

**TRABAJO FINAL de CARRERA**  
**Licenciatura en Cine y TV**

# **Acción y Reflexión**

en torno al

# **CINE COMUNITARIO**

*desde una experiencia cordobesa en barrio Cabildo*



**Díaz Ana Victoria | Rinero Lucia**  
Asesora: **Cristina Siragusa**



Universidad  
Nacional  
de Córdoba



**Reforma**  
1918 - 2018



cine y tv



facultad  
de artes

## **AGRADECIMIENTOS**

A nuestra **directora Cristina** que nos guió, motivo y acompañó siempre con compromiso y amor en este proceso de desandar el cine comunitario.

A la **Cami** que fue parte desde el comienzo del proceso del Cine-Taller, poniéndole cabeza, cuerpo y corazón.

A **las y los jóvenes** que sin sus ganas de hacer cine este proyecto no hubiera sido posible. Por enseñarnos nuevas formas de pensarnos como realizadoras, talleristas o compañeras.

Al **Centro de Integración Comunitaria de Barrio Cabildo** por abrirnos sus puertas y acompañarnos en el proceso. A Bety, Norma, Matías y a Gaby por estar en el día a día.

A nuestros **padres, madres y hermanos** por darnos la oportunidad de estudiar y acompañarnos en todo el trayecto.

Al **Yayo** por bancarnos las horas que implicó esta tesis siempre con amor y alegría.

A la **Facultad de Artes, los y las docentes** que a lo largo de nuestra carrera nos permitieron descubrir otras maneras de pensar, reflexionar y concebir al cine y su realización.

A **la militancia** que nos encontró. Que nos impulsó a deconstruirnos como estudiantes para comprender nuestro rol social y político como futuras profesionales. Por acercarnos a la extensión y al territorio.

A **la Universidad pública y gratuita**, bandera que debe ser defendida sobre todo en los tiempos que corren.

*“No exhibamos más el folklore con orgullo demagógico, con un carácter celebrativo, exhibámoslo más bien como una denuncia cruel, como un testimonio doloroso del nivel en que los pueblos fueron obligados a detener su poder de creación artística. El futuro será, sin duda, del folklore. Pero, entonces, ya no habrá necesidad de llamarlo así porque nada ni nadie podrá volver a paralizar el espíritu creador del pueblo.”*

*Espinosa. Por un cine imperfecto.  
La Habana, Diciembre 7 de 1969.*

# INDICE

<b>Introducción</b> .....	5
<b>Capítulo 1: Marco Teórico</b> .....	10
<b>1.1</b> ¿A quienes reconocemos socialmente como autores audiovisuales? ¿Es posible pensar producciones audiovisuales de autoría colectiva? .....	11
<b>1.2</b> ¿Es posible encontrar los matices de nuestra sociedad en los contenidos y representaciones del cine industrial? ¿Que historias y representaciones surgen en los procesos de cine comunitario? ¿Cuál es el rol social y político del cine como productor de sentido? ¿Qué tipo de estéticas emergen en el cine comunitario? .....	15
<b>1.3</b> ¿Qué recursos técnicos y estéticos existen en este tipo de producciones? ¿Cómo son las formas específicas de producción del cine comunitario? ¿Qué vínculos humanos y socio-culturales se desprenden de estas prácticas? .....	18
<b>CAPÍTULO 2: Los territorios de la práctica: el barrio y la institución</b> .....	22
<b>2.1</b> Un poco de Barrio Cabildo .....	23
<b>2.2</b> La institución .....	24
<b>2.3</b> El estado en el territorio y su articulación con los vecinos de Barrio Cabildo .....	27
<b>2.4</b> Nuestra llegada al barrio .....	28
<b>CAPÍTULO 3: El juego de nombrarnos: el cine taller, las y los pibes</b> .....	30
<b>3.1</b> ¿Qué es y qué hacemos en el Cine Taller comunitario de Barrio Cabildo? ¿De qué hablamos cuando decimos “comunitario”? .....	31
<b>3.2</b> Un poco de los pibes y las pibas: una presentación ¿Quiénes participaron del Cine Taller? .....	32
<b>3.3</b> Breve repaso del proceso .....	40
<b>CAPÍTULO 4: Deshilando la experiencia de la práctica al análisis</b> .....	43
<b>4.1</b> Filmar(nos) en el barrio- Modos y condiciones de producción .....	44
<b>4.2</b> Metamorfosis, de Espectadores a Productores .....	52
<b>4.3</b> Las calles, nuestras imágenes y sonidos. Procesos y resultados técnico-estéticos .....	55
<b>4.4</b> De-construyendo miradas. Producción de Sentido .....	60
<b>4.5</b> El cine que nos hermana. Procesos vinculares y organizativos .....	65
<b>Consideraciones finales</b> .....	70
<b>Bibliografía</b> .....	75





# Introducción



En el presente Trabajo Final de Carrera (TFC) se desarrolló una Investigación-Acción- Participativa (IAP) en Artes a partir de una experiencia de Cine Taller comunitario de la cual formamos parte como talleristas. Esa actividad se llevó adelante durante el año 2017 (Mayo-Octubre) en el Centro de Integración Comunitaria de Barrio Cabildo (CIC), y participaron, sostenidamente, alrededor de diez jóvenes de entre 12 y 18 años, provenientes de diferentes barrios de la zona sur de Córdoba.

La propuesta consistió en un espacio de Cine-Taller realizativo que implicó la producción de un cortometraje ficcional. Con la noción de “Cine Taller” nos referimos a una modalidad de trabajo que comprende a la producción cinematográfica como espacio de taller, diferenciándolo con el “Taller de Cine” que presupone un espacio donde se enseña y se produce cine, la distinción recae especialmente en la perspectiva pedagógica que conlleva cada alternativa.

La decisión de implementar esta modalidad de trabajo se asienta en nuestra intención de indagar e investigar las formas de realización y vinculación que surgen en un grupo de cine comunitario, desplazándonos de un método que implica un sujeto-de-saber que “imparte” conocimientos y propone actividades. Por el contrario, quisimos construir la propuesta desde la conformación de un grupo de realización, donde primara la experimentación, el conocer-haciendo y el intercambio de saberes, lo que permitió que los procesos fueran más enriquecedores para los objetivos planteados en este TFC.

Es por ello que se estableció como objetivo general identificar y sistematizar los procesos artísticos-organizativos resultantes de una experiencia de Cine Taller comunitario con jóvenes en el CIC de Barrio Cabildo, estableciendo como objetivos específicos los siguientes:

- Relevar y sistematizar la producción teórica existente referida al cine comunitario para precisar su definición y sus posibilidades de aplicación.
- Desarrollar y registrar instancias autorreflexivas acerca del proceso de creación de cine comunitario con los y las jóvenes en el CIC de Barrio Cabildo.
- Diseñar e implementar un método de trabajo que propicie la plena participación de los sujetos intervinientes ayudando a comprender las relaciones humanas que se generan, así como los vínculos entre saberes técnicos, artísticos y culturales.
- Generar un aporte teórico- metodológico acerca de la experiencia para compartir con los colectivos de producción audiovisual social y comunitaria y con actores del campo académico.

