

Pasajes de politicidad en las prácticas de Cine Comunitario

Polítics passages in film practices community

Lucía Rinero

Universidad Nacional de Córdoba

Facultad de Artes

Córdoba, Argentina

luciarinero@artes.unc.edu.ar

 <https://orcid.org/0000-0001-6097-944X>

 ARK: <http://id.caicyt.gov.ar/ark:/s22504524/ela5sw2lq>

Resumen

El presente trabajo propone realizar una reflexión teórica sobre el Cine Comunitario como acción política. Para ello, se plantea construir dimensiones factibles de analizar este tipo de práctica cinematográfica que permitan hallar marcas de politicidad en esta cinematografía.

Palabras Claves

Cine Comunitario, participación juvenil, político, politicidad, apropiación tecnológica.

Abstract

The present work proposes to carry out a theoretical reflection on Community Cinema as a political action. To do this, it is proposed to construct feasible dimensions to analyze this type of cinematographic practice that allow finding marks of politicity in this type of cinematography.

Key Words

Community Cinema, youth participation, politics, politic-ity, technological appropriation.

Recibido: 30/06/2021 - Aceptado con modificaciones: 06/09/2021

TOMA UNO, N° 9, 2021 - <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/toma1/>

ISSN 2313-9692 (impreso) / ISSN 2250-4524 (electrónico)

[Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-Sin Derivadas 2.5 Argentina.](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/argentina/)



cine y tv



facultad de artes



UNC

Universidad Nacional de Córdoba

Abrir caminos hacia la práctica audiovisual comunitaria

No es que el arte sea político a causa de los mensajes que comunica sobre el estado de la sociedad y la política. Tampoco por la manera en que representa las estructuras, los conflictos o las identidades sociales. Es político en la medida en que enmarca no sólo obras, sino el sensorium de un espacio-tiempo específico, que define maneras de estar juntos o separados, de estar adentro o afuera. Es político en tanto que sus haceres moldean formas de visibilidad que enmarcan el entretejido de prácticas, maneras de ser y modo de sentir y decir, en un sentido común.

Jacques Rancière (2006, párr. 2)

Si bien Rancière reflexiona sobre el arte en general, resulta interesante recuperar este pasaje para encuadrar la perspectiva desde la cual se pretende abordar el eje temático del presente número de la revista *Toma Uno*, ya que consideramos al acto de hacer cine en sí, como un acto político. La selección de las articulaciones del lenguaje que empleamos, las formas posibles de representar, de hilvanar un relato. El modo en que producimos un audiovisual, las condiciones de producción que lo habilitan, las relaciones humanas que se entretejen. Lo inmersivo del contexto situado donde se produce y el tiempo histórico donde se encuadra la producción, son todos componentes que permiten reconstruir las nociones de *la política, lo político y las políticas* en cualquier tipo de experiencia audiovisual.

Más allá de lo cual, definimos en sentido amplio a *lo político*, “como la dimensión del antagonismo constitutivo de las sociedades” (Mouffe, 2011, p. 16) que se recupera en los antagonismos latentes, las luchas por el poder que logramos encontrar en las formas como en los contenidos, los sentidos de las prácticas y las prácticas que generan nuevos sentidos, entre algunas opciones. Resulta imprescindible centrarnos en lo político del audiovisual especialmente si asumimos como supuesto que las imágenes, y las imágenes audiovisuales en particular, ocupan un lugar crucial en la constitución del mundo en el que vivimos.

Si nos proponemos pensar posibles relaciones entre “el” cine y lo político, deberíamos asumir que no pueden quedarse fuera de nuestra lupa las prácticas que llamamos *cine o audiovisual comunitario*. Esas prácticas, experiencias, modos de producción se entretejen con lo político desde una acepción que incluye lo situado, lo real, la organización y la visibilización de lo invisibilizado¹; un cine que todavía no es reconocido como tal, al que aún se le desconoce su potencia creadora, artística, organizativa o de denuncia. Una práctica que se multiplica cada día en los barrios,

1 En este trabajo consideramos lo *invisibilizado* desde la perspectiva que plantea Boaventura de Sousa Santos (2006) al indicar que lo no existente es producido activamente como tal, como una alternativa no creíble, descartable, invisible a la realidad hegemónica del mundo. Una perspectiva que entiende que las ausencias o las “invisibilidades” no son azarosas o producidas solo por una injusticia en la desigualdad de oportunidades, sino porque hay decisiones que operan en ocultar unas para hacer visibles y hegemónicas otras.

en las escuelas, en las organizaciones sociales. Es por todo esto que urge insistir en abordar al Cine Comunitario, urge ponerle nombre a las experiencias, analizarlas, escribirlas, exponerlas, colaborar en la disputa por el sentido que estas proponen.

