

María Alicia Cáceres
Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

Córdoba, dos mil uno, de pie frente a la crisis: Una emergencia discursiva común con fotografía y video.

Córdoba, two thousand and one. Standing in front of the crisis: Common discursive emergency through photography and video

Resumen

La convergencia de un momento político, económico y social -la gran crisis argentina de 2001 y las experiencias de resistencia- sumado a la disponibilidad tecnológica de la fotografía y el video digitales, permitió la emergencia de prácticas de producción discursiva con rasgos comunes que permiten reconocerlas como un conjunto.

El presente trabajo se ocupa de una serie de prácticas de intervención en lo social con fotografía y medios audiovisuales que se desarrollaron en el territorio cordobés durante ese período. Aunque en apariencia fueron muy diversas, las mismas compartían la pertenencia múltiple al campo de *lo educativo, lo estético, lo comunicativo* y de *la intervención en lo social*. Explorando distintos modos de la autorreferencialidad, el objetivo de la producción de sentido se orientaba preponderantemente a dar visibilidad a determinadas problemáticas sociales, a disputar la representatividad de los sectores populares y a fortalecer instancias organizativas de la comunidad.

El presente artículo intentará aproximarse a la *dimensión política* de estas prácticas indagando en qué aspectos o dimensiones de las experiencias se manifiesta la disputa por la transformación o la resistencia desde la propia comunidad. Para ello se abordan cuatro aspectos donde se reconoce que lo político se ve manifestado en tanto potencial fuerza transformadora de la realidad.

Abstract

The convergence of a political, economical and social moment –the big Argentinian crisis of 2001, and the resistance experiences – together with the technological availability of digital photo and video, allowed the appearance of discursive practices of common characteristics that can be recognized as a group.

This work analyzes a series of social intervention practices with photography and audiovisual media that took place in Córdoba's territory during that period. Although they were very different, they were all framed within the *educational, aesthetics and communication fields*. Exploring different ways of self reference, the goal in terms of production of meaning was mainly to give visibility to certain social problems, disputing the popular sector's representation, and to strengthen communities organization instances.

This article will try to approach the *political dimension* of these practices, questioning in what aspects or dimensions these experiences transform the dispute or resistance of the community. In order to do this, there are four aspects where political issues are made manifest as a potential transforming force of reality.

Palabras Claves

Realización comunitaria

Fotografía y audiovisual

Emergencia discursiva

Producción sociocultural

Intervención en lo social

Key Words

Community production

Photography and audiovisual media

Discursive emergency

Sociocultural production

Social intervention

A partir de 2001 y durante la siguiente década en Argentina eclosionaron diversos relatos parecidos sobre la realidad social. Fueron acciones y estrategias discursivas con mutuas proximidades donde la ciudadanía se expresó colectivamente. Se trató de experiencias de comunicación que intentaron dar cuenta de la opresión y la exclusión de grandes sectores de la población, al tiempo que erigirse como materialización, concreción, visibilidad de los procesos subterráneos de reencuentro y organización comunitarios que venían teniendo lugar en el tiempo y el espacio de final del siglo XX y comienzo del XXI, en Argentina.

La experiencia de la crisis profunda, paralizante para grandes sectores de la población, fue también un extraño motor para aquellos espacios sociales que alentaron procesos organizativos. La presencia de la tecnología digital de uso doméstico (amateur), fue probablemente un aspecto determinante de la emergencia de procesos enunciativos sobre la crisis y las experiencias de resistencia. La inmediatez de lo fotográfico y lo audiovisual en formato digital abrió camino a la frescura del testimonio en el propio territorio, al acceso a los actores sociales que no aparecen habitualmente en los medios, al nuevo rol con que esas personas aparecen ante la cámara y por proyección ante el conjunto de la sociedad, a la aparición del enunciador en el doble rol de autor y retratado, a la presencia de las cámaras mientras la acción sucede -mientras la acción comunitaria invisible para los grandes medios sucede- enunciados por los propios sectores populares organizados.

En conjunto, bajo denominaciones como autorrepresentación, autorreferencialidad, autobiografía, autorretrato u otras, integraron un clima de época expresado en estos formatos *nuevos*, renovados, elásticos, que buscaban dar respuestas en comunicación a las tensiones del contexto social. Todas referían a la centralidad de su dimensión subjetivante y en ella, con consignas más o menos explícitas –y consecuentemente con procesos con distintos grados de reflexividad- referían a su potencialidad política.

En este trabajo se pretende abordar esta convergencia de prácticas para hacer una lectura próxima a lo que Foucault refiere como:

el modo de existencia de los acontecimientos discursivos en una cultura. Lo que se trataría de poner en evidencia es el conjunto de las condiciones que, en un momento dado y una sociedad determinada, rigen la aparición de los enunciados, su conservación, los vínculos que se establecen entre ellos, la manera en que se los agrupa en conjuntos estatutarios, el papel que cumplen, el juego de los valores o las sacralizaciones que los afectan, el modo como se invisten en prácticas o conductas, los principios según los cuales circulan, son rechazados, olvidados, destruidos o reactivados. En síntesis, se trataría del discurso en el sistema de su institucionalización. (Foucault, 2014:238)

Estas prácticas que, en principio fueron apareciendo dispersas, al ser interpretadas como conjunto permiten reconocer y establecer articulaciones entre las mismas, de modo que pueden considerarse como parte de un mismo acontecimiento: El escenario de la década 2001-2011 de las prácticas estético-educativas de intervención en lo social con fotografía y medios audiovisuales desarrolladas en Córdoba.

Son experiencias que, bajo las dimensiones de producción discursiva anteriormente mencionadas, articulan cada una a un grupo de personas de la comunidad (en diferente número y edad) durante un período relativamente prolongado (meses, años, según el proyecto) Un tiempo y un espacio comunes reúnen a las personas para producir sentidos o expresar sentidos sociales ya existentes. Dos dimensiones que permiten tender lazos complejos, duraderos, fuertes, donde la experiencia de producción discursiva y estética adquiere profundidad, espesura, intensidad; donde los sujetos se ven interpelados a involucrarse en el sostén cotidiano de la experiencia y para ello se van perfilando distintos roles.

El espacio se vuelve escenario discursivo desde su materialidad inmediata en el territorio hasta su proyección más amplia como espacio público. Por un lado el territorio -donde se inspiran, se piensan y se desarrollan las acciones entrelazadas con la vida cotidiana- se constituye como espacio de pertenencia e identidad. Por otro lado, como espacio público: el territorio y más, los espacios sociales y discursivos donde circulan los relatos producidos, donde son receptados, donde pudieran ser replicados o aludidos de alguna manera.

El tiempo es la otra dimensión articuladora del conjunto de estas experiencias. Varias temporalidades se entrecruzan al interior de cada una de ellas: el tiempo histórico y social de la comunidad, el tiempo en que se extiende el desarrollo de las experiencias y a la vez el momento individual o familiar en la vida de los sujetos que participan.