Para llevar adelante esta investigación emprendimos una sistematización participativa en los términos planteados por Herman Van De Velde (2008) quien

propone considerar a los actores participantes del proceso no como meros informantes sino como sujetos idóneos de aportar una interpretación crítica de la experiencia. Se trata de una forma de trabajo participativa que, si bien requiere de una división de tareas, intenta generar una construcción del conocimiento colectivo, con todos y todas quienes formaron parte del proceso. Siguiendo con lo propuesto por Van De Velde, nos ubicamos en la modalidad de sistematización desde las y los actores, no únicamente porque buscamos la participación de los sujetos, sino porque nosotras mismas somos parte del proceso. Además creemos que es la metodología pertinente para nuestro TFC si entendemos al Cine Comunitario como un espacio de construcción participativa, colectiva y reflexiva, siendo necesario para ello involucrarnos como actores en este proceso.

Los ejes principales que presentamos en la sistematización de este cine taller son: a) La autopercepción de los participantes acerca del proceso organizativo implementado por el grupo y sus miembros a los fines de la creación audiovisual y las condiciones de producción que intervinieron en el mismo; b) El auto-reconocimiento acerca de los modos de construir y apropiarse (o no) de los conocimientos técnicos y prácticos sobre el audiovisual y la aplicación de los mismos en función de sus necesidades de expresión; c) La identificación de las modalidades de manipulación del lenguaje cinematográfico en las producciones realizadas.

Las herramientas que empleamos para poder llevar adelante esta sistematización fueron las siguientes: construcción de una bitácora que incluyó notas y registros de lo sucedido; registro audiovisual de los encuentros; entrevistas formales e informales con los distintos actores para reflexionar sobre los procesos personales y colectivos; seguimiento del grupo de Whatsapp utilizado por el colectivo creador.

No podemos dejar fuera la motivación personal que guía este trabajo, ya que como estudiantes de la Universidad Pública consideramos que tenemos el compromiso y la responsabilidad de retribuir a la sociedad el conocimiento que hemos adquirido a través de nuestras prácticas académicas y artísticas desde una perspectiva que apunte a la transformación, por más pequeña que sea, de las problemáticas que nos atañen como sociedad.

En ese sentido, a lo largo de nuestro paso por la Universidad hemos promovido y participado de proyectos de extensión universitaria que vinculan lo audiovisual, su enseñanza-aprendizaje y producción con diferentes comunidades. Por un lado tenemos una experiencia de talleres artísticos con el Movimiento Campesino de



Córdoba en el que generamos diversos productos audiovisuales con las comunidades campesinas; por otro un taller de cine para niños y niñas en el Centro Cultural de Villa Libertador del que surgió la realización de la película El Chavo (2015) con participación de las y los niños y vecinos; y por último, la experiencia de un taller de comunicación popular con mujeres del asentamiento La Favela ubicado en el barrio Villa Urquiza, donde realizamos producciones audiovisuales que tenían como objetivo contraponer a las representaciones estigmatizantes que los medios de comunicación construyen sobre ellas y su barrio.

Todas estas experiencias, estuvieron atravesadas por la concepción de una extensión entendida bajo el paradigma del diálogo de saberes que pone en juego la interrelación entre saberes académicos y populares, fortaleciendo la construcción de conocimiento colectivo.

Todas ellas, y la que refiere a este Trabajo Final de Carrera, han constituido para nosotras las instancias de aprendizajes más significativas por las que transitamos durante nuestra carrera. Fue en éstas, donde pudimos comprender el dispositivo cinematográfico como herramienta social, política y transformadora, donde encontramos también, las motivaciones, aspiraciones y recorridos para emprender a futuro en nuestra práctica académica, cinematográfica y política.

A partir de las prácticas mencionadas es que en el año 2016 surge la necesidad de generar un espacio desde el cual trabajar la producción cinematográfica de un modo más democrático y comunitario. Es así que nace la propuesta de llevar adelante este Cine taller, el cual tomamos como caso para analizar en el período del año 2017, como hemos mencionado al comienzo de esta introducción.

En este contexto, y para finalizar, diremos que nuestra intención general con este trabajo puede dividirse en dos grandes dimensiones que atañen a la cuestión académica y política.

Por un lado, comandadas por el interés que nos suscita el cine comunitario como práctica artística y política; quisimos emprender la exploración de caracterizaciones generales y particulares de la práctica desde la propia experiencia. La cual llevamos adelante con la voluntad de visualizar matices y parámetros que nos permitieran comprender al cine comunitario desde una visión más global, contemplando las diferentes aristas y características que pueden darse en una experiencia de este tipo.

Por otro, en relación a reflexionar sobre nuestra práctica desde la investigación y la extensión, asumimos a este TFC como una experiencia de investigación- extensión. Desde nuestro rol de universitarias, consideramos que hay un gran desfasaje entre las distintas funciones que competen a la Universidad: docencia, investigación y extensión. Por un lado, en términos de jerarquía, dejando a la extensión bastante relegada en relación a las otras;<sup>1</sup> por otro, decimos un desfasaje en términos de capacidad de articulación de estas tres funciones que la Universidad posee.

Creemos que fruto de lo antes mencionado, pareciera que sólo la investigación puede construir conocimientos para la docencia, y que la extensión representa un discurrir de experiencias aisladas que quedan en los territorios y en las y los universitarios que las llevan adelante, pasando por alto las grandes producciones de saberes que pueden generarse a partir de las prácticas inscriptas en los territorios.

Es por esto, que nos interesa pensar en una extensión que pueda construirse en relación con la investigación y la docencia; que la práctica extensionista sea un espacio que habilite la construcción de conocimientos junto a los actores del territorio y que esto, de alguna manera, pueda ingresar en términos de disputa dentro de nuestra academia.

En ese sentido, nos gustaría compartir las palabras de Boaventura de Sousa Santos en el marco de la apertura de las CRES 2018 realizada en la Universidad Nacional de Córdoba.

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

Aquí se halla otra intención y motivación con nuestro TFC, la de poder construir conocimiento colectivo y participativo junto a las comunidades que formaron parte de nuestro trabajo de investigación y de extensión, para poder compartirlo con la academia, poniendo en juego conocimientos y debates que fortalezcan las diferentes formas de pensar y construir el cine; y, de esta manera, aportar en la construcción de una Universidad más intensa.

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



**1.**

**Marco  
Teórico**

Para llevar adelante nuestro Trabajo Final de Carrera, fue necesario remitirnos a diferentes autores y textos que nos ayudaron a encontrar categorías acordes para pensar los procesos que vivimos y los análisis que pudimos desprender de la práctica ligada al *cine comunitario*. En este capítulo daremos cuenta de la construcción teórica del objeto de estudio, acción que guió nuestras reflexiones.

Para comenzar es necesario considerar una primera definición de lo que comprendemos por *cine comunitario*.

*“El cine y audiovisual comunitarios abarcan aquellos procesos que nacen y se desarrollan impulsados desde una comunidad organizada, cuya capacidad es suficiente para tomar decisiones sobre los modos de producción y difusión, y que interviene en todas las etapas, desde la constitución del grupo generador, hasta el análisis de los efectos que el trabajo produce en la comunidad, tanto en lo inmediato como en las proyecciones de largo plazo”*

*(Dagron, 2014; 18).*

Nos parece importante hacer énfasis en la *participación colectiva* como método de trabajo donde el fin no reside en el producto final (la obra), sino en la importancia del proceso de producción y lo que en él se genera, en términos de vínculos, organización entre pares y autoafirmación del sujeto a nivel expresivo. Estas formas de vincularse fortalecen a las comunidades y dan cuenta de sus capacidades organizativas en pos de visibilizar y problematizar los conflictos sociales que los atañen, tanto en el ámbito cinematográfico como en la vida cotidiana.