En primera instancia, resulta pertinente ubicarnos en este tipo de práctica audiovisual que funda su existencia y razón de ser en la vinculación con las comunidades donde se desarrolla, poniéndolas en escena en su producción, su producto y su distribución, para adentrarnos, posteriormente, a reflexionar sus articulaciones con lo político.

Podemos definir al Cine Comunitario como un tipo de realización audiovisual que dispone la organización de personas *no especializadas*² en el campo cinematográfico para construir un discurso audiovisual de manera colectiva y participativa. Propone un modo de producción que promueve otra distribución del trabajo en comparación a los paradigmas de las producciones estandarizadas, en donde la figura del director/a o del productor/a son centrales para su desarrollo, ya sea en experiencias de producción industrial guiadas por los objetivos del mercado o en producciones autorales de ánimo más artístico donde prevalece la idea de *director o directora* como marca autoral. Por el contrario, el Cine Comunitario propone una distribución de roles de manera participativa y democrática que busca la discusión y el consenso entre pares: no persigue objetivos vinculados al rendimiento económico ni tampoco al reconocimiento o legitimación autoral ni de la obra realizada; sino, más bien, reconoce como su potencia creadora al proceso por sobre el resultado, la resignificación de los actores sociales que la realizan, la revalorización de espacios, temáticas o personajes que pone en escena. Tal como lo caracteriza Gumucio Dagron (2014), de su “elaboración se desprende el derecho a la comunicación, posee expresiones culturales que fortalecen la identidad de un grupo y se plantea como un ejercicio de posicionamiento político y social, en sociedades que frecuentemente las invisibiliza y marginan” (p. 53).

Si bien las experiencias de Cine Comunitario pueden llevarse adelante con diferentes franjas etarias y en distintos contextos, en este artículo puntualizamos en la reflexión sobre aquellas que presentan como protagonistas a jóvenes³ de

2 En términos de Bourdieu (1999) quienes no poseen el capital simbólico ni forman parte del *campo audiovisual* legitimados interna y externamente. “El cine comunitario rompe con esta hegemonía del conocimiento, porque le otorga la cámara y el micrófono a aquellos y aquellas cuyo único aprendizaje audiovisual se remite al consumo de lo producido por otros. (...) Entonces, en el ámbito comunitario, lo más cercano al conocimiento audiovisual legitimado que circula es el de la *memoria narrativa* (Martín Barbero, 1987), el de consumir sobre todo el cine industrial, es desde allí que surge la narrativa y la estética propuesta por los grupos” (Díaz y Rinero, 2018, p.12).

3 Asumimos con Reguillo (2000) la comprensión de la categoría joven como la de un sujeto social que constituye un universo social cambiante y discontinuo, cuyas características son resultado de una negociación-tensión entre la categoría sociocultural asignada por la sociedad, y la actualización subjetiva que los sujetos concretos llevan a cabo a partir de la interiorización diferenciada de los esquemas de la cultura vigente.

sectores populares⁴ dado que son esos sujetos y sus contextos donde es posible identificar más claramente la afluencia de *lo político*.



Imágenes 1 y 2: Taller Cine y Memoria con Jóvenes (2018). Rodaje de *Reconstruyendo Sueños*. Centro Cultural Villa El Libertador. Córdoba, Argentina. Fotografía de C. Keismajer.

