

Desglosar para comprender: una experiencia de cine comunitario en barrio Cabildo

Ana Victoria Díaz

Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba

adiazfrini@gmail.com

Licenciada en Cine y TV

Lucia Rinero

Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba

lucia.rinero@gmail.com

Licenciada en Cine y TV

Recibido: 30/04/2019 – Aceptado: 19/04/2020

Resumen

En el presente artículo nos proponemos compartir reflexiones y conclusiones generales surgidas de nuestro Trabajo Final de Carrera de Cine y Televisión denominado “Acción y reflexión en torno al Cine Comunitario desde una experiencia cordobesa en barrio Cabildo”. En el mismo hemos desarrollado un proceso de investigación-extensión abocado a comprender y desglosar la práctica cinematográfica comunitaria desde una experiencia de Cine Taller comunitario con jóvenes en Barrio Cabildo de la ciudad de Córdoba durante el año 2017.

Palabras Claves: extensión universitaria – política cultural – cinematografía.

Break down to understand: a community cinema experience in the Cabildo neighborhood.

Abstract

In this article, we propose to share reflections and general conclusions arising from our Final Film and Television Career Work called “Action and reflection on Community Cinema from a Cordovan experience in the Cabildo neighborhood”. In the same we have developed a research-extension process aimed at unraveling and breaking down the community film practice from an experience of Cinema Community workshop with young people in the Cabildo Neighborhood of the city of Córdoba carried out during the year 2017.

Keywords: university extension – cultural policy – cinematography.

Presentar la experiencia

El siguiente artículo se propone compartir algunas de las conclusiones que decantaron del proceso de investigación de nuestro Trabajo Final de Carrera de la Licenciatura en Cine y Televisión, (TFC) en relación a la práctica de Cine Comunitario (CC) en una experiencia con jóvenes en barrio Cabildo, enmarcado en una experiencia

de extensión¹- investigación que llevamos adelante durante el año 2017.

El mismo se trató de un Cine Taller comunitario realizado en el Centro de Integración Comunitario de barrio Cabildo (CIC) en el que participó un colectivo de 12 jóvenes de entre 12 y 20 años. Con la noción de “Cine Taller” nos referimos a una modalidad de trabajo que comprende a la producción cinematográfica como espacio de taller. Según la definición que propone Cristina Siragusa:

(...)Es por ello que aquí se propone una diferencia entre Taller-de-cine y Cine-taller la cual radica en la posición que asume la dimensión pedagógica de la experiencia y su articulación con las características del proceso y el espacio de aprender/hacer cine. En el primero la formación y la puesta en acción se focalizan en los participantes como protagonistas de la práctica y en función de sus necesidades expresivas; en el segundo se instituye un ámbito para la producción fílmica en el que se asume la forma de taller para su desenvolvimiento. Ambos casos comparten la inclusión de integrantes del espacio que pueden definirse como “no profesionales” que en el proceso audiovisual asumen roles de trabajos específicos: esta situación opera como una apertura para el desenvolvimiento de un movimiento del hacer-comunitario y colectivo. (Siragusa, 2017, pp. 219-220)

Fuimos construyendo un espacio experimental de creación audiovisual comunitaria, que nos permitió reflexionar sobre los aspectos de la creación comunitaria mientras la realizábamos y vivíamos, junto a los y las jóvenes y luego después, a la distancia, reviviendo los procesos desde una bitácora de trabajo que fuimos confeccionando.

Se le propuso al grupo de jóvenes que conformaron el espacio la metodología del cine comunitario² para realizar una película entre todos y todas. Los resultados fueron más que positivos ya que colectivamente, a medida que pasaban los encuentros, pudimos construir una manera artística, organizativa de hacer cine comunitario que nos llevó a la realización un cortometraje ficcional que se llamó “Franco y Lucía”.

Este cortometraje cuenta una historia de amor y drama que pone en escena a dos jóvenes que se conocen en el propio Cine Taller de Barrio Cabildo³ y que, a partir de la realización de un cortometraje basado en la historia de Cassandra (en la cual actuaban los mismos protagonistas), se enamoran. Luego, por cuestiones económicas, el protagonista debe mudarse con sus padres a México, lo cual hace inminente la separación. Al cabo de unos años el protagonista vuelve y ya adultos se cruzan por las calles del barrio.

Habiendo contextualizado la experiencia, nos disponemos a compartir algunas conclusiones respecto a las prácticas artísticas, estéticas y vinculares que, desde nuestro punto de vista y a partir del trabajo que hemos llevado adelante, se desprenden de los procesos de realización comunitaria. Nos interesa compartirlas pensándolas como aportes para reflexionar con la academia sobre las prácticas cinematográficas que en ella se estudia, enseña y produce; la mayoría alejadas de las experiencias surgidas en otros contextos, con otros modos y recuperando otros saberes.

Nuestro TFC surgió desde el interés que nos suscita el Cine Comunitario como práctica artística y política; por lo cual quisimos emprender la exploración de caracterizaciones generales y particulares del mismo desde la propia experiencia.

En ese contexto, nos propusimos llevar adelante esta investigación con la voluntad de visualizar matices y parámetros que nos permitieran comprender al CC desde una visión más global, contemplando las diferentes aristas y características que pueden darse en una experiencia de este tipo.