A continuación desarrollaremos la estructura conceptual de nuestro marco teórico apelando a tres grandes preguntas que ordenan el análisis completo de la práctica cinematográfica comunitaria: ¿Quiénes? ¿Qué? y ¿Cómo? Estos interrogantes apuntan a construir, desde nuestra perspectiva, las diferentes esferas de la práctica comunitaria, de ellas se desprenden sub-preguntas que nos ayudarán a precisar las características que estas presentan.

### **1.1¿A quienes reconocemos socialmente como autores audiovisuales? ¿Es posible pensar producciones audiovisuales de autoría colectiva?**

El reconocimiento de la autoría audiovisual no es un hecho menor a tener en cuenta en la discusión de cualquier práctica cinematográfica, e incluso de cualquier práctica artística. Social e históricamente la creación artística no ha podido escindirse de quienes la producen, es por ello, que no podemos pensar la obra separada de su

creador o grupo de creadores, por lo que el rol de autoría nos suscita como sociedades y como campo artístico-intelectual una discusión que conlleva una importancia significativa a la hora de las reflexiones y de los análisis. Más aún, una dimensión central en el *cine comunitario* se haya en la cuestión de la autoría.

*“Todo lo que habíamos aprendido del modo capitalista de producir nos había sumido en la desgracia de producir solos, en la despreocupación política sobre el carácter social de nuestras obras, en la agotadora guerra de competición por obtener un lugar en el limbo de la crítica y las instituciones, en una vaciedad que nos convertía en individuales vagabundos estéticos cargados de objetos, en busca de fans, seguidores, lectores, espectadores y compradores. Nos resulta inaceptable que el destino de un artista se reduzca solamente a hacer del yo creador y sus guetos una empresa rentable o un laboratorio profesional privado”*

*(Turudi, 2013; 81).*

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

Es claro que cuando pensamos en quienes participan de las producciones del cine *industrial*<sup>2</sup> y de *autor*,<sup>3</sup> aludimos a profesionales que, habiendo cursado o no alguna carrera de cine, conocen y emplean las técnicas, códigos y herramientas legitimadas del mundo audiovisual. El *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; los que no saben de cine, los que nunca, o pocas veces tomaron una cámara con fines creativos, los que no saben de planos ni escenas son puestos a crear sus propias historias.

---

2 - Por cine industrial entendemos a todo el conjunto de producciones que se rigen bajo modelos de producción estandarizados, industriales, recurrentes de una narrativa clásica y de formas estéticas convencionales. Son aquellas producciones que persiguen especialmente fines económicos, políticos e ideológicos y que llegan a un público masivo de la sociedad.

3 - Por cine de autor nos referimos al conjunto de producciones que se rigen bajo la mirada de un autor creador de la obra quien tiñe de su subjetividad singular en los aspectos artísticos, estéticos e ideológicos. Son aquellas producciones que no necesariamente buscan una retribución económica sino más bien un reconocimiento simbólico dentro del campo del arte audiovisual.

En el *cine comunitario*, los conocimientos solo aparecen desde el consumo audiovisual, por lo que las estéticas propuestas por este último grupo de producción serán diferentes. No queremos decir que en el cine comunitario no existen conocimientos, por el contrario creemos que existen y son diversos los saberes puestos en juego. Lejos nos encontramos de creer que los únicos conocimientos válidos son los legitimados en las casas de estudio o en la industria; a lo que nos referimos es que no se encuentra presente el saber hegemónico de producción audiovisual respecto a cómo hacer las películas.

Entonces, en el ámbito comunitario, lo más cercano al conocimiento audiovisual hegemónico que circula es el de la *memoria narrativa* (Martín Barbero, 1982), el de consumir sobre todo el cine industrial, es desde allí que surge la narrativa y la estética propuesta por los grupos, que, desde nuestro punto de vista bajo ninguna circunstancia se debe coartar, sino trabajar desde allí, en pos a una posible (re)significación.

Este trabajo busca contribuir a un modo de pensar otro tipo de productores/creadores y espectadores, a salirse de la idea del “artista-autor”, individual, hermético, que no comparte sus estrategias y sus procesos de creación. Problematizar, con la intención de producir una fisura entre estos “grupos” estáticos, proponiendo que los espectadores sean a la vez productores para otros espectadores y viceversa.

*“De lo que se trata ahora es de saber si empiezan a existir las condiciones para que esos espectadores se conviertan en autores. Es decir, no en espectadores más activos, en coautores, sino en verdaderos autores. De lo que se trata es de preguntarse si el arte es realmente una actividad de especialistas. Si el arte, por designios extrahumanos, es posibilidad de unos cuantos o posibilidad de todos”*  
(Espinosa, 2010; 8).

A partir de lo antes mencionado, en relación a las representaciones y producciones de sentido comúnmente construidas en el audiovisual en términos generales, asumimos como supuesto que la producción de contenido está enteramente relacionada con quien lo produce. Por lo tanto, si la producción audiovisual está concentrada en un grupo minoritario, los contenidos que se produzcan serán en función de los intereses del grupo o de a quienes responda.



*“Aunque la obra de cualquier creador o grupo de creadores, siempre se impregna y, a la vez, refleja muchos y complejos asuntos de su momento social, cultural y político, no podemos pensar que es expresión de la sociedad en su carácter colectivo. Más allá de que ocurra una posterior identificación del público con los contenidos y las formas que ofrezca el film y que incluso puede ser medianamente masiva, siempre será un contenido y unas formas que reflejarán un universo minoritario y particular”*

*(Turudi, 2013; 81-82).*

A través de la historia se ha evidenciado cómo el *cine industrial* ha hecho un uso más explícito de sí mismo como una herramienta de persuasión ideológica y política, para instalar desde diversos contextos históricos, necesidades materiales y discursivas que son más intrínsecas al sistema capitalista que a los hombres y las mujeres que consumen dicho producto. El cine industrial es, ha sido y seguirá siendo una herramienta del capitalismo y es por ello que también decide qué y quiénes son visibles y quiénes deben ser invisibles, no solo en lo que representa discursivamente sino también en a quienes permite generar discurso, siempre ante el temor de que los invisibilizados quieran tomar la palabra.

En este contexto es importante considerar el histórico vínculo latinoamericano entre cine y política y desde allí poder retomar los primeros acercamientos a un cine militante, a un “Tercer Cine” (Getino, 1979) en las décadas del sesenta y setenta en Argentina y América Latina, ello en función de poder trazar un vínculo histórico con el *cine comunitario*.

*“El hombre sólo es admitido como objeto consumidor y pasivo; antes que serle reconocida su capacidad para construir la historia, sólo se le admite leerla, contemplarla, escucharla, padecerla (...) A partir de aquí, la filosofía del imperialismo (el hombre: objeto deglutidor) se conjuga maravillosamente con la obtención de plusvalía (el cine: objeto de venta y de consumo). Es decir: el hombre para el cine y no el cine para el hombre”*

*(Getino y Solanas, 1969; 6).*

Retomando las distintas definiciones de lo que se consideró un cine político o cine militante (pasando por Cine Liberación, Cine de la Base y Cinema Novo), emergen algunas características que se presentan en todos los grupos: una primera cuestión refiere a una *oposición conceptual a los modelos hegemónicos de narración, de*

*comercialización y de producción*; esto tiene que ver también con la posición desfavorecida del cine latinoamericano respecto al cine legitimado y masivo de Estados Unidos y Europa.