Podemos leer los inicios de las prácticas de Cine Comunitario en Latinoamérica, durante la década del 1980 cuando surge un “quiebre entre el cine realizado por cineastas interesados en la realidad social, y los procesos de producción y difusión audiovisuales que llevan adelante las comunidades para interpelar su propia realidad social, política y cultural” (p. 28). Este proceso fue acompañado y favorecido por la irrupción del video y luego la eclosión de nuevas tecnologías digitales que abarataron los costos y simplificaron el manejo de los aparatos, permitiendo un mayor acceso a los dispositivos de registro visual y sonoro. Sin embargo, tal como reconocen las investigaciones latinoamericanas que consideramos más significativas sobre el Cine Comunitario hasta el momento (Gumucio Dagron, 2014; Molfetta, 2017), es posible advertir que esta práctica cinematográfica presenta un antecedente en el movimiento del Nuevo Cine Latinoamericano de las décadas de 1960 y 1970.

En ese contexto, la propuesta de un *Tercer Cine* de Getino y Solanas (1969) apostaba a construir un cine revolucionario en contraposición a dos grandes grupos de cinematografías que conceptualizaban como: un primer cine referenciado en el modelo industrial, concebido como espectáculo para las grandes salas, estandarizado en su forma de producción, que respondía a intereses comerciales de las *majors*, y al que se le atribuía la configuración de una mirada homogeneizadora del mundo y reproductora del sistema de opresión capitalista. Un segundo cine, construido en oposición al primero, contemplaba al conocido como *cine de autor*, o independiente, nacido bajo la premura de una mayor autonomía discursiva y artística del autor frente a la industria; pero que, finalmente, construía una nueva estructura para insertarse, con propios espacios de circulación y críticos que lo

4 Comprendemos desde Alabarces (2008) la noción de *lo popular* como “la dimensión de lo subalterno en la economía simbólica” (p. 31) a partir de una perspectiva que pretende buscar los lugares donde la cultura popular afirma esa subalternidad. Es decir, la reconoce y reivindica, permitiendo construir resistencia para contrarrestar la dominación, principalmente en la disputa constante por lo simbólico donde las representaciones audiovisuales aparecen como un terreno propicio para ellas.

legitiman, ponderando el carácter discursivo y artístico de su creador, que buscaba consagrarse frente a este nuevo sistema que configura.

Así, el movimiento Tercer Cine apuntaba a generar un cine de herramienta revolucionaria, emancipadora de sus comunidades, que se pensara como parte de un proceso militante de descolonización y liberación nacional e internacional. No se trataba solamente de un cine que ilustrara o documentara una situación, sino que incidiera en ella; no era un cine testimonio, ni de comunicación, sino ante todo un cine acción (Getino y Solanas, 1969). La técnica y la estética no eran preceptos estancos que lo antecedían o lo condicionaban, sino que se trataba de una experimentación que subvertía también desde la forma lo instituido y que se construía desde la acción, siempre fiel a los objetivos discursivos y comunicativos que persiguiera el audiovisual. Proponía una visión radicalmente nueva del papel del realizador y del trabajo en equipo apuntando a lo colectivo y al autoabastecimiento de los recursos para la producción, al tiempo que suponía procesos de formación y capacitación técnico-profesional de sus integrantes. Finalmente, el vínculo con su exhibición fue crucial. Contrario al cine de masas, donde su exhibición perseguía las reglas de espectáculo y los espectadores asumían la figura de “receptores”, en el Tercer Cine el film no tenía sentido si no se completaba con la intervención del espectador; las películas actuaban como detonador o pretexto para la discusión y reflexión. De este modo se daba cuenta de un cine-proceso que incluía a la recepción, trabajando en una fuerte concientización del público.

Política, participación y politicidad en o desde el audiovisual comunitario

Resulta interesante recuperar el análisis que realiza Molfetta (2017) donde propone que las continuidades y rupturas entre el Tercer Cine y el Cine Comunitario podrían resumirse en el paso de un cine de vanguardia revolucionaria a un cine de resistencia. La ausencia de un objetivo político de transformación social circunscrito en un plano nacional e internacional, sería la mayor ruptura que permitiría hablar en estos términos. De esa manera, para comprender una propia acepción de lo político en las prácticas del Cine Comunitario, y enclavado en un momento sociohistórico diferente al del Tercer Cine, la autora recupera el término *revolución molecular*⁵ (Guattari, 1987) que reconoce y rescata los procesos de transformación social en términos de resistencia que estas experiencias generan. Se trata de procesos de escala local, en pequeños espacios, barrios y organizaciones, que revierten roles que permiten multiplicar los lugares de enunciación para construir otros discursos que habilitan visibilizar lo invisibilizado.