¹ Esta experiencia nace como una práctica extensionista previo al TFC, y tiene relación con otras experiencias anteriores que fuimos realizando en nuestro paso como estudiantes de cine y televisión. Puntualmente con un proyecto que se sostiene hasta la actualidad, de taller de cine con niños y niñas en Villa El Libertador, ya que a partir de ese proyecto nos dirigimos a barrio Cabildo para concretar un espacio con jóvenes. Sin embargo, esta experiencia extensionista no se institucionalizó mediante beca ni proyecto de extensión en la universidad o facultad.

² Cuando hablamos de “cine comunitario” nos referimos a un tipo de realización audiovisual que dispone la organización de personas no especializadas en el campo cinematográfico para construir un discurso audiovisual de manera colectiva y participativa, dicho concepto iremos ampliando y trabajando a lo largo de este artículo.

³ Barrio Cabildo está ubicado en la zona sur de Córdoba (camino a Alta Gracia) por fuera del anillo de la Circunvalación, lo cual lo ubica en una marginalidad territorial en relación al centro de la ciudad. Según el último censo realizado por el Centro de Participación Comunal (CPC) N° 6 habitan en el lugar 5.185 personas. y tiene una antigüedad de 60 años.

Por otro lado, nos resultó y nos resulta interesante reflexionar sobre los cruces que presenta la investigación con la extensión universitaria. Encontramos en nuestra experiencia una práctica que podía dialogar con ambas, por lo que nos propusimos llevar adelante una experiencia de investigación- extensión.

Desde nuestra experiencia como universitarias, consideramos que aun hoy hay un gran desequilibrio entre las funciones que competen a la Universidad: docencia, investigación y extensión. Por un lado, en términos de jerarquía, dejando a la extensión bastante relegada en relación a las otras⁴; y por otro, hablamos de un desfase en términos de capacidad de articulación de estas tres funciones que la Universidad posee, es decir la integralidad de funciones.

Creemos que fruto de lo antes mencionado, pareciera que sólo la investigación puede construir conocimientos para la docencia, y que la extensión representa un discurrir de experiencias aisladas que quedan en los territorios y en las y los universitarios que las llevan a adelante, pasando por alto las grandes producciones de saberes que pueden generarse a partir de las prácticas inscriptas en los territorios. Es por esto, que nos interesa pensar en una extensión que pueda construirse en relación con la investigación y la docencia; que la práctica extensionista sea un espacio que habilite la construcción de conocimientos junto a los actores del territorio y que esto, de alguna manera, pueda ingresar en términos de disputa dentro de nuestra academia.

En ese sentido, nos gustaría citar las palabras de Boaventura de Sousa Santos en el marco de la apertura de la III Conferencia Regional de Educación Superior (CRES 2018) realizada en la Universidad Nacional de Córdoba en la cual mencionó:

Una de las medidas que sale de esto es la extensión que nunca ha sido tan importante como hoy. La extensión ha sido desviada por el neoliberalismo como forma para obtener fondos para la universidad. Esto es una perversidad, esto no es extensión es prostitución. La extensión tiene que ser una manera de buscar una investigación cuyos evaluadores no son expertos anónimos, son la gente de nuestra comunidad. No es llevar la universidad para afuera, es traer el conocimiento no universitario para adentro. La universidad no tiene que ser extensa, tiene que ser intensa. (De Sousa Santos, 2018)

En ellas se ve reflejada la necesidad que nos atañe de poder construir conocimiento colectivo y participativo junto a las comunidades que formaron parte de nuestro trabajo de investigación y de extensión, para poder compartirlo con la academia, poniendo en juego conocimientos y debates que fortalezcan las diferentes formas de pensar y construir el cine; y de esta manera, aportar en la construcción de una Universidad más “intensa”.

Deshilar la práctica comunitaria

Antes de comenzar con nuestras conclusiones quisiéramos compartir previamente algunas conceptualizaciones generales de categorías que ayudan a pensar estas prácticas de producción.

Cuando hablamos de “prácticas de producción”, estamos haciendo referencia a los procesos de producción que se constituyen en cada audiovisual, es decir, todo lo que hace posible que una película, corto, video, sea tal. Para ello es necesario remitirse a los Modos y Condiciones de producción cinematográfica. Estas categorías son imprescindibles a nuestro entender, para caracterizar cualquier tipo de cinematografía, y aún más en el Cine Comunitario. Cabe destacar que si bien se las divide para fines analíticos, reflexivos y de comprensión, ambas operan en la práctica de manera interrelacionada y articulada, no pudiendo desprenderse la una de la otra, constituyendo “el discurso audiovisual”.

Para construirlas como categorías nos remitiremos a la teoría de los discursos sociales propuestos por

⁴ Un claro ejemplo de ello es la falta de espacios de formación extensionista en nuestra universidad, el poco conocimiento sobre la práctica por parte de la comunidad universitaria, y la escasa, sino nula, carga horaria en nuestros planes de estudio abocada a la extensión propiamente dicha, contrariamente a lo que sucede con la investigación.

Eliseo Verón en su libro *La Semiosis Social* y a la concepción de modos de producción cinematográfico propuesto por Bordwell y Thompson en su libro *El Arte Cinematográfico*.