En segunda instancia, el problema de abordar una *realidad histórica*, como *producción de sentido* y no como mera descripción. Por último el sujeto creador no pretende objetividad sino que *hace* explícita su ideología e interviene en el discurso buscando a su vez un espectador activo, un productor que se transforme en un nuevo espectador con una nueva producción de sentido. Esto siempre en pos de sujetos críticos que se cuestionen su realidad. Se puede hablar de un cine transformador, que da voz y visibilidad a los invisibles.

## **1.2. ¿Es posible encontrar los matices de nuestra sociedad en los contenidos y representaciones del cine industrial? ¿Qué historias y representaciones surgen en los procesos de cine comunitario? ¿Cuál es el rol social y político del cine como productor de sentido? ¿Qué tipo de estéticas emergen en el cine comunitario?**

Nos parece fundamental partir de la conceptualización teórica de las categorías de *producción de sentido* y *representación* en el audiovisual en términos generales para luego poder conceptualizar cómo estas categorías ocupan un rol eminentemente protagónico a la hora de analizar las producciones audiovisuales comunitarias.

Por *producción de sentido* entendemos al acto comunicativo significativo que transfiere una obra audiovisual de forma global hacia un/unos espectador/es. Se trata de la sumatoria de los diferentes elementos del lenguaje audiovisual, técnicos, narrativos, estéticos y discursivos que se conjugan como significantes de un discurso personal, subjetivo por parte del autor/enunciador y del contexto socio histórico donde se lo produce. Esta noción da cuenta de las configuraciones políticas, ideológicas e históricas que se generan en torno a la realidad social del momento, más allá del carácter documental o ficcional del mismo. Creemos entonces a partir de esta afirmación, que las producciones de sentido que emergen de los audiovisuales que consumimos aportan a la construcción de miradas, identidades y lecturas sobre los fenómenos y los sujetos presentes en la realidad circundante. Claramente por ello, hablar de la producción de sentido, es aludir a la herramienta social y política que presenta el audiovisual.

Para definir la categoría de *representación*, retomamos el planteo de Martins (2011) cuando analiza y discute el concepto entendido como sustitución y/o como

semejanza. Sustitución pensando la representación como algo que está en lugar de otra cosa y semejanza como el vínculo de similitud indicial con la cosa representada. En cualquier de los dos casos la representación implica siempre, en mayor o menor medida, un vínculo con la realidad tangible sin necesariamente parecersele, se trata de una relación significativa en los sentidos que produce la representación. Pero además, y principalmente, nos parece importante poner en un primer plano el carácter de representación y de re-configuración de las cosas en tanto “de/formación” de la realidad que representa, donde se compromete su propio autor (Martins, 2011).

Es también a partir de la representación que surgen los modelos sociales, culturales, identitarios que muchas veces recuperan y/o construyen los estereotipos con los que nos valemos para la interacción social. Por ello, decimos que la producción de sentido engloba el concepto de representación.

*“Una imagen no es sólo una realidad física, es un concepto, una idea. Las imágenes transmiten ideas, conocimientos de su autor que se sirve de ellas como vehículo de comunicación, y por lo tanto difiere de esta misma realidad representada, según las ideas que el autor tiene de la misma realidad. De esta forma, y según Busquets, la función comunicativa del signo-imagen engloba una doble función, la función informativa (respecto de las cosas o realidades) y la función expresiva o propiamente comunicativa (resultado de la intención del autor)”*  
(Martins, 2011; 1).

En aquéllos movimientos sus realizadores eran cineastas que se acercaban a las comunidades a producir sus historias, y aunque éstas no siempre participaban en la producción como sucede en el cine comunitario creemos que hay fuertes puntos de encuentro en relación a reflexionar sobre el dispositivo cinematográfico como herramienta transformadora.

Es por esto que consideramos que el *cine comunitario* es una manifestación altamente política e imprescindible, no solo para las comunidades a las que se le permite por vez primera tomar la palabra y visibilizarse, sino también para el imaginario de una sociedad que busque ser democrática y plural donde en su producción audiovisual puedan encontrarse las diversidades que la constituye. Asumimos como supuesto que:

*“Muchos mundos inconmensurables deben poder coexistir en uno solo. Debe darse un viraje hacia una noción de política como posibilidad de repartir lo sensible, reconfigurar los espacios para que sea posible la coexistencia de lo diverso a partir del disenso”*  
(Román, 2010; 19.)

Creemos, entonces, que la producción comunitaria a través de sus prácticas artísticas y estéticas disputa la producción de sentido hegemónico ubicando como actores a sujetos desde la propia cotidianidad, a la plaza de un barrio, a la historia de amor vivenciada, entre otras. Y ello es lo que nos parece interesante de jerarquizar, de disputar.

*“Para los excluidos del régimen dominante, este proceso significa abandonar la condición de anonimía y hacerse visibles, poner una luz sobre su existencia invisibilizada y por lo tanto inexistente para el discurso de lo público”*  
(Román, 2010; 19)

Dicho esto, creemos necesario avanzar en las categorías de *memoria narrativa* y *autonarración* propuestas por Martín Barbero (1983) y Gergen (2007), como herramientas para ver y pensar los modos en que ingresan las historias y representaciones generadas en los procesos de cine comunitario. El concepto de *memoria narrativa* nos permite identificar cómo muchas veces afloran las historias y el modo en que estas se producen.

*“La primera oposición que permite caracterizar el relato popular es la indicada por la cita de Benjamin(...), la narración popular es siempre un ‘contar a’. Recitado o leído en voz alta el relato popular se realiza siempre en un acto de comunicación, en la puesta en común de una memoria que fusiona experiencia y modo de contarla”*  
(Barbero, 1982;63)

Nos referiremos a la experiencia audiovisual dada por el consumo generalmente industrial, pero a la vez fusionado con la experiencia de la vida cotidiana y de las identidades particulares de lo propio y lo cercano. Desde ese lugar, nos parece interesante articularla con la categoría de *autonarración* propuesta por Gergen (2007) como productos del intercambio social. Se refiere a la *autonarración* como la construcción subjetiva de un “yo” con pasado y futuro potencial inmerso en la interdependencia. Es a partir de que somos seres auto narrados en nuestra experiencia cotidiana, que podemos fácilmente construir narrativas a través de ellas.

Es decir, la construcción de discurso narrativo, estético y de sentido en los procesos de cine comunitario, emanan de la necesidad y la posibilidad de poner en escena las experiencias de la vida cotidiana (auto narraciones) que se encuentran atravesadas por los consumos audiovisuales que hacemos a lo largo de nuestra vida (memoria narrativa), los cuales nos determinan de una u otra forma qué historia es digna de contar y de qué manera (refiriéndonos más especialmente a las herramientas del lenguaje).

Por otra parte, los modos de producción del cine comunitario propician el debate y el intercambio, generando así un proceso reflexivo y colectivo de producción de sentido, que por la propia dinámica, se profundiza y fortalece con el tiempo.