Las prácticas

Sin intención de dar cuenta de un relevamiento exhaustivo de todas las experiencias que tuvieron lugar en el período abordado, se resolvió trabajar sobre una selección de prácticas que representara el criterio de variedad que las caracteriza, a partir de reconocer una diversidad de abordajes desde sus perspectivas pedagógica, estética, educativa, política y realizativa. Concretamente se consideraron las siguientes prácticas de producción sociocultural con fotografía y medios audiovisuales:

- *Asociación Civil Tagua - Miradas en movimiento*: Desde el año 2004 en el barrio Gobernador Pizarro de la ciudad de Unquillo (distante 30 km de la ciudad de Córdoba) se desarrollan espacios de producción y circulación de realizaciones fotográficas y audiovisuales con niños y jóvenes.
- *Mirada Photo - Taller de Fotografía en Bouwer*: Durante cuatro años (entre 2004 y 2008) el colectivo Mirada Photo coordinó un taller de fotografía con internas del penal de Bouwer. El objetivo fue generar oportunidades de expresión individuales y colectivas en las mujeres que conformaron el grupo, a través de la producción fotográfica.
- *Los Talleres ABCine y Cine Tiza, Festival Intercolegial de Cine del Mercosur*: Desde el año 2009 se realiza un festival intercolegial de cortometrajes, con sede en el Colegio Deán Funes (IPEM 268) y otros centros educativos que ofician de sub-sedes. A la pantalla de exhibición de producciones escolares, se suma un espacio gratuito de capacitación e instrucción llamado Talleres ABCine, para docentes y alumnos de los colegios inscriptos.
- *Villa San Isidro - Metáfora del país*: En Villa San Isidro (a 55 km de la ciudad de Córdoba), el cambio de intendente en el 2008 trajo consigo la renovación arbitraria del personal del programa de salud preventiva. Los vecinos se organizaron en la realización de un video de denuncia que recuperó el trabajo que se venía desarrollando en la comunidad.
- *El Calefón Cine*: Desde el 2004 se forma en Córdoba una productora de cine y televisión, que articula sus producciones con instituciones y organizaciones sociales. El objetivo es generar espacios de reflexión y discusión a través de sus producciones, apostando a un espectador activo y reflexivo, que dialogue con la película; un cine movilizador que aporte a la transformación social.

- *Mi primer mundo*: Documental con niños y niñas de diferentes comunidades del noroeste cordobés, realizado entre 2008 y 2012. En él son los niños quienes narran cómo viven el mundo; generando tanto instancias de autorreconocimiento como de reconocimiento de los otros.
- *Taller de Fotografía Estenoipeica y Revista No me leas*: En Mendiolaza se invita a los jóvenes que permanecen en una plaza del barrio a participar de un taller de fotografía estenoipeica. A medida que se consolida el grupo la actividad se va institucionalizando en una escuela en el marco de los CAJ (programa de Centros de Actividades Juveniles) y se amplía a la producción de la Revista No me leas.
- *Trabajo de Campo. La experiencia de El Seco y el Mojao*: Entre 2008 y 2013 se desarrolla un largometraje documental producido por el Centro de producción audiovisual Trabajo de Campo junto con el Movimiento Campesino de Córdoba, para retratar la problemática de la distribución desigual del agua en el noroeste de la provincia. Los campesinos co-producen la película y también la actúan. Declarada de interés especial por el INCAA.
- *Y sanará la tierra... Mujeres en movimiento*: Entre 2005 y 2006 un equipo de universitarios conjuntamente con el equipo de salud de APENOC, en el Movimiento Campesino de Córdoba, al noroeste de la provincia de Córdoba realiza un video documental que recupera la tarea del área de salud de la organización, donde el eje abordado fue ¿qué nos pasa a las mujeres?
- *IPEM N° 5 Eva Perón*: Se trata de una serie de experiencias de producción fotográfica y audiovisual desarrolladas desde el 2000 a la actualidad en distintas instituciones de barrio Yapeyú, Córdoba. Videos sobre Memorias de Militancia, el Museo Vivo del barrio, Movimiento Villero Peronista y otros, son desarrollados con estudiantes y docentes de la Escuela IPEM N° 5 Eva Perón y dirigentes del Club Atlético Yapeyú.
- *Soy de Bella Vista*: Entre 1999 y 2002, en la Biblioteca Popular de Bella Vista de la ciudad de Córdoba, se realizó un documental social con metodología de autorrepresentación con adolescentes del barrio. El objetivo era contribuir a desnaturalizar las lecturas estigmatizantes acerca del barrio y expresar los sentidos sociales significativos para los participantes.
- *Taller de Fotoperiodismo de la Escuela Arzobispo Castellano*: Entre 2005 y 2007 en la escuela primaria Arzobispo Castellano de barrio Suárez, se desarrolló un Taller de Fotoperiodismo dirigido a jóvenes desescolarizados o en riesgo de deserción escolar. A través de la producción fotográfica autorreferencial se convocó a producir sentidos colectivamente a un grupo de jóvenes que volvía a la escuela en la que habían cursado la primaria, para -asomados por las ventanas- molestar a maestros y alumnos.
- *Nosotros Campesinos*: ocho documentales producidos entre 2010 y 2013 conjuntamente con el Movimiento Campesino de Córdoba, con financiamiento del Plan de Fomento a la Televisión Digital Terrestre. En ellos se recuperan tanto emprendimientos campesinos concretos como los lineamientos básicos del Movimiento Campesino: soberanía alimentaria, tierra y territorio y el uso del bosque. Campesinos de diferentes comunidades -coordinados por talleristas externos- realizaron producciones con metodología de autorrepresentación, a la vez que un equipo realizativo externo abordó un relato sobre esa experiencia y su relación con la vida campesina.

- *Fundación La Morera - La experiencia de Entreversos*: Durante 2010 y 2011 se realizaron talleres de fotografía y video con niños, adolescentes y jóvenes en situación de vulnerabilidad y/o exclusión social, de diferentes espacios e instituciones de la ciudad de Córdoba. Estos son: el Centro Educativo sociolaboral Lelikelén, el Centro socioeducativo Complejo Esperanza, la Casa del Aljibe, Radio Sur, Jaire y La Morera.
- *Biblioteca Popular de Anisacate - La mirada de los ~~nos~~^{otros}*: La producción audiovisual como estrategia de inclusión social. Durante el 2007 el proyecto se propuso la generación de instancias de producción con el objetivo de modificar la percepción de los medios audiovisuales como transparentes y recuperarlos como lenguaje. Para lograrlo se trabajó sobre dos ejes: por un lado la lectura crítica de la producción audiovisual hegemónica; y por otro, la producción de discursos diferentes desde los propios sujetos involucrados.
- *Taller de fotografía y video del Hospital Neuropsiquiátrico de Córdoba*: Entre 2007 y 2010 se desarrolló un taller de fotografía y video en el Hospital Neuropsiquiátrico de Córdoba con la finalidad promover producciones que buscaron contribuir a la desestigmatización de la locura, fragilizando las representaciones y prejuicios que se anudan en torno a ella.

Ahora bien, frente a muchos rasgos comunes podemos reconocer que no todo es homogéneo en ellas. Cuando los relatos son expresiones autorreferenciales que dan cuenta de un colectivo de personas, se complejizan las tomas de decisiones en relación a los sentidos que se ponen en circulación, la representación ante el otro, la representación del otro, la reflexión en torno a los rasgos del estigma, de la diferencia, de la propia identidad.

Se instalan interrogantes acerca de ¿Cómo aparecer en una imagen pública? ¿Qué aspectos se ponen en juego tanto al interior de mi comunidad como hacia el exterior? En definitiva- y de un modo más amplio- la pregunta se instala en torno a ¿Cuál es la dimensión política de las representaciones tanto propias como acerca de los otros?... Es sobre este último interrogante que se concentra la atención del presente artículo que intentará aproximarse a la dimensión política de estas prácticas. Indagando ¿en qué aspectos o dimensiones de las experiencias se manifiesta la disputa por la transformación o la resistencia desde la propia comunidad? ¿De qué depende o en qué reside la dimensión de la *potencia transformadora de estas prácticas*?