Según Verón, la teoría de los discursos sociales es:

un conjunto de hipótesis sobre los modos de funcionamiento de la semiosis social. Por, semiosis social entiendo la dimensión significativa de los fenómenos sociales: el estudio de la semiosis es el estudio de los fenómenos sociales en tanto procesos de producción de sentido. Una teoría de los discursos sociales reposa sobre una doble hipótesis que, pese a su trivialidad aparente, hay que tomar en serio: a) Toda producción de sentido es necesariamente social: no se puede describir ni explicar satisfactoriamente un proceso significativo, sin explicar sus condiciones sociales productivas. b) Todo fenómeno social es, en una de sus dimensiones constitutivas, un proceso de producción de sentido, cualquiera que fuere el nivel de análisis (más o menos micro o macrosociológico). (Verón, 1987, p. 125)

A partir de ello Verón establece que los discursos sociales son generados siempre por condiciones determinadas. Establece así la categoría de condiciones de producción por la que refiere a las restricciones de generación de un discurso o tipo de discurso y a las restricciones generadas en las condiciones de recepción de ese discurso. Es entre estos dos conjuntos de condiciones que circulan los discursos sociales (Verón, 1987, p. 127).

Por lo tanto, el análisis de esos discursos, no son otra cosa que la descripción de las huellas de las condiciones producidas por y para los mismos, ya sean las de su generación o las que dan cuenta de sus “efectos”. Se propone, además, como un sistema de relación que todo producto significativo mantiene con ambas condiciones de generación. Su diferenciación mantiene fines analíticos, ya que la semiosis se encuentra en ambos lados de la distinción.

Por otra parte, para acercar teorizaciones más propias del campo cinematográfico como lo propuesto por Bordwell y Thompson en relación a modos, organizaciones o sistemas de producción:

En el sistema cinematográfico, el principio de división del trabajo da lugar a diferentes modelos, u organizaciones sociales, de producción cinematográfica, y a diferentes funciones para los individuos de esos modelos. Las fases de preparación, rodaje y montaje se mantienen, pero tienen lugar dentro de contextos sociales diferentes”. (Bordwell y Thompson, 2003, p. 9)

En su texto Bordwell y Thompson (2003) esbozan dos grandes “modos” o “sistemas” de producción, por un lado, el de estudio o industrial y por el otro el “independiente” en el que hace una subdivisión de un modo de producción individual y colectiva, en su explicación de las mismas tiene en cuenta sobre todo los modos organizativos pero también las condiciones, particularmente económicas y materiales para llevar adelante la producción. De esta manera, concluyen su apartado:

La producción cinematográfica requiere cierta división del trabajo, pero la forma en que se lleva a cabo esta división y el poder que se otorga a las diferentes funciones varía de un proyecto a otro. De este modo, el proceso de producción cinematográfica refleja diferentes concepciones sobre qué es un filme, y las películas acabadas llevan inevitablemente el sello del modo de producción en el que se han creado. (Bordwell y Thompson, 2003, p. 24)

Habiendo desplegado estas referencias, y en función de las particularidades que presenta el CC, según lo entendemos, construiremos las categorías de modos y condiciones de producción basándonos en la importancia estructural que advierte Verón que deben tener las condiciones de producción de un discurso social, siempre interrelacionado con el discurso mismo y con los discursos que le anteceden, y los modos de producción en los términos organizativos que proponen Bordwell y Thompson, comprendiendo sus implicancias fundamentales y no azarosas en la construcción del discurso audiovisual.

Planteado esto diremos que, con *condiciones de producción* nos referiremos a las circunstancias contextuales socio económicas, geográficas, históricas que auspician como terreno donde se desarrolla la práctica audiovisual, pero también a las condiciones económicas, materiales, técnicas y de saberes con que se cuenta para

realizar el audiovisual.

Con *modos de producción* nos referiremos a las diversas maneras de organizar, priorizar y recuperar esas condiciones para producir el audiovisual, a la forma que constituye el proceso de producción desde su inicio hacia el final, a los roles ocupados, la distribución de tareas y los modos de trabajo.

Volviendo a nuestro propósito en este trabajo, que busca generar conceptualizaciones que abarquen los diferentes matices que componen las prácticas de CC, compartiremos una serie de puntos que consideramos una síntesis de ello a las cuales pudimos arribar como conclusiones de nuestro TFC. Con el fin de generar imágenes representativas para nuestras afirmaciones y reflexiones, pondremos en diálogo las siguientes conclusiones con fragmentos de nuestra bitácora de trabajo.

I - Las condiciones de producción en el cine comunitario surgen desde las comunidades, desde las propias herramientas técnicas y humanas del espacio que produce. Se filma en el barrio, con actores del barrio y con los dispositivos disponibles. Las condiciones están relacionadas con los contextos socio- económico- culturales donde se producen, lo que no impide la concreción de los resultados técnicos- estéticos esperados por el grupo.

Es importante aclarar que cuando decimos que las condiciones de producción surgen desde las propias comunidades, no necesariamente nos remitimos a pensar en herramientas y recursos reducidos, o a utilizar locaciones y actores locales por una cuestión operativa en términos de producción. Muchas veces pueden conseguirse herramientas técnicas desde otros ámbitos o espacios, o locaciones e incluso actores. Más bien estamos hablando de la importancia de jerarquizar, visualizar por que amamos nuestros propios espacios, territorios y actores; reconociendo todas esas herramientas disponibles en la comunidad como herramientas potables de ser convertidas en discurso audiovisual.

Uno de los primeros acuerdos, incluso antes de terminar de definir el conflicto, fue que la historia se realizaría en el territorio que ellos habitan que es Barrio Cabildo y estaría contextualizada en la adolescencia de hoy, lo cual da cuenta de la necesidad (explícita o no) de poner en imágenes temáticas y sujetos anclados en la propia realidad de los participantes del Taller. (Bitácora de encuentro n.º3, 20 de mayo 2017)

II - Los modos de producción en el cine comunitario son colectivos y democráticos, sin desmedro de la existencia de la división de roles, todas las decisiones se someten al colectivo y prima la actitud colaborativa.