En ese sentido, en este trabajo se propone abordar al Cine Comunitario como *acción política* por parte de los y las jóvenes, específicamente, que transitan estas

5 Molfetta (2017) entiende que el Cine Comunitario “trabaja en los términos de la revolución molecular, por tratarse de un proceso de cambio social capilar, de base, rizomático, en el campo de una subjetividad socialmente entendida, un cambio llevado a cabo por el accionar de una máquina revolucionaria llamada cine, que multiplica y direcciona las voces, caracterizando así una lucha dentro de lo que se concibe como semio-capitalismo” (p. 93).

experiencias; una acción política que indudablemente presenta sus diferencias con las del Tercer Cine, pero que encuentra su razón de ser en lo que explica Vommaro (2011) como los nuevos modos en los que la politización se produce a través de otro tipo de prácticas, o a través de otros canales que se alejan relativamente de las vías institucionales conocidas de la política. De esa manera, incorporamos el término de *participación* como otras formas de actuar “ligadas con la acción colectiva no institucional, con la politización de la esfera cotidiana, de aspectos estéticos o culturales —lo que a la vez nos habla de una estetización de la política—” (p. 139).

Poder distanciarnos de las palabras *Revolución* o *Política* con mayúsculas, nos permite comprender participaciones que emergen por fuera de los partidos políticos y que vienen inaugurando las nuevas generaciones. Es necesario reconocer el lugar de estas experiencias que protagonizan jóvenes de todas las latitudes —que, como también reconoce Reguillo (2000), están inaugurando “nuevos” lugares de participación política, nuevos lugares de enunciación, nuevos lugares de comunicación— y que el ámbito de las expresiones culturales es el lugar privilegiado donde los jóvenes se vuelven visibles como actores sociales.

Del mismo modo, resulta pertinente el concepto de *politicidad* en el sentido que le atribuye Merklen (2008):

La politicidad se refiere a la condición política de los individuos y grupos sociales. Refleja no solamente la identidad y cultura política de un colectivo o de un individuo, sino también el conjunto de prácticas a través de las cuales cada uno desciende en la arena pública a pelear por sus intereses y en el espacio público para defender una concepción del bien común. El término ‘politicidad’ es preferible a la expresión ‘relación con lo político’ porque esta última pone el individuo en una relación de exterioridad con lo político, como si un sujeto pudiese tener una existencia *ex ante* de su vida política. Un individuo es *per se* un sujeto político, tanto como es un sujeto social (p. 265-266).

Estamos proponiendo así, una óptica para mirar las experiencias de Cine Comunitario con jóvenes de sectores populares que las comprenda como prácticas de participación política desde las cuales se desprenden diferentes dimensiones de politicidad. La propia tarea de ocupar el rol de enunciadores para relatar una historia que los y las atraviesa en primera persona, que habla del barrio, la escuela, es decir, del espacio situado que se habita, propone asumir posiciones sobre *lo público*, disputar el terreno de lo decible y lo visible, poner en tensión preceptos sobre lo establecido y, por lo tanto, instituir intereses colectivos en la esfera de lo común. Sin duda se trata de un ejercicio de derecho que pone en relieve la vida en democracia.

Tecnología como puente: uso y apropiación para generar discurso

Reconociendo la importancia de la irrupción de las nuevas tecnologías en la conformación de este tipo de cinematografía, entendemos a las experiencias de Cine Comunitario como prácticas que ponen en juego usos y apropiaciones de los

Medios y Tecnologías de la Información y la Comunicación (MyTIC)⁶. Asumimos la perspectiva adoptada por Da Porta (2012) al proponer que “los MyTIC operan transformaciones en los modos de estar en el mundo, de relacionarse con otros y de constituirse como sujetos” (p. 15). En estas experiencias, la creación audiovisual, propiciada materialmente por dispositivos tecnológicos expresivos, es la que habilita dichos procesos significativos. Pretendemos, entonces, correr la mirada instrumental para pasar a poner el foco en los sujetos con los MyTIC, a partir de los diversos vínculos y conexiones que permiten hacer actuar a los sujetos, como dice Latour (2008).