Acerca de la especificidad de estas prácticas de producción sociocultural.

Aunque en apariencia fue muy diverso, el conjunto de prácticas comparte la pertenencia múltiple al campo de lo educativo, lo artístico, lo comunicativo y de la intervención en lo social. En ellas el objetivo de la producción de sentido se orientaba preponderantemente a dar visibilidad a determinadas problemáticas sociales, a disputar la representatividad de los sectores populares y a fortalecer instancias organizativas de la comunidad.

Autorrepresentación, autorreferencialidad, autorretrato y autobiografía son distintas estrategias metodológicas de la realización fotográfica y audiovisual propicias para el desarrollo de experiencias expresivas de los retratados en torno a aspectos de sus identidades individuales o colectivas. Experiencias que promueven la puesta en diálogo de distintas narrativas de las que participan los sujetos. En ellas grupos de escuelas, de organizaciones sociales, espacios culturales, organizaciones

no gubernamentales (ONGs), centros comunitarios y populares, fueron convidados a participar de la elaboración de relatos reflexivos acerca de sí mismos y de sus comunidades. Lo barrial, lo escolar, lo familiar, lo juvenil, lo mediático, lo comunitario se articulan recurrentemente en los relatos de los sujetos acerca de sí mismos. Al mismo tiempo, estos múltiples modos de exploración de la autorreferencialidad tienen sus implicancias estéticas próximas en los relatos producidos. Comparten determinadas características visuales en relación a los modos en que la cámara se hace presente en el contexto, a los temas y personas que se abordan, a la sonoridad de los espacios, etc.

Los discursos dislocados, en el sentido en que lo plantea Jorge Huergo, se vuelven escenario de posibilidad de autoexpresión. Los relatos barriales ingresan legitimados a la narrativa escolar, lo familiar se amplifica del espacio íntimo al espacio público, los medios de comunicación se hacen eco de las expresiones comunitarias... las miradas individuales acerca de uno mismo asumen su dimensión social y plural al adquirir la materialidad de un relato y de sus instancias de exhibición. No se trata de sujetos individuales que hablan de sus historias personales sino, como refiriera Paulo Freire (1975), son los mundos los que se ponen en diálogo, los mundos que cada uno trae consigo y que hacen sentidos en el encuentro con los otros.

1. Este conjunto de experiencias además de ser objeto de análisis en el presente trabajo, integran el corpus de investigación de la tesis de Maestría en Comunicación y Cultura Contemporánea del CEA – UNC, que actualmente desarrolla la autora.

Las experiencias seleccionadas en el presente trabajo¹ comparten algunos rasgos comunes en cuanto a que:

Son prácticas de comunicación y cultura: Se trata de expresiones de la experiencia cultural donde los sujetos participantes comparten el contexto socio-político de emergencia, tanto la crisis material como la experiencia subjetiva de la crisis de representatividad de la dirigencia política. Son la manifestación de la expresión colectiva y organizada, donde tanto la producción como la exhibición y circulación de los relatos propios se conciben como modos de habitar el territorio y avanzar sobre el espacio público en sentido ampliado.

Confluyen prácticas parecidas entre sujetos desconocidos que parecen haberse hecho eco del *humor* social, haberse puesto en diálogo -y a la vez invitando a otros a hacerlo- con la coyuntura política y social de la región.

Son prácticas de intervención en lo social: Comparten una dimensión comunitaria en la medida en que emergen de experiencias grupales, donde se desarrollan procesos organizativos de la propia comunidad que de una u otra manera han sido acompañados o promovidos por sujetos ajenos a la comunidad. Promotores culturales, educadores, realizadores audiovisuales, trabajadores sociales, fotógrafos, psicólogos, etc., se incorporan a procesos de producción discursiva en los que la dimensión política adquiere centralidad, en tanto los sujetos son actores de su propia experiencia social y de los relatos que dicen sobre ella.

De la intervención en lo social toman el protagonismo del otro como productor discursivo, “como un portador de historia social, de cultura, de relaciones interpersonales” (Carballeda, 2002:32) para recuperar en los relatos tanto los procesos organizativos y las experiencias de resistencia y reivindicación de derechos, como los procesos enunciativos sobre la propia vida cotidiana que se despliegan a modo de frescos identitarios.

Son prácticas educativas: En ellas se abordan procesos de identificación, de resignificación, de reflexión sobre aspectos de la identidad entendida, siguiendo a Hall (2003), como un proceso dinámico que es permeado por las experiencias sociales de los sujetos. Comparten el objetivo de generar instancias de empoderamiento,

donde lo educativo se concibe -desde Paulo Freire (1973)- como experiencia política capaz de poner en diálogo los universos de sentido de las personas que participan del encuentro educativo.

En este mismo sentido recuperamos la noción de *subjetividad* en Rossana Reguillo como “la compleja trama de los modos en que lo social se encarna en los cuerpos y otorga al individuo históricamente situado tanto las posibilidades de reproducción de ese orden social como las de su negación, impugnación y transformación.” (2006:61) Lo que en Rosa Nidia Buenfil Burgos, y que a la vez es retomado por Jorge Huergo, son nombrados como procesos de interpelación y reconocimiento.

Son prácticas estéticas: En estas prácticas la producción artística deja de ser el fin último, para que cobren protagonismo los procesos de empoderamiento y subjetivación de los sujetos participantes. Esta perspectiva implica un corrimiento de la centralidad del artista-autor hacia el protagonismo del *otro* retratado. El rol del artista muchas veces se reconfigura en la figura del promotor cultural; del sujeto que según el caso propone, guía, acompaña, etc. los procesos de creación. Aquí la dimensión estética comparte con la dimensión pedagógica la producción de subjetividad. Existe un devenir de la producción artística de práctica personal (individual o colectiva) a práctica social desde el inicio del proceso creativo. Así, en rescate de la alteridad, se propone como horizonte la amplificación de la experiencia íntima en colectiva, de los sentidos individuales en sociales.

Se trata de experiencias de autoexpresión donde se exploran los géneros o las metodologías de producción al tiempo que se configuran los enunciados. La autorreferencialidad en el relato implica que el autor participa también de lo narrado, es parte de lo que se cuenta y de las decisiones formales que van definiendo el cómo se cuenta. El autor al contar cuenta explícitamente sobre sí mismo.

Lo político: una fuerza potencial en los territorios en disputa.

Educativas, estéticas, de intervención en lo social, de comunicación... pero ¿qué es lo político de estas experiencias? Recuperando el interrogante planteado para este artículo ¿en qué aspectos o dimensiones de las experiencias se manifiesta la disputa por la transformación o la resistencia desde la propia comunidad? se aborda una aproximación a una definición de lo político.