Los modos de producción no solamente son colectivos y democráticos en cuanto a la división de roles (no existe director/a ni jerarquías), sino que también y sobre todo son participativos y reflexivos. El Cine Comunitario se hace en acción, discutiendo y reflexionando. La dinámica de producción es el debate constante y la importancia de llegar al consenso mediante la palabra, la escucha, la posibilidad de ceder a través del juego de la argumentación y la convicción de que el resultado no forma parte de la idea o propuesta ganadora, si no que siempre estará compuesta por los aportes colectivos.

Después de la lectura grupal del guion nos dispusimos a separarnos por rol, en el equipo de sonido quedaron Brian y Natasha que desde los primeros talleres en que comenzó a participar siempre se mostró interesada por hacer sonido. Este grupo se quedó adentro del SUM. El resto salimos y nos separamos en dos áreas: cámara y arte, el grupo que iba a hacer cámara estaba compuesto por dos varones Bruno y Uriel, mientras que el que iba a hacer arte estaba compuesto por todas las chicas, quienes además de cubrir el área de arte también iban a actuar. (Bitácora encuentro n.º6, 1 junio 2017)

III - Las interpretaciones actorales pueden estar a cargo de los propios participantes- realizadores de los espacios de creación. Responde a una necesidad, al deseo de explorar la actuación como un rol más y

también al hecho de que las historias suelen ser auto referenciales.

En el CC existe la posibilidad de contar(nos) y al encontrarnos con la posibilidad de hablar en primera persona, indudable y coherentemente vamos a querer hacerlo nosotras y nosotros mismos poniendo el cuerpo ¿quién más sino? Así, el cine comunitario experimenta desde la actuación y la puesta en escena de personajes que construyen verosimilitud desde un lugar completamente distinto al que estamos acostumbrados. Creemos que en este tipo de producciones suelen darse algunas atribuciones como la risa, la mirada a cámara o el miedo a actuar, que terminan contribuyendo en la generación de una estética y una coherencia interna que presenta ante cualquier espectador un código que lo invita a mirar la producción desprendiéndose de los parámetros convencionales con los que solemos mirar cine, para adentrarse en el juego de los y las realizadores/as que se representan a sí mismos/as y que al hacerlo, desafían todo realismo, porque la vara del verosímil la ponen ellas y ellos mismos.

Quando empezamos a pensar la historia que queríamos filmar ese día, lo primero que nos preguntamos es qué rol ocupará cada uno, porque si bien es una creación comunitaria, cada uno debería cumplir una función (cámara, sonido, arte, etc) y también pensamos en quienes serían los actores, y ya que muchos de los y las jóvenes levantaron la mano la actividad del día cambió por completo, ya no filmamos una escena sino que nos preparamos para hacer un casting entre quienes querían actuar. (Bitácora encuentro n.º4, 11 de Mayo 2017)

IV - Las historias en el Cine Comunitario están atravesadas por los consumos y gustos audiovisuales amalgamados con lo territorial y lo experiencial.

El anecdotario del consumo audiovisual con el que contamos todos y todas, forma parte del proceso que Martín Barbero aborda en su libro Memoria narrativa e industrial cultural (1987) en el que hace referencia a la experiencia audiovisual dada por el consumo de masas, generalmente industrial, pero a la vez fusionado con la experiencia de la vida cotidiana y de las identidades particulares de lo propio y lo cercano.

Es trascendental a la hora de que cualquiera, en cualquier momento tome una cámara con fines cinematográficos. Justamente todos y todas sabemos algo de cine porque desde niños lo hemos consumido; es así que indudablemente esas experiencias audiovisuales se encuentran presentes a la hora de pensar historias.

En este contexto, consideramos que aun existiendo una larga lista de críticas a determinado tipo de cine industrial- hegemónico (que no casualmente ocupa mayor espacio en nuestra memoria narrativa) no debe ser coartado en los momentos que se cuele como propuesta técnica o narrativa en este tipo de experiencias, más bien sostenemos la importancia de incorporarlo para una posible resignificación que luego, por la propia dinámica reflexiva pueda ir decantando en nuevas prácticas comunicativas. Para ejemplificar esto, en el proceso de cine taller que llevamos adelante pudimos advertir cómo, a pesar de que se incorporen narrativas o formas vinculadas a lo industrial- hegemónico, los resultados que se obtienen en las producciones comunitarias nunca serán iguales a éstas. Más bien lo que puede suceder en la apropiación de formas narrativas hegemónicas establecidas es un proceso de mixtura con las experiencias locales, referenciales y territoriales, lo cual conlleva un resultado bastante interesante.

Algunos de los y las jóvenes contaron historias que habían estado pensando, en ambos casos las historias eran de terror y tenían como personajes principales a jóvenes de su misma edad, en ambas historias los malos y terroríficos eran adultos y estaba relacionado con los padres. Si bien ambas tenían puntos en común y algunas similitudes ese día no logramos ponernos de acuerdo en cuál de las dos hacer. (Bitácora encuentro n.º2, 27 abril 2017)

V- El rodaje se somete a la experimentación, al aprender haciendo y a las lógicas de acción y reacción en el momento. Se constituye como un juego. Representa la mayor motivación por parte del grupo, lo que lo lleva a un temprano nacimiento sin mucha preproducción que lo sostenga.