### **1.3. ¿Qué recursos técnicos y estéticos existen en este tipo de producciones? ¿Cómo son las formas específicas de producción del cine comunitario? ¿Qué vínculos humanos y socio-culturales se desprenden de estas prácticas?**

Entendemos a la *práctica artística audiovisual* como el conjunto de formas, modelos, herramientas, organización, y conocimientos que se ponen en juego en las diferentes etapas de producción de un film. Concebimos a las *prácticas estéticas* como toda organización de las herramientas técnicas, narrativas y discursivas que contribuyen a generar una representación de la realidad. En ese sentido, la totalidad de una producción audiovisual no puede escindir de ninguna de las dos, no solo son complementarias sino que ambas son constitutivas. Las formas de producción no pueden separarse de la estética que produce, ambas construyen el discurso audiovisual.

Al hablar de *condiciones de producción* nos referimos a las circunstancias económicas y técnicas con las que cuenta un equipo a la hora de producir un audiovisual. Creemos que estas condiciones no son sólo una situación concreta que puede variar de un grupo a otro, y que pueden llevar a diferentes resultados estéticos, sino también muchas veces define intrínsecamente una característica del modo de producir.

Con *modos de producción* nos referimos a la forma en que los y las realizadores emplean dichos recursos para construir un discurso audiovisual. Creemos que estas categorías no pueden desprenderse la una de la otra, ya que ambas no solo determinan el resultados técnico- estéticos sino que constituyen una decisión política e ideológica.

En el *cine comunitario* las condiciones de producción surgen desde las comunidades, es condición del mismo producir desde sus propias herramientas, espacios, actores y también desde sus propias características sociales y comunitarias de este tipo de cine. Es decir, una de las principales está ligada al hecho de que se produce entre todos y todas, en colectivo. No existe director o directora, sino un trabajo mancomunado, democrático de toma de decisiones y de intereses compartidos que ponen a jugar las individualidades colaborativamente para un fin común. En el cine comunitario puede haber división de roles al igual que el cine de *autor* o en el *industrial* pero en el primero a diferencia de los otros dos se busca conformar grupos de trabajo por áreas sin jerarquías. Impulsando la dinámica del debate e intercambio.

En este contexto, nos parece apropiado sumarnos a las características recurrentes de la práctica comunitaria que propone Siragusa (2018).

*“a) El énfasis en el proceso por sobre el producto audiovisual como resultado b) la autoría colectiva que implica la participación de todos sus integrantes; c) la primacía de la expresión identitaria lo que entraña una dificultad para escindir la obra del colectivo-creador; d) La vivencia del hacer en el marco de una apropiación de saberes especializados ligados al empleo de tecnologías que permiten la materialización de las historias.”*

( 2018; 19)

A partir del último punto propuesto, decimos que, indudablemente, para que sujetos sociales ajenos al ámbito audiovisual puedan producir son necesarias ciertas herramientas, y es por ello que juega un rol fundamental el avance de las tecnologías en materia de costos y accesibilidad. Retomando a Gumucio Dagron (2014), afirmamos que las nuevas tecnologías pusieron al día la discusión sobre la democratización del audiovisual y su papel en el fortalecimiento de la libertad de expresión, de esta manera se comenzó a gestar el audiovisual como herramienta de recuperación histórica y reforzamiento de la identidad cultural. Así es que la tecnología ha sido, un trampolín que permitió el salto de un cine de individuos a un cine de comunidades.

Sin embargo, lo expuesto anteriormente no se corresponde necesariamente con una democratización del conocimiento cinematográfico, parafraseando al Manifiesto de Cine sin Autor: *Pasamos de consumir películas a consumir aparatos para producirlas, pero seguimos sin producirlas o produciendo, en el caso de la gente*



*común, un extenso anecdotario audiovisual doméstico sin mucha más elaboración. Y por otro lado, aún con la democratización que permite el avance tecnológico, las herramientas con las que puede llegar a producir un grupo de cine de las comunidades sigue estando en desventaja respecto a las herramientas con las que produce el cine industrial. Existiendo así, no solo una desigualdad técnica- estética sino también de circulación y distribución de las producciones.*

Román acuerda con la democratización tecnológica pero agrega que aún no se ha democratizado el acceso a los canales masivos de circulación tradicionales, como la televisión y el cine comercial.


*“Solamente la Internet con plataformas colaborativas, puede hacer que un video alternativo llegue a tener audiencias masivas en lo que se conoce como un fenómeno viral”*

*(Román, 2010; 19).*

Referido a las formas y los resultados, lo que suele suceder en las experiencias comunitarias es el florecimiento de una nueva práctica estética desde el intento de repetir las formas industriales pero con los condicionamientos de la producción comunitaria, constituyendo así muchas veces una estética que al no coincidir con las formas hegemónicas de los grupos mencionados anteriormente genera un rechazo al que Román denomina “la mirada perezosa”, incapaz de mirar más allá de lo que históricamente nos han repetido una y otra vez.

Por otro lado, nos parece imprescindible, a la hora de hablar de los modos de producción del *cine comunitario*, contemplar los contextos y las intenciones desde el cual muchas veces nacen. Por un lado asumimos que surgen desde espacios que, como explica Siragusa (2018) se encuentran asociados al trabajo de intervención comunitaria para la transformación de los procesos de marginación socio-discursivo, y por esta condición, inevitablemente asumen como premisa el derecho a la comunicación y a la libertad expresiva.

En la misma línea, Gumucio Dagron afirma que, “el cine comunitario tiene como eje el derecho a la comunicación. Su referente principal no es el cine y la industria cinematográfica, sino la comunicación como reivindicación de los excluidos y silenciados” (2014, p.19). Por eso concebimos el derecho a la comunicación como una categoría central en el análisis de los modos de producción y de sus eventuales resultados. No sólo es central como generador de los espacios donde surgen estas producciones, sino también como guía de una práctica que tiene como fin primero hacer valer el derecho de hablar y contar en primera persona.



Como las herramientas, las formas de producción, las formas de narrar y los contenidos son diferentes a las del *cine industrial*, sumado a que el *cine comunitario* no persigue lógicas de comercialización, es imprescindible que lo producido pueda ser, en primer instancia, exhibido a la comunidad donde se generó y luego compartido con otras comunidades como impulso de nuevas experiencias y como muestra de historias y relatos que se contraponen a los que estamos acostumbrados a consumir.



**2.**

## **Los territorios de la práctica**

El barrio y la institución

## 2.1. Un poco de Barrio Cabildo

Barrio Cabildo está ubicado en la zona sur de Córdoba (camino a Alta Gracia) por fuera del anillo de la Circunvalación, lo cual lo ubica en una marginalidad territorial en relación al centro de la ciudad. El último censo realizado por el Centro de Participación Comunal (CPC) N° 6 habitan en el lugar 5.185 personas. Según entrevistas realizadas a trabajadores del Centro de Integración Comunitaria (a partir de aquí CIC), *Cabildo* es un barrio con una antigüedad que oscila entre los cincuenta y los sesenta años. En sus orígenes formaba parte de la gran estancia de la familia terrateniente Nores Martínez hasta que dicho espacio fue loteado y vendido, creándose así también los barrios Santa Isabel I, II y III sección (los cuales llevan el mismo nombre de la estancia).