La dimensión política está fuertemente ligada a las instancias de empoderamiento que persiguen promover las prácticas. Badiou situado en el año 2000 -sobre lo que en ese momento él anunciaba como el final de los partidos políticos- abordó la noción de “política de la emancipación” como estructura organizadora de la política. Describe al acontecimiento como acto político creador de tiempo y espacio, asociado al concepto de movimiento como acción colectiva, imprevisible en algunos sentidos (ya que rompe con la repetición), pero con la certeza de la intención política de avanzar hacia la igualdad. Expresaba Badiou: “Esta construcción del tiempo, esta construcción colectiva del tiempo, es una determinación esencial del sujeto político en la actualidad” (Badiou, 2000)

En este sentido la expresión de los sujetos sobre su propia realidad es una dimensión que hace que estas prácticas sean reafirmadas como experiencias, en virtud de su capacidad de interpelación a los sujetos participantes. Es su poder performativo lo que les da entidad de experiencias, referido en Duschatzky y Corea al expresar que “La eficacia simbólica de un discurso se mide en su potencia de producción de

subjetividad, es decir, en su capacidad de constituir a un sujeto alrededor de un conjunto de normas y valores que son los que rigen la vida social.” (2004: 82) En esta línea, se recupera de la perspectiva de la Producción Cultural desde Paul Willis la idea de que las prácticas “especialmente a través de las crisis y de las dificultades, y a través de circunstancias que, según las sienten y las conciben los participantes, han de ser afrontadas creativamente” (Willis, 1999:457). Para Willis “Esta noción incluye elementos de desafío, cambio y liberación – y no está herméticamente sellada-” (Willis, 1999:459) Este tipo de experiencias fueron desarrollándose a partir de iniciativas colectivas de pequeños sectores con distintos grados de consolidación política, pero con el horizonte común de ser protagonistas de su realidad cotidiana.

El cine, la fotografía, el audiovisual, no han permanecido ajenos a esta perspectiva. El cine denominado *político* a lo largo de la historia del cine se ha presentado como una herramienta más en la disputa contra la desigualdad de los sectores desfavorecidos o invisibilizados; que explora tanto las estrategias discursivas al interior de los relatos como las de circulación de los mismos en el público. Bajo esta mirada se reúnen, compartiendo la dimensión política, una variedad de experiencias que van desde el cine soviético -donde el gobierno revolucionario ruso lo desarrolla como estrategia de formación e interpelación política para comunicarse con un pueblo mayoritariamente analfabeto- hasta los relatos emergentes contemporáneos que tomamos en el presente trabajo.

No necesariamente todos los autores de estas experiencias audiovisuales sitúan sus producciones dentro de la definición de cine político, como tampoco todos ellos postulan su dimensión transformadora en términos de militancia política; no obstante todas ellas se han inscrito en la historia del cine mundial o nacional como experiencias que han explorado discursiva y metodológicamente la producción audiovisual con el fin de transformar la realidad cotidiana. En este sentido recuperamos la definición de *cine militante* de Maximiliano de la Puente y Pablo Russo que nos habilita para reconocer la dimensión política de las experiencias, a partir de la identificación de actores activos que asumen la dimensión simbólica de sus disputas materiales:

Consideramos el cine militante como aquel que hace explícitos sus objetivos de contrainformación, búsqueda de cambio social y toma de conciencia, al elaborar, a través de sus películas, un discurso crítico de distintos aspectos de la realidad. Entre las características generales de los grupos de cine militante se destacan, por un lado, la utilización del cine como herramienta para la transformación social –al cual le asignan un fuerte valor contrainformativo-; y por el otro lado, una metodología de producción emergente y una búsqueda de modos de exhibición alternativos al cine industrial o comercial. (La Puente y Russo en Lusnich y Piedras, 2009:137)

En el período abordado la comunicación se vio transformada con el desarrollo tecnológico no sólo en su capacidad de producción sino también en su potencialidad para la circulación de los relatos. El formato digital, el bajo costo de reproducción en DVD y, poco más tarde, la masividad de internet abrieron la mirada hacia la capacidad de poner a circular a una velocidad semejante a la de la televisión –aunque no con su intensidad- relatos focalizados desde la perspectiva de los sectores oprimidos y vulnerabilizados. Con la conciencia de una circulación menos masiva que los grandes medios, lo novedoso era el desafío que asumían los equipos de producción de recuperar, con una reducida estructura doméstica, relatos de pequeños sectores empoderados que de otro modo –o más bien, en otro contexto- su circulación hubiera sido prácticamente nula.

No hay grandes nombres detrás de estos relatos producidos entre 2001 y 2011, como sí los hubo en las expresiones del cine político y social de los setenta. Lo que sí hay

son colectivos sociales proyectando su voz, y quizá en este rasgo radique la expresión de Ernest Gellner retomado por Laddaga “una idea tendrá fuerza de expansión en la medida en que consiga presentarse como una promesa y, al mismo tiempo, una amenaza.” (Laddaga; 2006:27) De este modo, considerando desde la perspectiva de los Estudios Culturales “las prácticas culturales como el punto de intersección de muchos efectos posibles” (Grossberg, 2009:34) podemos comenzar a entrecruzar la potencia social de las mismas con su intención comunicativa, educativa, estética, comunitaria, etc.

Lo político desde diferentes dimensiones de las prácticas.

Desde esta perspectiva se analizan cuatro aspectos donde lo político, en tanto potencial fuerza transformadora de la realidad, se ve manifestado.

- La autorreferencialidad: mostrar, decir, visibilizar en relatos en primera persona.
- La especificidad de lo audiovisual y lo fotográfico en espacios con dinámicas de trabajo propias (la escuela, el centro vecinal, el hospital, la cárcel)
- Las políticas públicas: de las ONGs al retorno del Estado.
- Las estrategias de circulación de los sentidos producidos y su potencialidad transformadora en la propia comunidad.

1. La autorreferencialidad: mostrar, decir, visibilizar en relatos en primera persona.

La autorreferencialidad en estas experiencias conlleva una reformulación de la noción de autoría. En ellas autor y retratado son roles que por momentos se solapan, se superponen; a lo que se le suma que no son expresiones individuales sino colectivas.

Se trata de relatos autorreferenciales que aluden a un grupo de personas, a una comuna, a un barrio, a la comunidad organizada. De modo que entrevistar a un vecino es en cierta medida entrevistarse a uno mismo, es otra manera de hablar sobre las problemáticas que atraviesa la comunidad a la que pertenece el autor, las soluciones que la comunidad planifica y lleva adelante, los interrogantes, las demandas, las respuestas, etc. Los autores son los jóvenes del barrio, los niños y los adultos campesinos, los jóvenes de las escuelas secundarias, los pacientes psiquiátricos, un pueblo organizado, las internas del penal.

Dice Christian Ferrer: “somos una superposición de matricamientos”. Hay un frenesí de lo visible y una pugna constante por la apropiación del sentido de la vista. “Una marcada necesidad de garantizar la identidad de lo visible. En última instancia, es la representación lo que está en juego”. La identidad se construye a lo largo de un proceso continuo de contarnos a través de relatos. Cada relato es, entonces, un corte temporal, una imagen anclada en el tiempo. La sumatoria de los sucesivos: ¿cómo me muestro?, ¿cómo me digo?, ¿cómo me cuento? El proceso de autorreferencialidad necesariamente atraviesa la lectura de aspectos de la identidad, la construcción de relatos a través de la selección y articulación de elementos considerados representativos y, por último, la revisión o replanteo de algunos aspectos de la identidad a través de la lectura de esos relatos construidos. Estas experiencias movilizan las propias lecturas acerca de la identidad de los *representados*.