En estas experiencias lo más importante es tomar los medios y disponerse a crear. Guiados por esa nece-

sidad y esas ganas de hacer, el rodaje es temprano y no conlleva mucha preproducción, lo que pareciera a simple vista constituir un gran problema, pero que, al instalar y aceitar los modos de trabajo colectivo abre el juego a otra forma de producir, ligada al accionar colectivamente en el momento, dando lugar a la confianza, asumiendo roles y responsabilidades.

Los chicos estaban muy apurados con querer filmar ya. Les parece bastante tedioso el hecho de tener que escribir el guion, les gusta mucho más la práctica, agarrar los equipos y producir. (Bitácora encuentro n.º 9, 29 de junio de 2017)

Una de las chicas propuso hacer un grupo de WhatsApp con el cual comunicarnos y así poder ir viendo en la semana qué cosas debíamos llevar para el próximo taller. (Bitácora encuentro n.º 4, 11 de mayo de 2017)

Por medio de este grupo (WhatsApp) discutimos previo a los encuentros qué es necesario llevar para el rodaje, también se dan discusiones estéticas y artísticas del lenguaje audiovisual. (Bitácora encuentro n.º 5, 26 de mayo de 2017)

VI - Las estéticas se remiten a las historias que se cuentan, a la territorialidad, a los conocimientos y a procesos de aprendizaje de las técnicas.

En nuestra experiencia pudimos arribar a la conclusión de que éstas son el resultado de una relación causal entre: la *Memoria Narrativa*, las herramientas técnicas y los conocimientos que se ponen en juego. La misma se construye muchas veces sin un guion técnico preciso, sino más bien mediado por la experimentación y el juego que conlleva esta práctica comunitaria de hacer cine. El proceso es guiado por la experiencia del aprender haciendo y encontrando las maneras de objetivar los discursos que creamos, entendiendo que éste nunca puede desprenderse de las formas.

De ese modo lo territorial comienza a dialogar como espacio, contexto y escenario que se cuele en las decisiones de forma, como un actor común, familiarizado y conocido.

El proceso de aprendizaje de las técnicas y la propia práctica de producción que incita a la reflexión, propone una paulatina problematización respecto a visualizar las formas estéticas hegemónicamente establecidas, para poder experimentar consciente y políticamente con otras nuevas.

Luego de pensar los planos y desde donde realizar las tomas, pensando en que queríamos que se viera en cámara y que no - previamente algunas explicaciones respecto a cómo hacer uso de la cámara- los jóvenes se guiaban más por un instinto propio que por lo que pudiéramos decirles nosotras. (Bitácora encuentro n.º6, 1 junio 2017)

La última propuesta fue de parte de Cami (tallerista) sobre hacer la escena en la que se va Franco con una toma en la que se despiden y este se va en auto dejando a Lucía y la cámara se va junto con Franco. Allí Bruno manifestó que le parecía muy "cliché", "clásico", "que todas las películas de abandono eran igual y que había que hacer algo distinto". (Bitácora encuentro n.º9, 29 junio 2017)

VII - La imagen y el sonido se construyen de universos propios y cercanos, el barrio se imprime en las tomas y los ambientes sonoros.

El barrio, la comunidad o el territorio dejan de ser solo los espacios comunes, transitables, locales más o menos queridos, para pasar a ser escenarios audiovisuales. Bajo esa mutación es claro hacer valer, en ese universo conocido, lo mejor del mismo. Para ello se emplean las herramientas técnicas aprendidas a fin de construir los espacios del propio territorio.

El barrio está muy cerca de unos campos ya que es uno de los últimos de la ciudad, así es que los chicos dijeron que avanzado unas dos cuadras desde el CIC encontraríamos una tranquera que podía ser el lugar perfecto. Al llegar a la tranquera nos encontramos con que había mucha basura que los vecinos tiran ahí, una vez más los chicos manifestaron algo que siempre surge y era buscar un lugar más apartado y elegir

la toma de modo tal que no salga la mugre porque “se iba a ver feo”. El grupo generalmente no suelen darle demasiada importancia a la preparación artística de las escenas, pero sí al encuadre y al tiro de cámara para que no salgan ciertas partes del barrio, suelen verbalizar qué partes son lindas y que partes del barrio son feas, y manifestando siempre no mostrar esas “partes”: si nos encontramos en una calle que está sucia buscamos otras, si de fondo sale una casa que está un poco venida a menos buscamos otro fondo y así, se esmeran en mostrar en cámara la cara linda de su barrio. (Bitácora Encuentro n.º 10, 6 de junio de 2017)

VIII - El cine comunitario abre procesos de producción de sentido mediante el debate y la reflexión. Esta dinámica, y las condiciones desde donde emergen estos procesos, dan lugar a la reflexión de las representaciones visuales y sonoras de los territorios, los sujetos, las ideas y las cosas.

Estamos convencidas de que todo discurso audiovisual es político y que está atravesado por una ideología determinada. La política en el audiovisual no sólo se encuentra en su narrativa, su estética, temática o su discurso, sino también en su modo de producción. Es por ello que hemos considerado importante reflexionar en relación a las decisiones realizadas por el grupo en torno a las representaciones que se fueron generando dentro del discurso audiovisual y la producción de sentido que éstas desprenden.