Es por ello que resulta fundamental comprender los modos de apropiación de estas tecnologías como “el conjunto de procesos socioculturales que intervienen en el uso, socialización y significación de las TIC” (Winocur, 2007, p. 7). Estos procesos no se encuentran aislados de las propias condiciones donde tienen lugar; es así como Morales (2009) complejiza el concepto reconociendo que “la apropiación no es sólo un acto cuya sustancia es meramente subjetiva, sino también que lo es material y objetiva” (p. 108-109), al igual que Winocur (2007) enfatiza con la idea de que “toda apropiación de una nueva tecnología se realiza desde un habitus determinado e involucra un capital simbólico asociado al mismo” (p. 4).



Imagen 3: Mesa de Cine Social y Comunitario de Córdoba (2019). Encuentro organizado en el Centro Cultural Villa El Libertador. Córdoba, Argentina. Fotografía de G. San Martín.

Creemos entonces que la apropiación de tecnologías expresivas promueve modos de politicidad en la medida en que estos procesos permiten volver propio algo que es ajeno. No se trata simplemente del uso de dispositivos tecnológicos que son manipulados por primera vez o que ya son frecuentados para la producción

⁶ En este trabajo, nos referiremos a “tecnologías expresivas”, ya que se trata de las herramientas de registro visual-sonoro, de edición y de difusión de los materiales producidos por los grupos que analizaremos.

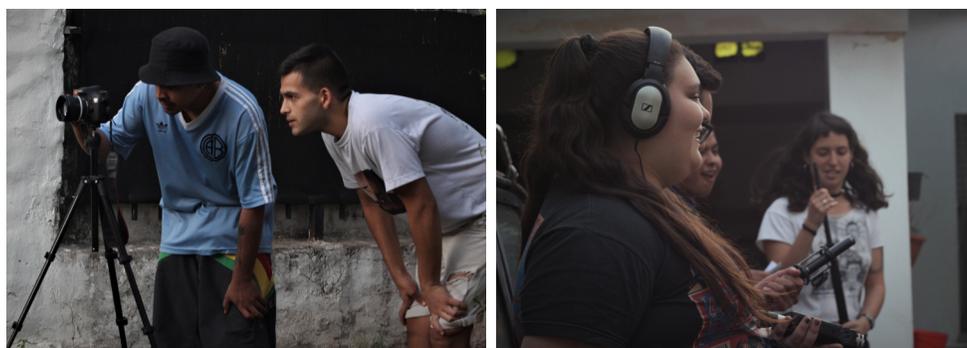
audiovisual y/u otros usos. Nos referimos a la apropiación de esas tecnologías desde la acción expresiva y política, al reconocimiento de las herramientas para construir discurso, para ocupar el rol de enunciación. Un acercamiento a las tecnologías que se fundamenta en las condiciones de los propios sujetos que producen. Pues la elección de estas puede estar supeditada a lo accesible, a lo propio, como también a las posibles acciones organizativas para conseguir los dispositivos necesarios. También se vincula con los saberes disponibles, al tiempo que reconoce y pone en juego las experiencias previas con estos dispositivos, se pregunta por el resultado estético, por el sentido discursivo del formato. Dejamos de lado, entonces, la concepción lineal, instrumental o segmentada del proceso de uso de los MyTIC, dado que buscamos comprender la experiencia de los sujetos en los contextos situados como propone Da Porta (2012), desde una concepción teórica que nos permita abandonar la mirada del sujeto subordinado a un medio de comunicación o al mercado, para pasar a considerarlo como una entidad sociohistórica con capacidad de acción y de discurso (De la Peza Casares, 2003) y reconocer el proceso desde la propia productividad discursiva de los actores sociales (Da Porta, 2012), en este caso, la de jóvenes de sectores populares.

Modos y condiciones de producción como enclaves políticos para mirar estas prácticas

Al referirnos a experiencias de creación artística, consideramos significativo incorporar posiciones y miradas sobre las prácticas de producción de los audiovisuales, ya que es a partir de ellas que podremos ver modos de apropiación y participación. Cuando señalamos las prácticas de producción, estamos haciendo referencia a los procesos de producción que se constituyen en cada obra audiovisual, es decir, todo lo que hace posible que una película, corto o video, se constituya como tal. Para ello es necesario remitirse a los modos y las condiciones de producción cinematográfica.