Cine Tiza es un espacio donde ese dinamismo es evidente. A la vez que va cobrando un carácter de permanente en el imaginario de los miembros de las escuelas secundarias –al menos de las que vienen participando con cierta continuidad- es capaz de albergar una mirada sobre las identidades juveniles desde la perspectiva de que la identidad y la cultura son procesos dinámicos donde los sujetos y el contexto se interrelacionan y modifican continuamente; y las identidades son leídas “como lo que se construye en o a través de la *différance* y es constantemente desestabilizado por lo que excluye” (Hall, 2003:19)

Los temas recurrentes en los relatos son la referencia al barrio, el habitar las calles, la permanencia en los espacios públicos, la vida en comunidad, los procesos organizativos y productivos de los vecinos, la resistencia a un problema común. Los mismos sujetos cuyas apariciones en los relatos de los medios hegemónicos oscilaban entre ser los rostros que ilustraban las crónicas de la miseria, como víctimas vencidas incapaces de sobreponerse a la adversidad y ser los rostros que le daban fisonomía a lo peligroso, sospechoso, amenazante; ahora son los protagonistas empoderados de los relatos producidos desde el interior de las comunidades. Con las mismas caras, vestimentas, calles, etc. se forjaron nuevos retratos de las mismas personas o grupos de personas donde se presentaron como sujetos activos, empoderados, capaces. Retratos frescos que intentaban aflojar el herrumbre de los relatos estigmatizantes sobre los sectores vulnerabilizados que empezaban a erguirse organizados y autodeterminados. *Soy de Bella Vista, Nosotros Campesinos, Cine Tiza, La mirada de los otros*, fueron algunos de los nombres que se erigían como un rasgo de identificación positivo en la expresión de los participantes.

La territorialidad, al momento de elaborar los relatos aparece preponderantemente como un lugar de consolidación de la identidad en relación a la autodiferenciación de un otro, foráneo. Consolidación de una identidad que hermana con un semejante, pero también consolidación de la resistencia respecto de un otro situado, por lo general, del otro lado de la frontera territorial. Ahora bien, mientras “lo local se levanta como un muro de contención (...) un ‘bastión’ para la defensa de la identidad” (Reguillo, 2002: 73), es en el diálogo con el otro, trascendiendo la rigidez de su dimensión espacial e incluso espacio-temporal, donde la expresión de lo local es la posibilidad del encuentro y el reconocimiento con los demás.

La representación, entonces, además de su carácter de autoexpresión -en primer término ante uno mismo- cobra una dimensión de exhibición para un otro probablemente distante, anónimo y/o disperso. Estas dos dimensiones del acto de representar son articuladas por María Cristina Mata al recuperar en Chartier -quien a su vez retoma el pensamiento de Marin- el reconocimiento de: “una dimensión transitiva, en tanto toda representación es la presentificación por algún medio de algo ausente y otra dimensión reflexiva, en tanto aquello que se presentifica se exhibe auto-representándose de un modo específico solicitando para sí la condición de imagen legítima o creíble” (Mata, 2002:67)

En estas producciones los espectadores son convocados con distintas estrategias. Mientras una revista elige titularse *No me leas* (dirigiéndose a quienes quieran perderse lo que está pasando), en *Soy de Bella Vista* los niños invitan a un recorrido por el barrio bajo su guía, en el noroeste cordobés los niños nos muestran su comunidad a través del video *Mi primer mundo* y los jóvenes de barrio Yapeyú fundan un *Museo Barrial* que recupera la memoria colectiva en los testimonios y los álbumes de los vecinos, de la mano de algunos profesores de su escuela secundaria. El taller del Hospital Neuropsiquiátrico acerca la mirada de los pacientes a través de representaciones sobre su entorno que resultan cotidianas, mientras las internas de Bouwer pueden materializar sus deseos de libertad en fotomontajes que integran

imágenes de ellas –tomadas en prisión- con imágenes de los distintos puntos de la ciudad donde quisieran estar con sus seres queridos. En la ciudad de Unquillo, desde *Tagua* los jóvenes hacen videos ficcionales que también dan cuenta de la vida cotidiana; mientras en Villa San Isidro la comunidad elige hacer un video para denunciar el desmantelamiento del programa de salud preventiva que intenta llevar adelante el nuevo intendente. Contrariamente a Villa San Isidro, en el noroeste cordobés el video *Y sanará la tierra* recupera la experiencia con mujeres del área de salud del *Movimiento Campesino*.

Así, en las mismas experiencias, es donde cobra materialidad la potencialidad de la *autoetnografía* a la que Reguillo refiere de la siguiente manera: “La comunicación de la diferencia con estos alcances constituye un momento fundacional en la historia reciente de la modernidad. Ello no anula el conflicto, ni representa la abolición de la visión dominante, pero coloca la disputa (por la representación legítima) en otro plano de resolución al introducir en un espacio público expandido contrapesos a la voz monocorde de la dominación”. (Reguillo, 2002: 68).

2. La especificidad de lo audiovisual y lo fotográfico en espacios con dinámicas de trabajo propias (la escuela, el centro vecinal, el hospital, la cárcel)

Acerca de la relación entre la técnica y las temáticas que se abordan Ranciere advierte que “no son el cine y la fotografía los que han determinado los temas y los modos de focalización de la ‘nueva historia’”, sino que estos se inscriben en un cambio de paradigma narrativo.

Pasar de los grandes acontecimientos y personajes a la vida de los seres anónimos, encontrar los síntomas de una época, una sociedad o una civilización en los detalles ínfimos de la vida corriente, explicar la superficie a través de las capas subterráneas y reconstruir sus mundos a partir de sus vestigios, este programa es literario antes que científico. (Ranciere, 2002:55-56)

Para Ranciere las artes mecanizadas son expresiones que recuperan a los sectores populares pero sin tener reconocido su estatus de artes. Son artes marginalizadas que permiten el ingreso a la escena de la representación de sectores populares y su vida cotidiana, pero considera que estas solo pueden ser reconocidas como artes en la medida en que sus temas lo hayan sido previamente.

Se evidencia que “la tecnología no es un destino, sino una escena de lucha” (Feenberg, 2002:12) Desde esta perspectiva la tecnología no es considerada como un factor neutral, ya que se le atribuye un rol fundamental “a los valores sociales en el diseño, y no solamente en el uso, de los sistemas técnicos” (Feenberg, 2002:12) Si es a partir de la mecanización de las artes que Ranciere reconoce esta irrupción en la escena discursiva de los sectores populares; en la proliferación de experiencias de comunicación, artísticas y educativas mediadas por el uso de tecnologías, podemos constatar que los procesos de digitalización han amplificado aún más estos desarrollos.

La fotografía y el audiovisual habilitan una especificidad discursiva propia en relación a la dinámica de producción, al trabajo colaborativo, a los aspectos técnicos, a la utilización y familiaridad con una serie de dispositivos técnicos y a los aspectos retóricos.

En primer lugar comparten la mediación de un aparato tecnológico para generar los registros, para procesarlos e inclusive para su reproducción o exhibición. La cámara,

el grabador de sonido, la computadora, el laboratorio, la impresora, el proyector, son elementos constitutivos de la experiencia de producción.

Más aún, lo audiovisual y lo fotográfico también implican una serie de modos de trabajo, de aspectos organizativos, de producción y gestión, de dinámica grupal que de algún modo determinan o premoldean la modalidad de trabajo con estos medios. Según cuáles sean los objetivos y las características contextuales y de producción de cada experiencia en particular, serán diferentes los aspectos que se consideren esenciales e irrenunciables en la exploración de sus discursividades propias. Sin embargo, algo permanece en todas ellas. Se trata del posicionamiento particular con que cada experiencia aborda la tensión -siempre presente- entre la producción de sentidos y su dependencia de la resolución técnica como garante de mayor efectividad. Una disputa por la preponderancia, ya sea de lo técnico, lo discursivo, lo metodológico o la dinámica de integración grupal. A modo de ejemplo se menciona que mientras para *Nosotros Campesinos* -un producto destinado a la Televisión Digital Abierta- no es concesible el manejo de las opciones de control en modo manual de los parámetros técnicos de registro visual y sonoro, para exhibir en el *Festival Cine Tiza* es suficiente con un acercamiento intuitivo a la técnica resolviendo los registros en los modos automáticos o semiautomáticos del equipamiento disponible. Otros simplemente se plantean la adecuación a la tecnología disponible por la comunidad participante, como fue el *Taller de Fotoperiodismo* de la escuela Arzobispo Castellano que utilizó el equipamiento que le proveían los programas educativos nacionales o provinciales a los que aplicó la institución. Del mismo modo en que mientras las producciones de *Tagua* se realizaron con el objetivo de acentuar la mirada autorreflexiva para aportar a los procesos grupales internos, otras se focalizan en generar instancias que amplíen la visibilidad de los sujetos participantes como fue la experiencia de *Entreversos* de la Fundación *La Morera*.