Las escenas que finalmente definimos realizar fueron las del “inicio del amor” en la que ambos protagonistas se mandan mensajes por WhatsApp y donde Lucía invita a tomar un helado a Franco (hecho que desencadena el comienzo del romance). El hecho de que Lucía sea quien propone la salida fue una decisión en la misma línea de romper con las representaciones naturalizadas de las mujeres y de las relaciones. (Bitácora encuentro n.º12, 27 Julio 2017)

Luego de un debate respecto a qué tipo de finales nos gustaba vimos que la mayoría no esperaba que la historia tuviese un final feliz y romántico, explicando que en la vida real las cosas no siempre terminan todas “color de rosas” y que muchas veces las películas son irreales por hacer que todo termine bien. (Bitácora encuentro n.º13, 10 agosto 2017)

En el momento de pensar la escena donde Franco se entera que sus padres deben irse a vivir a otro país, Lucas propuso que los padres sean homosexuales. Rápidamente causó la risa en Leti diciendo que era algo “no creíble”, que teníamos que hacer una familia “como en la vida normal”. Varios chicas y chicos le preguntaron rápidamente a qué se refería con ello, y Bruno la tildó de homofóbica. Bruno salió a defender la idea de Lucas porque consideraba “que así estábamos rompiendo los estereotipos normales ¿en qué película vimos que haya una pareja de padres gays casados?” y “que no tenía nada malo que los padres sean homosexuales y que estaba bueno mostrarlo”. (Bitácora encuentro n.º9, 29 junio de 2017)

Estos procesos de producción de sentido que traemos como escenas de nuestra experiencia, dan cuenta de procesos de auto-representación. Retomamos a Triquell que recupera esta noción:

Este concepto, proveniente de la Antropología y de los Estudios Culturales, refiere a la posibilidad de que ciertos grupos sociales, habitualmente representados “por otros”, por carecer de acceso a los medios de representación, puedan hacerlo. La noción de auto-representación aparece así referida a la posibilidad de que determinadas minorías -de género, sexuales, raciales, étnicas, etc.- accedan a los medios para registrar (construir diríamos nosotros) una imagen propia de sí mismos. (Triquell, 2001, 108)

IX - El Cine Comunitario hermana a los y las realizadores desde lo vincular-organizativo mediante la propuesta de construir un objetivo común. Se trabaja para ello colectivamente, fortaleciendo de esta manera un ejercicio organizativo capaz de replicarse en otros ámbitos de la vida.

Los procesos vinculares y organizativos son parte de cualquier producción cinematográfica, pero podemos dar cuenta que son fundamentales en la realización comunitaria, ya que constituyen una característica primordial que guía toda la práctica artística. El CC nace desde los vínculos organizativos, colaborativos y humanos. Lo que sucede en estas prácticas, es el devenir de un tejido vincular solidario, fruto de los propios modos de producción que están guiados por la dinámica del intercambio, el debate y la participación. Consideramos que se halla aquí uno de los tantos procesos significativos del Cine Comunitario. Nos referimos a un proceso que puede considerarse

extra-cinematográfico que, si bien es propiciado por el hecho de hacer cine, permite pensar maneras de relacionarnos, organizarnos y encontrarnos con los otros, dando cuenta de un ejercicio organizativo que es factible de replicar en otros ámbitos de la vida.

Si retomamos la idea del CC como espacio que permite “tomar la palabra” desde el derecho a la comunicación dando la posibilidad de producir imágenes, discursos y representaciones propias del mundo; podríamos agregar que además esos procesos se hacen colectivamente, entre pares, definiendo horizontes comunes y poniendo a jugar las individualidades organizativamente. El CC nos permite poner en tensión puntos de vista, asumir tareas y responsabilidades, confiar en las y los compañeros y sobre todo sentir una apropiación por un espacio, una idea, un proyecto, un objetivo. Todos estos procesos, han aparecido en mayor o menor medida en el Cine Taller.

A fin de poder ilustrar este punto, compartiremos la autodefinición que construimos mediante una dinámica propuesta en uno de los encuentros junto a los y las jóvenes respecto a que era el espacio de cine taller y que entendíamos por “comunitario”. En el encuentro n° 6 surgieron las siguientes definiciones:

El Cine Taller es un espacio donde podés compartir momentos con amigos y compañeros, hacemos cine, filmamos, actuamos y nos divertimos. Aprendemos los diferentes elementos que se utilizan en el cine, realizamos las escenas y grabamos, todos aportamos en diferentes áreas como actuación, cámara etcétera. Es un lugar donde podemos expresar nuestras ideas y pensamientos, un taller donde las opiniones se piden y siempre son valoradas para hacer películas y/o cortos. Es un espacio de encuentro, discusión y diversión donde conocemos gente nueva y nos saca un poco de nuestra casa al aire libre.

Comunitario significa que es para toda la comunidad del barrio. Comunitario es un lugar donde compartimos ideas, donde distintas personas participan y se divierten. Significa que participa la comunidad, que todos podemos aportar ideas sin que nadie nos juzgue. Es organizarse con otros y otras para lograr un fin común y una forma de decir trabajo en equipo. Comunitario es que se hace en comunidad: nos ayudamos a hacer la película y cosas como esas. (Bitácora encuentro n.º6, 15 junio de 2017)

X - En el cine comunitario prima el proceso por sobre el resultado.

Consideramos que no es necesario aportar mucho más a este punto ya que se ha ido construyendo con los anteriores. Solo aclarar que a pesar de que en este tipo de experiencias prima el proceso de hacer, encontrarse con los otros y las otras, poner objetivos, organizarse, discutir, reflexionar, problematizar, representar(nos) y contar(nos), independientemente de los resultados arribados, esto no quiere decir bajo ningún punto de vista que no importen los resultados, o que no se busque en este tipo de experiencias arribar a un resultado técnico estético narrativo determinado y que el mismo pueda ser posible. Pero es importante poner en valor que la búsqueda se encuentra fortalecida en el proceso de oralización en torno a una producción audiovisual y no en el resultado final.

