disponible en: <https://www.luisospina.com/archivo/grupo-de-cali/agarrando-pueblo/>

Otros Documentos

Ley 26522, de Servicios y Medios de Comunicación Audiovisual, 2009. Disponible en: <http://servicios.infoleg.gob.ar/infolegInternet/anexos/155000-159999/158649/norma.htm>



Sabatella, M. Informes de Gestión, 2010 y 2014. Disponibles en: http://ricardoportomedios.com.ar/wp-content/uploads/2013/11/Informe-de-gestion_primer-anio_web.pdf .

<http://chequeado.com/ultimas-noticias/afsca-100000-nuevos-puestos-de-trabajo-en-la-industria-audiovisual/>

Andrea Molfetta (Buenos Aires, 1965) es escritora e investigadora CONICET. Fundadora y primera presidenta de la AsAECA (Asoc. Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual), fue profesora visitante en las principales universidades argentinas y brasileras. Escribe sobre arte electrónica, documental y cine comunitario desde 1994. Es autora de *Documental y Experimental: los diarios de viaje de los vídeo artistas sudamericanos en Francia (1984-1995)*, BsAs: Sitio del Silencio, 2014 y *Cine Comunitario Argentino*, BsAs: Teseo, 2017.

✉ andreamolfetta@conicet.gov.ar