Con la instalación de la fábrica Renault en Santa Isabel durante el año 1955, *Cabildo* al igual que los barrios aledaños de la zona sur, comenzó a poblarse paulatinamente. En la actualidad se advierte un importante crecimiento (cuenta con 64 manzanas), sus fronteras son rurales y limitan con la Universidad Católica de Córdoba, institución con la que mantiene un vínculo de articulación constante según los comentarios de los lugareños.

En cuanto a las instituciones presentes en el barrio y a la participación de los vecinos, Norma Britos (trabajadora del área de Salud del CIC) comentaba lo siguiente:

*“Hay una capilla que depende del cottolengo Nuestra Señora del Consuelo, pero no tiene tantos años, no llega a los 15; hay 2 iglesias evangélicas, la escuela municipal que tiene 30 años, el CIC y el Centro Vecinal. Desde el área de salud nos propusimos indagar sobre la identidad barrial, porque vemos que es muy difícil lograr participación, que los vecinos se sumen a participar de las actividades que ofrece el CIC. Desconozco si la iglesia ofrece algún espacio de participación por fuera de catequesis. Igual yo lo asocio a que éste ha sido un barrio donde no había instituciones, el CIC aparece hace 10 años, la capilla hace 12, y alguna iglesia evangélica. Es un barrio que se remite a otros espacios, Centro de Salud no había e iban al de Santa Isabel II, y a Villa El Libertador que es un centro para la zona. La gente se toma el colectivo o camina para la Villa, incluso hay gente que va a la catequesis en Villa El Libertador, yo vivo en Santa Isabel II y los encuentro en el supermercado, la plaza, en los lugares comunes”.*

Con respecto a este último punto, y en diálogo con los y las jóvenes que asisten al cine taller, efectivamente Villa El Libertador es considerado como un centro de atracción, ocio, paseo y compras. *Cabildo*, por el contrario, carece de esos espacios de entretenimiento y de instituciones que congreguen masivamente a los y las vecinas. Según los datos del último censo nacional, un 30% de los habitantes del barrio son jóvenes de entre 10 y 21 años.

## 2.2. La Institución

El Programa Centros de Integración Comunitaria nace en nuestro país en el año 2007, durante el gobierno de Cristina Fernández de Kirchner. A partir de su aprobación se autoriza la construcción de edificios con tal fin en diferentes zonas a lo largo y ancho del país.

En la “Propuesta de Trabajo Gestión CIC” realizada por el Ministerio de Desarrollo Social - Dirección de Patrimonio Comunitario, se define a los CIC como “Edificios de uso comunitario, pensados para facilitar la integración de políticas de Atención Primaria de la Salud y Desarrollo Social, favorecer la participación y la organización social”.

De esta manera se propone la siguiente estructura de funcionamiento para los mismos:

- **El Gobierno Nacional**, representado por el Ministerio de Desarrollo Social, el Ministerio de Salud, el Ministerio de Planificación y el Ministerio de Trabajo. El Ministerio de Desarrollo Social de la Nación está presente a través de la Dirección de Patrimonio Comunitario (Proyecto CIC) y los Centros de Referencia de cada provincia.
- **El Gobierno Provincial**, desde los organismos específicos de Salud y Desarrollo Social y las áreas Técnicas de los Institutos de Vivienda.
- **El Gobierno Municipal**, a partir de las áreas de Desarrollo Social, Salud y Obras Públicas.
- **Las Cooperativas de Trabajo** integradas por miembros de la comunidad local.
- Las distintas **Organizaciones de la sociedad civil y la Comunidad en general**.

Se define como objetivo principal para los CICs *mejorar la calidad de vida* en las diferentes comunidades donde se encuentren las instituciones, como así también *promover el desarrollo local de las regiones* desde la propuesta de actividades y acciones que puedan generarse en procesos que fortalezcan la *participación comunitaria*.

Las actividades pertinentes a realizarse en los CIC son las siguientes:

- Generar espacios de integración de las instituciones y organizaciones comunitarias que favorezcan el trabajo en red.
- Fortalecer la atención Primaria de la Salud: considerando la atención de demanda espontánea, campañas de vacunación, atención médica en consultorio, talleres de educación sexual y reproductiva, de cuidado materno infantil, campañas médicas en los barrios y zonas aledañas al CIC, atención y prevención odontológica, etc.
- Implementar planes, programas y proyectos nacionales, provinciales y municipales.
- Promover y difundir los derechos de niños, niñas y adolescentes, pueblos originarios, personas con discapacidad, mujeres.
- Desarrollar espacios de recreación Infantil: ludotecas, jardín maternal, estimulación temprana, etc.
- Propiciar los espacios para la realización de eventos, jornadas y celebraciones populares para la comunidad.
- Realizar encuentros y charlas informativas.
- **Brindar a la comunidad talleres de capacitación y de educación no formal, como también actividades deportivas, culturales y recreativas.** Este último ítem es donde se enmarca el “Cine Taller Comunitario con jóvenes”.

En Córdoba Capital se implementan los CIC en el año 2006, bajo el gobierno municipal de Luis Juez: “En la gestión anterior, la de Juez, se congeniaron... en realidad estaban planificados más CIC, eran cinco (...) Pero bueno, la Municipalidad tuvo muchos déficit, muchos problemas... no puedo ver a la gestión de desarrollo social en la gestión anterior, fue muy mala, se pudieron hacer a instancias y a esfuerzo de la Nación y no de Córdoba” (Díaz. 2011:155)

Así es que se crean solo tres: Barrio Cabildo (el más grande), Villa Siburu y Villa La Tela. Para la construcción de los mismos, se contrataron cooperativas del barrio conformadas en su mayoría por mujeres que estaban aprendiendo el oficio de la construcción.

En función de lo establecido por el programa, esta es la estructura que funciona en el CIC de Barrio Cabildo al momento de redacción de este Trabajo Final de Carrera :



- Director/a responsable de los tres centros de integración comunitaria (Barrio Cabildo, Villa Siburu y Villa La tela, trabaja en el centro de Córdoba y participa de las mesas de gestión).
- Coordinador/a del CIC (en este momento no hay nadie ocupando ese rol en Cabildo) Es quien coordina el espacio y el/la encargado de hacer los pedidos formales a el/la director/a
- Personal Administrativo del CIC: cargos municipales que administran los espacios, hacen informes, mantienen el edificio. En el CIC de Cabildo, también se encargan de ayudar a la gente con servicios y trámites como: ciudadano digital, Cuit, boleto educativo, etc.
- Programa de Médicos comunitarios que trabajan en desarrollo social, dependiente de la Municipalidad.
- Programa Sedronar, dependiente de la Nación.
- Jardín de Infantes Municipal.
- Centro de Acceso a la Justicia - Ministerio de Justicia de la Nación.
- Centro de jubilados del Barrio, se les presta el espacio para que se desarrolle.
- Talleristas ad honorem que proponen diferentes espacios.

Beatriz del Valle Baños “Betty” es una trabajadora municipal del CIC que participa en el espacio desde 2009, fue coordinadora del mismo durante siete años y con la nueva gestión nacional su cargo volvió a ser solo administrativo, quedando vacío el espacio de coordinación. En función de su experiencia y conocimiento sobre la institución y el barrio hemos podido conversar con ella sobre el CIC, su estructura y funcionamiento a fin de poder tener una visión más compleja sobre la institución donde estamos realizando nuestra práctica.