Entre el diseño de la técnica y el de las estrategias narrativas se establece una mutua dependencia. En las producciones de estas experiencias son parecidos los rasgos de las imágenes: una misma textura de una tecnología digital incipiente, la composición del cuadro más intuitiva que mediada por las reglas de la academia, la luz disponible como iluminación predominante, la cámara sostenida en mano mientras graba. Sin bien el uso expresivo de los recursos formales implica la necesidad de desarrollar ciertas habilidades técnicas, la destreza técnica no construye sentidos en sí misma. El encuadre a través del lente de la cámara, la iluminación, la profundidad de campo, la exposición fotométrica, el espacio sonoro, el montaje, etc., son elementos que contribuyen y determinan el recorte de la realidad y la mirada que sobre la misma se construya, más allá de la selección temática. En ellas son las posibilidades técnicas las que amplían el horizonte discursivo. La producción audiovisual, en términos de su diseño final, podría pensarse como el resultado de una serie de procesos selectivos sucesivos.

En este sentido, se aborda la realización audiovisual en los términos en que Huergo refiere a la técnica como “articuladora de los procesos de apropiación cultural” (Huergo, 2011:7) En algunas experiencias con jóvenes de la ciudad -*Soy de Bella Vista, Rimando Entreversos, el Taller de Fotoperiodismo de barrio Suárez*- al interior de las producciones se alberga la tensión entre las escenas en las que los jóvenes miran su propia realidad y las que reproducen el modo en que son mirados, por los espectadores o por los mismos medios de comunicación. Coexisten la asunción de formas estigmatizantes y, al mismo tiempo, el deseo de mostrarse de manera diferente. Para el colectivo que integra *Tagua*, por momentos el trabajo se recuesta más hacia el interior de la comunidad acompañando a los jóvenes que ingresaron a la universidad a estudiar cine y en otros momentos se vuelcan hacia la comunicación y visibilidad de procesos comunitarios.

La producción audiovisual también se caracteriza por la fragmentación del trabajo que se da tanto por las etapas que implica como por los roles que desarrollan cada tarea. Esta parcialización, si bien conlleva una disminución de la lectura integral del proceso creativo, es lo que hace posible el desarrollo organizado de las múltiples tareas requeridas. No obstante, es necesario adecuar la dinámica de la producción audiovisual a la dinámica propia del grupo y de la institución donde se radique la experiencia -la escolar, la familiar, laboral, carcelaria, etc.- Por ello, para no perder la relación de sentido con el conjunto es importante generar acciones para mantener la visualización del proceso global. Sostener el criterio del restablecimiento de la unidad de sentido en el relato como fin último de la producción.

El trabajo colaborativo también cobra centralidad. Se distribuyen los roles y se asignan las tareas en función de los objetivos de la propuesta. Se decide quiénes harán cada cosa, qué aspectos se consideran constitutivos de la experiencia educativa y cuáles -de considerarse oportuno- deberían ser resueltos por sujetos externos al equipo de producción. La lógica de la producción con un esquema más cercano a lo profesional/industrial, con la figura del director-autor no suele ser la estrategia más potente para organizar el trabajo colectivo en un grupo como puede ser en un aula, el barrio, un edificio, etc.

Por otra parte, la menor complejidad de la producción fotográfica posibilita materializar y organizar la producción en períodos breves. Por ello, el audiovisual y la fotografía muchas veces son utilizados como procesos de producción complementarios, donde lo fotográfico aparece como el recurso más efectivo para arribar a algunas reflexiones o expresiones intermedias que aportan a la consolidación del proceso más extenso de lo audiovisual. A veces el soporte discursivo/expresivo exclusivo es lo audiovisual, otras se trabaja solo desde lo fotográfico y otras, la producción fotográfica suele abordarse como insumo -o proceso complementario- de otra actividad como un libro, una revista, un juego, un objeto.

Dados los múltiples objetivos de las producciones ya sea para transmitir la experiencia, historizar un proceso de trabajo, rescatar la memoria como herramienta didáctica, como denuncia, como estrategia de promoción de derechos, etc., resulta pertinente la reflexión de María Cristina Mata al considerar a la comunicación como un aspecto fundante de la ciudadanía. Refiere que la comunicación "dota de existencia pública a los individuos visibilizándolos ante los demás y permitiendo verse-representarse ante sí mismos. Ese reconocimiento de la comunicación como condición de posibilidad de la ciudadanía es, al tiempo, condición de posibilidad de la política." (Mata, 2002:67)

3. Las políticas públicas: de las ONGs al retorno del Estado.

El interrogante que a finales de los noventa movilizaba a muchos de los trabajadores de las ONGs donde se desarrollaron las experiencias aquí abordadas fue si ¿no se estaban disipando tensiones en los habitantes del barrio que pudieran catalizar en futuras instancias organizativas con mayor consolidación comunitaria y política? ¿Si el énfasis en lo cultural que promovían muchas ONGs no estaba siendo desarticulado de su dimensión política, y por ende, restringiendo la potencialidad transformadora de las propias comunidades?

Entre el año 1999 y el 2005, si bien transcurrieron pocos años, entre la profundización de la crisis y la emergencia de un nuevo proyecto nacional el horizonte político de las prácticas sociales recuperó protagonismo. En ese breve período se modificaron de manera notoria sus condiciones de producción y esto en gran medida implicó

lógicas de trabajo diferentes al interior de las experiencias. Se trató, en su sentido más profundo, de dos lógicas de concepción de los sujetos. Por un lado, la posibilidad de la expresión como experiencia con poder subjetivante, apostando al empoderamiento de los sujetos; y por otro, el sujeto concebido como depositario de “herramientas útiles” para desempeñarse en la comunidad. Quizá el aspecto más trascendente sea que el retorno del Estado, a través de este conjunto de políticas públicas que recuperan el campo de la producción cultural y la inclusión educativa, reinstaló el interrogante acerca de la concepción del sujeto que subyace a las prácticas del campo de la comunicación/educación popular. Las políticas públicas, más las transformaciones tecnológicas, en nuestro contexto abren una posibilidad de producción sistemática de relatos que abordan lo educativo como una apuesta a interpelar a los participantes, definidas por “la relación con el deseo de saber del sujeto” (Huerdo, 1997:163) que proponen las experiencias.

El Estado en la década pasada –entre 2005 y 2015- volvió a poner la mirada sobre las identidades locales, sobre las organizaciones sociales, sobre la reivindicación de las minorías y la diversidad en el marco de las políticas de ampliación de derechos. Es por esto que en esa coyuntura institucional, estas experiencias que tienen cierta complejidad en su constitución por atravesar diversas lógicas de producción –ya que comparten algunas dimensiones con la industria del cine y la televisión, otras dimensiones con el campo de la intervención en lo social, otro tanto con el campo de la educación, etc.- encuentran en diversas políticas públicas su posibilidad de desarrollo.