XI - El cine comunitario es un acto político. Los modos de producción, sus realizadores, las historias y los resultados dan cuenta de modos disruptivos de hacer y pensar el cine. Se constituye la práctica como una herramienta social y política que permite la manifestación artística mediante la construcción de discurso audiovisual, haciendo visible lo invisibilizado.

Para este último punto, nos gustaría agregar una reflexión sobre quiénes son los productores o realizadores de este tipo de audiovisuales, lo cual constituye una característica nodal en estas experiencias. El reconocimiento de la autoría audiovisual no es un hecho menor a tener en cuenta en la discusión de cualquier práctica cinematográfica, e incluso de cualquier práctica artística. Social e históricamente la creación artística no ha podido escindirse de quienes la producen, es por ello, que no podemos pensar la obra separada de su creador o grupo de creadores, por lo que el rol de autoría nos suscita como sociedades y como campo artístico-intelectual una discusión que conlleva una importancia significativa a la hora de las reflexiones y de los análisis. Más aún, una dimensión central en el CC se haya en la cuestión de la autoría.

A esto se refiere Andrea Molfeta cuando afirma que:

No hay un autor, sino colectivos de realización. En estos contextos, el CC pasa a ser un dispositivo que transforma las condiciones de vida en el sentido de plasmar una estrategia de visibilidad y auto-legitimación que los empodera, en primer lugar, al reunir estas poblaciones en grupos con objetivos expresivos, generando una producción parcialmente emancipada de contenidos en los que enuncian sus propias experiencias, paisajes y valores. (Molfeta 2017, 80)

En consonancia con ello, reflexionamos sobre la división de roles sociales en cuanto a la autoría, producción y recepción. Decimos que existe un grupo de élite “profesional”, “capacitado” que tiene la exclusividad de construir relatos audiovisuales, con toda la producción simbólica que ello implica para el resto de la sociedad. De ese modo, se configuran dos tipos de agentes: por un lado, los productores, quienes en términos de Bourdieu (1999) son los que poseen el capital simbólico y forman parte del campo del arte audiovisual, legitimados interna y externamente; y por el otro, los espectadores no especializados en el quehacer cinematográfico, cuya función culmina en la mera recepción de las representaciones generadas por el primer grupo.

Es claro que cuando pensamos en quienes participan de las producciones del cine industrial y de autor, aludimos a profesionales que, habiendo cursado o no alguna carrera de cine, conocen y emplean las técnicas, códigos y herramientas legitimadas del mundo audiovisual. El CC rompe con esta hegemonía del conocimiento, porque les otorga la cámara y el micrófono a aquellos y aquellas cuyo único aprendizaje audiovisual se remite al consumo de lo producido por otros; los que no saben de cine, los que nunca, o pocas veces tomaron una cámara con fines creativos, los que no saben de planos ni escenas son puestos a crear sus propias historias.

Imaginario en disputa: Algunas conclusiones.

Nos gustaría elaborar algunas reflexiones finales en torno al Cine Comunitario, no ya desde la propia práctica, modos y lógicas, si no en relación al contexto social, cultural y cinematográfico donde estas producciones se insertan o al menos intentan insertarse. Sería una obviedad decir que el CC es un cine excluido y marginado, no sólo por sus historias, sus personajes, sus locaciones, sus técnicas o sus narrativas, sino también por las representaciones que desprenden, no acordes a los parámetros hegemónicos de producción estéticos, simbólicos y políticos del cine industrial.

Todo el anecdotario audiovisual con el que se construyen nuestras sociedades, se compone mayormente, por un cúmulo de películas que construyen miradas, representaciones y estereotipos de las que nos valemos para la interacción social, las cuales, por las propias marcas de la industria y el mercado, están al servicio de las lógicas de un sistema socio-económico, que excluye e invisibiliza, también en el mundo de la producción audiovisual.

Es por esto que las producciones audiovisuales comunitarias vuelven a cobrar un valor significativo en materia política y de discurso, representaciones y miradas del mundo.

En ese sentido, al pensar las auto-representaciones generadas en las experiencias de cine comunitario, es interesante recuperar la mirada de Triquell (2011) respecto a cómo estos procesos de auto-representación se constituyen en relación a las representaciones generadas “por otros”, pero que a la hora de mirar estas auto-representaciones es importante no pensarlas como representaciones de la “verdad” en contraposición a las “tergiversaciones” de los discursos hegemónicos, sino más bien asumir estos discursos como discursos “más auténticos”, en los que se develaría alguna “verdad sobre”.

Para sumar en esa dirección Triquell incorpora a Irene Vasilachis de Gialdino:

Desde el análisis del discurso, propone lo que denomina “una epistemología del sujeto conocido”, en la cual los sujetos estarían en condiciones de proponer representaciones “verdaderas” sobre sí mismos las que son “tergiversadas” por la “epistemología del sujeto cognoscente”, el ser encuadradas en una teoría. (Triquell, 2011, p. 108)

Desde ese lugar, de la “autenticidad” es que nos parece importante reconocer a las producciones del CC como imprescindibles en la construcción del imaginario de una sociedad que busque ser democrática y plural donde en su producción audiovisual puedan encontrarse las diversidades que nos constituyen.