En ese sentido, resulta pertinente compartir la construcción de dichas categorías realizadas en trabajos previos (Rinero y Díaz, 2018). Con *condiciones de producción* nos referimos a las circunstancias contextuales socioeconómicas, 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. Con *modos de producción* aludimos 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 a fin, a los roles ocupados, a la distribución de tareas y a los modos de trabajo.

Se trata, sin dudas, de dos categorías articuladas entre sí ya que una depende de la otra y la conjunción de ambas da cuenta de los resultados estéticos y discursivos de la obra.



Imágenes 4 y 5: Taller Cine y Memoria con Jóvenes (2018). Rodaje de Reconstruyendo Sueños. Centro Cultural Villa El Libertador. Córdoba, Argentina. Fotografía de C. Keismajer.

Dimensiones para pensar las politicidades

Retomando lo argumentado hasta aquí, consideramos que a través del uso y la apropiación de tecnologías expresivas, las experiencias de Cine Comunitario habilitan modos de participación juvenil de sectores populares con múltiples dimensiones de politicidad. Podríamos sintetizar estas dimensiones en tres grandes: la estética, la representativa y la organizativa.

La *dimensión estética* nos permite comprender la emergencia expresiva que configuran las producciones audiovisuales comunitarias. Muchas veces estas nacen desde el intento de repetir formas industriales amalgamadas con los condicionamientos propios de la práctica comunitaria: los recursos disponibles, los saberes puestos en juego y sus protagonistas. De este modo, se configura un nuevo resultado estético que desafía los cánones y las verosimilitudes. Pone en primer plano el consenso para el encuadre y el formato en función de lo disponible y lo deseable. El barrio ingresa sin pedir permiso con sus colores, sus paisajes y sus sonidos. Se pone en evidencia lo propio, lo cotidiano, lo conocido y a la hora de convertirlo en escena no quedan dudas de cuál es la mejor manera de hacerlo.

Por otro lado, la *dimensión representativa*, nos permite dar cuenta de esos otros modos de re-presentar y contar el mundo, poniendo en juego posiciones y debates vinculados a la esfera de lo público, a tensiones, a demandas y a conflictos sociales, y también a la visibilización de los propios sujetos cuando se trata de autorepresentaciones. Estas experiencias habilitan a pensar en clave de producción de sentido. El Cine Comunitario permite desarmar la parafernalia de la producción audiovisual para comprender también la figura de la enunciación y las operaciones en la construcción de discurso. Así, se habilita el espacio a (re)pensar tipificaciones y estereotipos, a poner en tensión los modos de representación hegemónicos sobre los propios actores que ahora tienen la posibilidad de producir. Entonces, surge un quiebre, una posibilidad de pensar(se) de otra manera, de reinventar y de re-contar el mundo, las historias, los problemas y los personajes de la cercanía.

En ese sentido y finalmente, se encuentra la *dimensión organizativa*, la cual nos permite identificar el horizonte de posibilidad que configuran los procesos antes

descritos: se trata de *lo colectivo*. No solo se toma la palabra, se toman decisiones estéticas, se construyen relatos propios, nuevas representaciones del mundo, sino que, además, se realiza en conjunto con otros y otras, entre pares, definiendo horizontes comunes y poniendo a jugar las individualidades organizativamente. “El cine comunitario 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” (Díaz y Rinero, 2018, p. 66).

Se pone en juego un ejercicio democrático de discusión, reflexión e interpelación que puede replicarse en otros aspectos de la vida cotidiana. Al mismo tiempo, es interesante incorporar esta dimensión en relación a los procesos políticos y organizativos en las redes de prácticas sociales donde se inscriben los procesos de producción del Cine Comunitario.



Imagen 6: Mesa de Cine Social y Comunitario de Córdoba (2019). Encuentro organizado en el Centro Cultural Villa El Libertador. Córdoba, Argentina. Fotografía de G. San Martín.