Sin desconocer la complejidad y la poca homogeneidad que presentan los procesos de subjetivación de los distintos actores en cada experiencia en particular, el panorama de fines de la década de 2010 sugería la posibilidad concreta de trascender el mero carácter probatorio de factibilidad de una experiencia aislada –como sus autores consideraban a *Soy de Bella Vista* en 2001 cuando en las exhibiciones se reiteraba la expresión “ahora nos toca a nosotros”: “hagamos Soy de Güemes”, “Soy de Müller”, “Soy de Maldonado”, por ejemplo-. Se daba lugar al reconocimiento de una diversidad de experiencias -que sin ser seriadas, ni planificadas como conjunto- pueden dar cuenta de la reconfiguración de los espacios de expresión donde los sujetos se identificaron con colectivos sociales; recuperando de este modo el protagonismo y la capacidad de participar de las transformaciones para la restitución de derechos en sus comunidades.

El Estado volvió a instalar lo político como “preocupación por la justicia” (Huerdo, 1997:163). En este sentido, hay dos áreas fundamentales que inciden en este escenario, donde el Estado recupera la centralidad de los sujetos a través de políticas públicas. Estos son educación y comunicación audiovisual.

La implementación de *programas educativos* para equipamiento tecnológico de escuelas y capacitación de docentes, que desde 2005 transformaron y ampliaron de manera profunda las posibilidades de producción local. Entre ellos se destacan el Programa de Inclusión Educativa Todos a Estudiar, el Programa de Apoyo a la Política de Mejoramiento de la Equidad Educativa (PROMEDU), el Programa Integral para la Igualdad Educativa (PIIE), el Programa de Formación y Capacitación para el Sector Educación (PROFOR), el Programa Conectar Igualdad, los Centros de Actividades Juveniles (CAJ), el Programa de Inclusión y Terminalidad Educativa para jóvenes de 14 a 17 años (PIT) y el proyecto de Fortalecimiento Pedagógico de las Escuelas del Programa Integral para la Igualdad Educativa (FOPIIE).

Por último, mencionamos las políticas públicas de *promoción de la producción audiovisual*. Las principales transformaciones del contexto de la producción

audiovisual en materia de políticas públicas a partir del 2003 fueron: la modificación del plan de Fomento del Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA), la ley de Servicios de Comunicación Audiovisual N° 26522/09, la Televisión Digital Terrestre con la implementación del plan de Fomento a la Televisión Digital y el Banco Audiovisual de Contenidos Universales Argentino (BACUA) y el Canal Encuentro.

En las experiencias de *El Seco* y *el Mojao* –película subsidiada por el INCAA y coproducida por el *Movimiento Campesino* y el colectivo de producción *Trabajo de Campo*-, de la productora *El Calefón Cine*, del *Festival Cine Tiza*, del *Taller de Fotoperiodismo de barrio Suárez* y de la *Revista No me leas*, entre otras, es posible abordar la restitución de derechos -a la información, la comunicación, la expresión, la representatividad, etc.- a través de articulaciones entre instituciones del Estado y colectivos de producción, organizaciones sociales, sindicatos, centros culturales, etc.

Este conjunto de transformaciones del contexto de producción cultural local con video no es, claramente, el resultado de una política de Estado tendiente a financiar específicamente prácticas de intervención en lo social; sino de la convergencia de prácticas que encuentran en esas políticas públicas un modo de financiamiento de producciones con un anclaje más comunitario que el sistema de producción clásico/ industrial para el que están dirigidas.

Lo que hace posible desarrollar estas producciones dentro de sus marcos legales y de financiamiento, es que estas políticas públicas en materia de producción audiovisual sí están diseñadas con el fin de ampliar las vías de expresión de diversos sectores de la sociedad. Aparece como una opción concreta la posibilidad de producir desde esta perspectiva, en el marco de los circuitos centrales de producción y exhibición televisiva y cinematográfica.

Las políticas públicas abren horizontes que las ONGs presumiblemente obturaron. Se trata en definitiva, de una noción de representación y de articulación política, que da lugar a “la pluralidad creciente y necesaria de lo sociocultural” (Huerdo, 2011:25). Sin homogeneidad en los procesos se reconoce una tendencia general que estas experiencias habilitan: el tránsito de los participantes de la experiencia de ser sujetos asistidos a ser sujetos políticos.

4. Las estrategias de circulación de los sentidos producidos y su potencialidad transformadora en la propia comunidad.

En el 2000 las producciones de las intervenciones artístico-comunitarias se concebían como productos marginales, periféricos, sin pretensión de acceso a los circuitos centrales de distribución y exhibición. El desarrollo tecnológico modificó profundamente la relación costo de producción/calidad final; un escenario impensado pocos años antes. Una transformación de la tecnología de registro y procesamiento en postproducción, que a un costo sustancialmente más accesible, abrió la posibilidad de producir bajo parámetros de calidad aptos para distribuir en circuitos centrales de exhibición. Esto sumado a un escenario político donde se asistió a una multiplicación de pantallas de exhibición y -quizá más importante- a la diversificación de las líneas editoriales de contenido de las pantallas nuevas.

Aquellos territorios que fueran escenarios de los guiones, los rodajes y que albergaran los momentos de la edición; pierden nitidez en sus fronteras espaciales cuando son puestos en escena ante el otro, cuando el espacio público se amplifica. Poner a rodar los propios relatos da lugar a la conciencia de la visibilidad, de la empatía de los

otros; permite a los sujetos trascender el territorio y tener una autopercepción de esa trascendencia.

Al atravesar el proceso consciente de la autoexpresión en las distintas etapas de la realización, se repara en el artificio de la construcción de sentidos. Ya no será igual de desprevenida la lectura de próximos relatos, dado que la misma instancia de la realización pone de manifiesto la conciencia de las condiciones de enunciación, como característica inexorable de la realización audiovisual. La afirmación de Huergo acerca de que “es *en* el lenguaje donde nos subjetivamos” (Huergo, 2011:19) estaría aludiendo a la interpelación producida tanto por los relatos generados como por los leídos. Es decir, el manejo de las herramientas discursivas del lenguaje audiovisual por parte de los diversos actores sociales, al mismo tiempo que promueve su capacidad creativa, estimula la interpretación de otros relatos que reproducen determinados modos de representarlos socialmente. Esto en conjunto afirma “la credibilidad en sus posibilidades de fundar subjetividad.” (Duschatzky y Corea, 2004: 81)

El espacio del barrio, de la escuela, de la comunidad, es desdibujado en las proyecciones en la televisión abierta en los hogares, en la pantalla improvisada en una casa de campo, en una escuela, una plaza o un centro cultural, en la proyección compartida en el auditorio del festival. Son espacios donde la expresión de los propios intereses se hace visible y en cierta medida vuelve a presentificar el momento de la realización. Existen dos públicos de los que se es consciente: el otro semejante, compañero de un mismo colectivo social y el otro distante, predominantemente urbano, anónimo. Es el espacio donde la sociedad se hace visible, se amplía para los sujetos participantes.

Los mismos realizadores se constituyen en públicos. Sus videos se contrastan o se complementan con los de otros grupos. Con los de las otras comunidades del *Movimiento Campesino* -el caso de *Y sanará la tierra, Nosotros Campesinos, Mi Primer Mundo* y *El Seco y el Mojao*- o con relatos de otros jóvenes, como en el caso de *Festival Intercolegial Cine Tiza*, donde alrededor de doscientos cortometrajes participan cada año. Los jóvenes pueden reconocerse como un colectivo de producción disperso, que en el festival encuentra una forma de auto-reconocimiento con una pertenencia común. Aparece –tal como lo imaginaban los fundadores del festival en su génesis- la concepción del público como un colectivo de identificación, donde poner en diálogo y a partir de ahí reafirmar o modificar rasgos de la propia identidad. Un espacio de interpelación permanente, a partir del cual reflexionar sobre las propias lecturas de la realidad.