*Betty*, al igual que el resto de sus compañeros, no vive en el barrio. Ella trabajaba en el programa “Vale lo nuestro” dependiente de la Subsecretaría de Desarrollo Social de la Municipalidad, la cual perseguía como objetivo generar organización barrial y comunitaria. En 2009 la Municipalidad realizó una búsqueda interna de personal para los CICs, proyecto que despertó el interés de Betty. “No mucha gente quiere venir a trabajar a los espacios periféricos de la municipalidad y menos con características comunitarias; tenemos horarios corridos, nos quedamos de más o venimos los sábados, tiene un ritmo diferente a los otros espacios de la municipalidad”, expresaba.

### **2.3. El estado en el territorio y su articulación con los vecinos de Barrio Cabildo**

Cuando comenzamos a investigar sobre la naturaleza del programa de los CIC, advertimos una perspectiva de trabajo que se proponía comunitaria y democrática con las comunidades, lo cual venía en consonancia con las perspectivas de trabajo que buscábamos explorar desde nuestra práctica. En la cartilla citada anteriormente se menciona el *esfuerzo conjunto* de las diferentes esferas del Estado para llevar a la comunidad las dependencias del mismo, brindando así las herramientas necesarias para contribuir en la resolución de las problemáticas del entorno donde se asienta el espacio. Lo interesante es que también propone detectar las problemáticas y sus posibles mecanismos de resolución en conjunto con los vecinos, vecinas y actores del barrio.

Es por esto que se conforma una “mesa de gestión” entre los actores participantes de la institución que hemos mencionado más arriba (Gobiernos nacionales, provinciales, municipales, vecinos y organizaciones sociales de la zona) donde se identifican y priorizan las problemáticas a abordar en el CIC. En relación a los objetivos del programa y a su efectiva ejecución actual en el territorio particular *Betty* nos comentaba lo siguiente:

*“En un primer momento la idea del programa era que éste fuera un espacio en que convergen los gobiernos nacional, provincial y municipal; y que junto con los vecinos se pudieran resolver los problemas del sector. Entonces lo fundamental fue crear la mesa de gestión que debía estar conformada por los vecinos, organizaciones sociales de la zona y representantes de los diferentes estados. Por cuestiones políticas la provincia nunca vino acá. Solo nación y municipio.*

*La idea del CIC es que en él se desarrollen la mayor cantidad de servicios para la comunidad como salud, educación, cultura de una manera descentralizada y en la zona.*

*La estructura administrativa del CIC depende del área de Desarrollo Social de la municipalidad de Córdoba, pero la nación tienen una oficina donde vienen empleados de las distintas entidades nacionales a desarrollar los diferentes programas que se hacen por ej: Médicos comunitarios, Sedronar, gente del ministerio que viene a trabajar la Asignación Universal etc.*

*Antes (en la anterior gestión nacional) se manejó diferente. La gente del Ministerio de Desarrollo Social venía todos los días y traían los programas nacionales y se ejecutaban desde acá. Ahora con la nueva gestión está mucho más centralizado en la oficina del centro y solo vienen una vez a la semana o por algún caso puntual. Se ha retraído toda la participación que había, se articulaba con la mesa de gestión, se pensaban proyectos que se solicitaban a nación y la nación financiaba etc. Ahora no hay nada. Hoy está todo más sectorizado.”*


Sobre la participación concreta de los y las vecinas en el CIC nos comenta lo siguiente:

*“Nosotros con el tiempo fuimos trabajando con vecinos del barrio y por ejemplo armamos una cooperativa con los vecinos (que ahora está parada). Hoy estamos con algunos vecinos del barrio, (pocos) sino más bien con instituciones de la zona. Hay un grupo de vecinos fijos que vienen participando de proyectos y programas que hacen las capacitaciones, cursos que dictamos etc. Capaz no vienen a la mesa pero pasan todo el tiempo por acá.”*

Sobre las actividades que se llevan adelante en el espacio, *Betty* nos comentaba que hasta el año pasado se realizaban diferentes talleres y que, por una directiva impartida desde la nueva dirección de CICs Córdoba se les ordenó que no se realicen más por lo que se trasladaron al Centro Vecinal del Barrio. Actualmente volvieron a autorizar los talleres y por ese motivo algunos quedaron en el Centro Vecinal. Los talleres que se dictan en la actualidad son: Revista; danza árabes; “La horita feliz”(juego con niños); taekwondo; plástica; **Cine Taller Comunitario con Jóvenes.**

#### **2.4. Llegar al barrio**

Después de algunas experiencias previas relacionadas a talleres de cine con niños/as y jóvenes en Villa El Libertador, el asentamiento Las Tablitas y la realización de la película *El Chavo*, nos interesaba generar un espacio de cine propiamente comunitario con jóvenes. En ese momento surgió la posibilidad a través del contacto con la directora del jardín maternal “Arroz con leche” que funcionaba en las instalaciones del CIC, para empezar a trabajar allí.



En un primer acercamiento en el año 2016 nos encontramos con un espacio totalmente nuevo y desconocido como institución para nosotras, pero que hacía posible la realización del taller y que se manifestó muy predispuesto para con el mismo. Hoy, dos años después, y luego de comenzar con la investigación para este Trabajo Final de Carrera, alcanzamos un conocimiento más acabado del funcionamiento, estructura y objetivos del mismo, lo cual nos permitió resignificar la pertinencia que tiene el Cine Taller en este espacio.

Nos referimos a que las características que proponemos, se relaciona enteramente con los objetivos que persigue el CIC (hablamos de las metodologías comunitarias, de participación y construcción de los espacios para la participación de los y las vecinas). Al mismo tiempo, en relación a la investigación y al análisis que hacemos de la participación y el protagonismo de los y las jóvenes de Barrio Cabildo, nos interesa pensar en el Cine Taller como un espacio que a través de la toma de la palabra contribuye a fortalecer su protagonismo en el barrio.

3.



# El juego de nombrarnos

El cine-taller, las y los pibes

### **3.1. ¿Qué es y qué hacemos en el Cine Taller comunitario de Barrio Cabildo? ¿De qué hablamos cuando decimos “comunitario”?**

Para pensar una definición respecto al trabajo que llevamos adelante en Barrio Cabildo, que no es nuestro sino de todos y todas quienes participamos del taller, nos pareció pertinente encontrar una definición que no estuviera sujeta a nuestra interpretación o conocimientos, sino que emanara de una construcción colectiva. Nuestra tarea fue unir y darle forma a los aportes que fueron surgiendo de una dinámica propuesta en el taller, donde cada participante respondía en un papel de forma anónima las siguientes preguntas: *¿Qué es y qué hacemos en el Cine Taller comunitario de Barrio Cabildo? ¿De qué hablamos cuando decimos “comunitario”?*. Una vez finalizada la actividad, pegamos los papeles en un afiche de modo que fuera visible para todos, las leímos y debatimos respecto a algunas de ellas.