Bibliografía

- Alabarces, P. (2008). Introducción. Un itinerario y algunas apuestas. En P. Alabarces y M. G. Rodríguez (Comps.), *Resistencias y mediaciones. Estudios sobre cultura popular*. Paidós: Buenos Aires.
- Da Porta, E. (2012). *La apropiación tecnomediática como un proceso de sujeción/ subjetivación. Notas teóricas y metodológicas* [ponencia]. XI Congreso de la Asociación Latinoamericana de Investigadores de la Comunicación: "La investigación en comunicación en América Latina: interdisciplina, pensamiento crítico y compromiso social". Universidad de la República Uruguay. Montevideo, Uruguay.
- De la Peza Casares, M. (2003). Las tram(p)as de los estudios de recepción y opinión pública. *Revista Tram(p)as*, (12), pp. 8-24. Recuperado el 2021, 27 de septiembre de <https://audienciastransmedia.files.wordpress.com/2015/07/las-trampas-de-los-estudios-de-recepcion-y-opinion-publica-texto.pdf>.
- De Sousa Santos, B. (2006). *Renovar la teoría crítica y reinventar la emancipación social* (encuentros en Buenos Aires). Capítulo I. La Sociología de las Ausencias y la Sociología de las Emergencias: para una ecología de saberes. Buenos Aires: CLACSO.
- Díaz, A. y Rinero, L. (2018). *Acción y reflexión en torno al Cine Comunitario desde una experiencia cordobesa en barrio Cabildo* [trabajo final de grado, Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba. Argentina.
- Getino, O. y Solanas, F. (1969). *Hacia un tercer cine: Apuntes y experiencias para el desarrollo de un cine de liberación en el tercer mundo*. Ciudad de México: Editorial Filmoteca de la UNAM.
- Guattari, F. (1978). *Revolución molecular y lucha de clases*. Artillería inmanente. Recuperado el 2021, 27 de septiembre de <https://artilleriainmanente.noblogs.org/?p=43>.
- Gumucio Dagron, A. (2014). *El Cine Comunitario en América Latina y el Caribe*. Bogotá: Fes Comunicación.
- Latour, B. (2008). *Reensamblar lo social*. Buenos Aires: Manantial.
- Martín-Barbero, J. (1987). *De los medios a las mediaciones*. Buenos Aires: Grijalbo.
- Merklen, D. (2008). *Quartiers populaires, quartiers politiques*. Paris: la Dispute.

- Molfetta, A. C. (Org.) (2017). *Cine comunitario argentino. Mapeos, experiencias y ensayos*. Buenos Aires: Teseo.
- Morales, S. (2009). La apropiación de TIC: una perspectiva. En S. Morales y M. Loyola (Coords.), *Los jóvenes y las TIC. Apropiación y uso en educación*. Córdoba: Escuela de Ciencias de la Información, UNC.
- Mouffe, C. (2011). *En torno a lo político* (S. Laclau, trad.). Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Rancière, J. (2006). La política de la estética. *Otra parte*, (9). Recuperado el 2010, 11 de julio en: <http://golosinacanibal.blogspot.com/2010/07/la-politica-de-la-estetica-jacques.html>
- Reguillo C. R. (2000). *Emergencia de Culturas Juveniles*. Bogotá: Grupo Editorial Norma.
- Vommaro P. A. (2011). Las formas de participación política de los jóvenes en las organizaciones sociales urbanas: un acercamiento teórico-conceptual a las juventudes entendidas como generación. En R. Zarzuri (Coord.), *Jóvenes, participación y construcción de nuevas ciudadanías*. Santiago de Chile: Ediciones CESC.
- Winocur, R. (2007). *Nuevas tecnologías y usuarios. La apropiación de las TIC en la vida cotidiana*. *Telos*, 73, pp. 2-12.

Lucía Rinero

Lucía Rinero es Licenciada en Cine y Televisión por la FA-UNC. Es Docente Asistente en la carrera de Cine y TV y Subsecretaria 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”. Cursa el Doctorado en Estudios Sociales de América Latina del CEA-UNC. El título de su tesis es “Cine Comunitario, Apropiación Tecnológica y Formas de Participación Juvenil. Un estudio de experiencias de América Latina”.

Contacto: luciarinero@artes.unc.edu.ar

Cómo citar este artículo:

Rinero, L. (2021). Pasajes de politicidad en las prácticas de Cine Comunitario. *TOMA UNO*, 9(9), Recuperado de <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/toma1/article/view/35780>.