Por ello asumimos que la relación entre el Cine Comunitario y el industrial se encuentra en medio de una disputa, una batalla cultural que refleja las implicancias sociales y políticas del dispositivo cinematográfico. La cual se materializa en mayor medida a través de los espacios de circulación y de consumo, donde no hay lugar para un cine de las comunidades.

Consideramos que hasta el momento la batalla entre visualizadores e invisibilizados, no ha tenido la relevancia necesaria. Los invisibilizados no han estado en el campo de lucha. “No hubo batalla porque hubo imposición” (Turudi, 2013, p. 80).

Es por esto que el CC debe buscar los mecanismos para dar el salto y disputar el imaginario social, solo así, su disputa por el sentido valdrá la pena. “Para los excluidos del régimen dominante, este proceso significa abandonar la condición de anonimía y hacerse visibles, poner una luz sobre su existencia invisibilizada y por lo tanto inexistente para el discurso de lo público” (Román 2009, 159)

Para concluir queremos poner en juego una vez más nuestro rol como miembros de la Universidad pública, considerando a esta experiencia, una práctica de Investigación- Extensión que conlleva a la producción de conocimiento con actores no universitarios.

Reafirmamos la necesidad de que la academia pueda por un lado, dar lugar a la construcción de conocimiento colectivos, permitiendo la articulación y el reconocimiento de los diversos saberes de nuestra sociedad; y por el otro, investigar y construir conocimientos que estén al servicio de mejorar o intentar mejorar las condiciones de la sociedad. Sostenemos que propiciar estos debates y sacar a la luz este tipo de disputas por la legitimidad de los diferentes tipos de cinematografías que incentivamos, estudiamos, construimos desde la academia, es también aportar en la construcción de una sociedad más justa, inclusiva e igualitaria.

Bibliografía

- Barbero, M. (1983). Memoria Narrativa e Industria Cultural. *Revista Comunicación y Cultura*, (10), 9-17.
- Bordwell, D. & Thompson, K. (2003). *El arte cinematográfico*. EEUU: Paidós Ibérica.
- De Sousa Santos, B. (Junio de 2018). Conferencia inaugural. En III Conferencia Regional de Educación Superior de América Latina y el Caribe llevado a cabo en Córdoba, Argentina. Recuperado de <https://www.unaj.edu.ar/boaventura-de-sousa-santos-la-universidad-puede-ser-un-campo-donde-realmente-se-puede-pensar-como-articular-la-resistencia-y-por-eso-es-un-blanco-del-neoliberalismo/>
- Díaz, A. V. & Rinero, L. (2017). *Bitácora de Encuentros. Cine taller comunitario*, Córdoba. Documento inédito.
- Fals Borda, O. & Anisur, M. D. (1991). *Acción y conocimiento: Rompiendo el monopolio con la IAP*. Bogotá: Rahman
- Molfetea, A. (2017): De la vanguardia a la resistencia. La teoría del Tercer Cine revisada por el cine comunitario. En Molfetea, A. (comp.), *Cine comunitario argentino: mapeos, experiencias y ensayos* (pp. 77 a 104). Ciudad Autónoma de Buenos Aires: TeseoPress.
- Román, M. (2009). Mirar la mirada: para disfrutar el audiovisual alternativo y comunitario. *Folios*, (21), 141-164. Recuperado de <https://revistas.udea.edu.co/index.php/folios/article/view/6438/5908>
- Siragussa, C. (2017). Taller-de-Cine y Cine-Taller. Jugar con las palabras para construir Cine(s). En Molfetea, A. (comp.), *Cine comunitario argentino: mapeos, experiencias y ensayos* (pp. 217 a 244). Ciudad Autónoma de Buenos Aires: TeseoPress.

Triquell, X. (2011). "Ser chico": representaciones de la infancia en cortos producidos por niños. En Triquel, X. & Ruíz, S., *Fuera de cuadro: discursos audiovisuales desde los márgenes* (pp. 103 a 118). Villa María: Eduvim.

Turudi, G. (2013) Cine XXI. La política de la colectividad. Manifiesto de cine sin autor 2.0. *Arte y políticas de identidad*, 8, 227-287.

Verón, E. (1987). *La Semiosis Social: fragmentos de una teoría de la discursividad*. Barcelona, España: Gedisa.

Ana Victoria Díaz

Ana Victoria Díaz es Licenciada en Cine y Televisión de la Facultad de Artes (UNC); Adscripta en el Centro de Producción Audiovisual del departamento de Cine y Tv y la materia introducción a los Estudios Audiovisuales, del Departamento Académico de Cine y Tv. Forma parte del equipo de investigación "Travesías por la audiovisualidad de Córdoba: el espacio y los espacios (2010-2020)" desde el cual investiga Cine Comunitario.

adiazfrini@gmail.com

Lucía Rinero

Lucía Rinero es Licenciada en Cine y Televisión por la Facultad de Artes (UNC). Es docente asistente en la carrera de Cine y TV y Subsecretaría de Extensión de la FA-UNC. Forma parte del equipo de investigación "Condición juvenil y producción cultural: un estudio de las transformaciones en la experiencia subjetiva y social de los/las jóvenes en espacios socioeducativos de la ciudad de Córdoba" y se cursa el Doctorado en Estudios Sociales de América Latina del CEA-UNC.

lucia.rinero@gmail.com

Cómo citar este artículo

Díaz, A. V. & Rinero, L. (2020). Desglosar para comprender : una experiencia de cine comunitario en barrio Cabildo. *Sendas*, 3(1), 75-86.