El espacio público de este modo se repolitiza, se constituye en uno y muchos modos de ejercicio del derecho a la expresión, pero también uno y muchos modos de explorar la ampliación de este derecho en el encuentro con los otros.

Palabras finales

Series de hechos puntuales han promovido el desarrollo material y simbólico de las experiencias. Desde vivencias inspiradoras por la interpelación subjetiva que significó para los fotógrafos y realizadores audiovisuales que las coordinaron -como por ejemplo: la crisis de representatividad y a partir de ella, la necesidad de aportar a la reconstrucción de la esperanza-, hasta acciones concretas por su incidencia en la modificación de las condiciones materiales de producción –como las políticas públicas en materia de comunicación y educación o el abaratamiento de tecnología digital de calidad profesional-.

En esta multiplicidad de prácticas, si bien se comparte el horizonte común de la promoción de procesos de autonomía de los sujetos, no es tan uniforme la mirada acerca de los modos en que los equipos externos de intervención conciben su presencia y permanencia. Se plantean variadas posturas que van desde la necesidad de promover la institucionalización de las prácticas para garantizar su continuidad y permanencia hasta –como en el audiovisual comunitario que pone el eje en el otro como productor y gestor de sentido- la retirada de la presencia externa para fortalecer los procesos comunitarios de empoderamiento de los sujetos participantes.

La confluencia de matrices de producción diferentes al interior de cada experiencia, como son lo educativo, lo estético, lo comunitario y la intervención en lo social, permiten reconocer –recuperando la conceptualización de Jorge Huerdo- discursos dislocados; la presencia de lógicas de producción de sentido en escenarios que no le son propios. Dislocaciones que en este caso se vuelven una modalidad productiva. La producción artística se complementa con la del aula, la narrativa barrial ingresa en la escuela, el desempeño profesional en los relatos cotidianos, la estética en la representación de la propia identidad. Son múltiples modos de la recuperación del protagonismo del horizonte político de las prácticas sociales.

Desde 2016 se advierte que una nueva coyuntura se está forjando: el Estado ha iniciado nuevamente la retirada. Sin embargo, es de fácil lectura advertir que los sectores populares no están en las mismas condiciones simbólicas ni materiales que en 2001.

Sin respuestas ni certezas se sobrepone una intuición: Cuando se obturan los circuitos públicos y oficiales de expresión de las identidades del pueblo, la producción sociocultural autogestionada vuelve a fortalecerse como un terreno de disputa. Terreno de disputa para expandir las propias discursividades, antes acotado principalmente al territorio y que hoy se encuentra reconfigurado como espacio público también en los medios y las redes sociales. Ese es el desafío que nos reencuentra. Ese sigue siendo el desafío del campo de la intervención en lo social: contribuir a fortalecer las articulaciones entre las experiencias comunitarias, con el horizonte de fortalecer las instancias de resistencia y de producción a través de las cuales los sujetos puedan incidir en sus historias y sus memorias colectivas.

Bibliografía

CARBALLEDA, Alfredo (2002). *La intervención en lo social. Exclusión e integración en los nuevos escenarios sociales*. Paidós, Buenos Aires.

DE LA PUENTE, Maximiliano y RUSSO, Pablo (2009). en Ana Laura Lusnich y Pablo Piedras (editores), *Una historia del cine político y social en Argentina (1896-1969)* Editorial Nueva Librería. Buenos Aires.

DUSCHATZKY, Silvia y COREA, Cristina (2004). *Chicos en banda. Los caminos de la subjetividad en el declive de las instituciones*. Paidós. Buenos Aires.

FEENBERG, Andrew (2002). *Transforming Technology Oxford University Press*. (La transformación de la tecnología. Traducción Javier Blanco y Romina Reisin).

FOUCAULT, Michel (2014). *¿Qué es usted, profesor Foucault? Sobre la arqueología y su método*. Siglo Veintiuno Editores. Buenos Aires

FREIRE, Paulo (1973). *La educación como práctica de la libertad*. Siglo XXI Argentina Editores SA. Buenos Aires.

FREIRE, Paulo (1975). *Pedagogía del Oprimido*. Siglo XXI Argentina Editores SA. Buenos Aires.

GROSSBERG, Lawrence (2009). "El corazón de los estudios culturales: contextualidad, construcciónismo y complejidad", en *Tabula Rasa N° 10*. Bogotá, Colombia.

HALL, Stuart (2003). *Cuestiones de identidad cultural*, en Stuart Hall y P. Dugay Compiladores. Amorrortu Editores. Buenos Aires.

HUERGO, Jorge (1997). *Comunicación/educación. Ámbitos, prácticas y perspectivas*. Ediciones de periodismo y Comunicación. La Plata.

LADDAGA, Reinaldo (2006). *Estética de la emergencia*. Adriana Hidalgo Ed. Bs. Aires

MATA, María Cristina (2002). "Comunicación, ciudadanía y poder. Pistas para pensar su articulación", en revista *Dia-logos de la Comunicación N° 64*. Felafacs. Lima.

RANCIERE, Jacques (2002). *La división de lo sensible. Estética y política*. Ed. Consorcio Salamanca. España.

REGUILLO CRUZ, Rossana (2006). "Políticas de la mirada. Hacia una antropología de las pasiones contemporáneas" en Dussel, Inés y Gutiérrez, Daniel (comps.) *Educación la mirada. Políticas y pedagogías de la imagen*. Manantial/FLACSO/OSDE. Buenos Aires.

REGUILLO CRUZ, Rossana (2002). "El otro antropológico. Poder y representación en una contemporaneidad sobresaltada" en *Anàlisi. Quaderns de comunicació i cultura N° 29, Antropología de la Comunicación*. Universitat Autònoma de Barcelona, Barcelona.

WILLIS, Paul (1999). "Producción Cultural no es lo mismo que Reproducción Cultural, que a su vez no es lo mismo que Reproducción Social, que tampoco es lo mismo que Reproducción" en Velasco Maillo, Honorio M.; García Castaño, F. Javier y Díaz de Rada, Ángel editores, *Lecturas de antropología para educadores. El ámbito de la antropología de la educación y de la etnografía escolar*. Editorial Trotta SA. Madrid.

Web

BADIOU, Alain (2000) Movimiento social y representación política. Recuperado en septiembre de 2016 de http://raulragon.com.ar/biblioteca/libros/Badiou/Movimiento_so_cialyrepresentacionpolitica.pdf

HUERGO, Jorge (2011) Una guía de comunicación/educación por las diagonales de la cultura y la política. Recuperado en septiembre de 2016 de <https://maestriaeduca.files.wordpress.com/2011/11/comunicacion-educacion1.pdf>

María Alicia Cáceres

Es Licenciada en Cine y TV (UNC). Se desempeña como docente de cine y fotografía en el nivel superior en Córdoba. Desde hace quince años integra equipos de coordinación de experiencias de educación popular con fotografía y video; al tiempo que participa en equipos de investigación vinculados al campo de la comunicación, la educación y las artes.

Integra el colectivo de realización audiovisual *Trabajo de Campo*.

Contacto: paracaceres@hotmail.com