*El Cine Taller es un espacio donde podés compartir momentos con amigos y compañeros, hacemos cine, filmamos, actuamos y nos divertimos.*

*Aprendemos los diferentes elementos que se utilizan en el cine, realizamos las escenas y grabamos, todos aportamos en diferentes áreas como actuación, cámara etcétera.*

*Es un lugar donde podemos expresar nuestras ideas y pensamientos, un taller donde las opiniones se piden y siempre son valoradas para hacer películas y/o cortos. Es un espacio de encuentro, discusión y diversión donde conocemos gente nueva y nos saca un poco de nuestra casa al aire libre.*

*Comunitario significa que es para toda la comunidad del barrio. Comunitario es un lugar donde compartimos ideas, donde distintas personas participan y se divierten.*

*Significa que participa la comunidad, que todos podemos aportar ideas sin que nadie nos juzgue. Es organizarse con otros y otras para lograr un fin común y una forma de decir trabajo en equipo.*

*Comunitario es que se hace en comunidad: nos ayudamos a hacer la película y cosas como esas.*

Nos parece imprescindible remarcar que estas definiciones son resultado de un proceso de trabajo en el cine taller, esta dinámica se realizó en el encuentro número 11, luego de tres meses de trabajo.

### 3.2. Un poco de los pibes y las pibas: una presentación ¿Quiénes participaron del Cine Taller?



## Bruno

Tiene 12 años, vive en Barrio Cabildo y va a primer año de la escuela E.N.E.T N°5.

Bruno fue de los primeros en sumarse a participar del cine taller en Agosto de 2016. Desde que comenzó se sintió motivado por hacer fotografía, y durante todo el proceso fue el área en la que se desarrolló. Si no era quien tomara la cámara, estaba en el equipo pensando la puesta fotográfica y colaborando con quien tenía la cámara en ese taller. Cuando no pudo ocupar el rol, porque por ejemplo fue necesario que participara como extra en alguna escena, pudimos ver un menor compromiso y desinterés con la tarea.

Los momentos de concreción de la idea y de la redacción especialmente no son sus favoritos. De igual manera una vez adentrada la discusión sobre la historia propiamente dicha, fue el más preocupado por la verosimilitud del relato que se estaba creando. Siempre discutió fuertemente con sus compañeros, si bien nunca fue absoluto y supo ceder, cuando tuvo una idea o una propuesta para el guion se



## Natasha

tiene 9 años vive en Ampliación Cabildo y asiste al 4° grado de la escuela Graciela del Rio.

Natasha se incorporó en el segundo o tercer encuentro, invitada por su hermana Sasha que participa desde el primer encuentro de 2017. Natasha es la compañera más joven del taller. Si bien hay una diferencia de edad para con el resto, ella se integró bastante en el grupo y llevó adelante una participación y un compromiso sostenido.

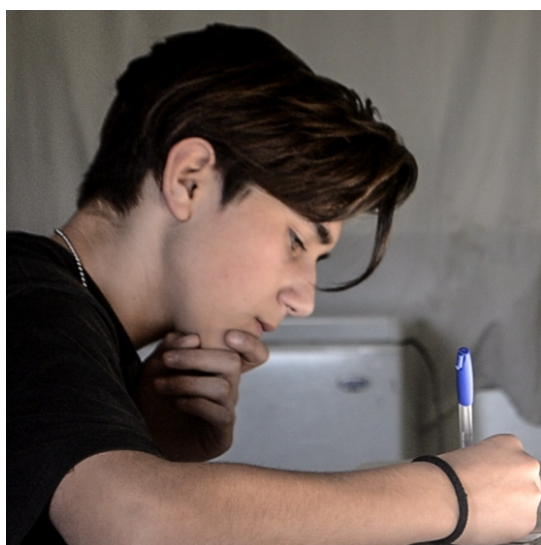
El rol que frecuentemente realizó es el de sonido. Desde el primer encuentro de rodaje, aprendió a utilizar el tascam y siempre se desempeñó en esa área. Fue sorprendente la seriedad con que asumió su rol, siempre ha tenido muy en claro cómo



se usa el tascam desde que se lo explicamos la primera vez, sin embargo en todos los encuentros preguntaba como si tuviese miedo de recordarlo mal y no poder grabar las escenas por algún error. Siempre muy atenta, tenía claro que si algún ruido ingresaba y tapaba el diálogo, había mucho viento o la grabación no sucedía como se pretendía, y ella lo consideraba necesario, rápidamente y sin vergüenza alguna pedía corte en la escena. Al finalizar toda grabación siempre controlaba el material.

Natasha todavía va a la primaria y eso quizás hizo que tuviese una relación distinta con nosotras como talleristas ya que construyó un vínculo más parecido al de una niña de primaria con su “seño”, diferente al resto de los y las jóvenes que si bien también establecieron la relación desde la figura de docente ellos ya estaban en la secundaria donde el vínculo es diferente.

Es bastante curiosa y participativa. Le resultó más fácil relacionarse con los varones que al resto de las chicas, ya que no parecía sentirse incómoda, ni nerviosa ni vergonzosa cuando interactuaba con ellos.



## Lucas

**Tiene 12 años, vive con su mamá en el Barrio Parque Futura que queda cruzando la avenida Armada Argentina hacia el Oeste, su padre vive en Cabildo a dos cuadras del CIC y va a primer año del colegio Deán Funes en el Centro.**

Su madre trabaja en el CIC y creemos que por ello, fue de los primeros en enterarse del espacio, lo cual lo hizo participar desde el primer encuentro del año 2016. Por la misma razón, presenta una mayor apropiación del CIC como espacio físico. Conoce el lugar, los trabajadores, los materiales de los que se puede hacer uso etcétera.

Lucas es un líder entre los varones del taller. Claramente es quien ha motivado a muchos de sus compañeros que asistieron desde el comienzo. De igual manera, cuando ha propuesto algo con lo que ellos no estaban de acuerdo, sin problema le discutieron.

Le ha motivado proponer ideas a filmar que a la vez quiere protagonizar. Siempre tenía algún aporte para compartir. Sus historias estaban marcadas por la fantasía con algunos personajes irreales pero solían tener un trasfondo vinculado con



la realidad: empresarios corruptos, un joven que cobra venganza de sus padres, conflicto con los adultos y problemas económicos en una familia que los lleva a mudarse del país, son algunos de los ejemplos.

En los primeros encuentros de este año Lucas manifestó que había estado preparando un primer intento de guion cuya historia era una mezcla entre drama y terror, donde el personaje principal era un joven y los antagonistas eran adultos. Finalmente no fue la historia elegida para rodar, si bien en un principio no se sintió contento con esta definición, y en reiteradas ocasiones volvió a proponer que realicemos su idea, participó del casting y representó el papel del personaje principal.



## Rocío

**tiene 15 años vive en Ampliación Cabildo, asiste al colegio Santa Infancia en el centro y está cursando el cuarto año del secundario.**

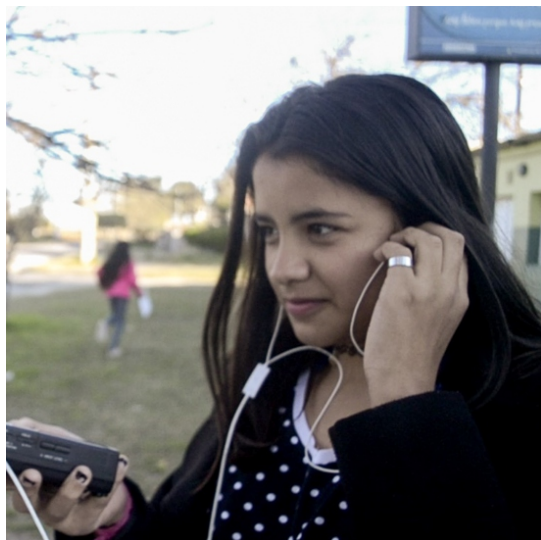
Participó desde el primer encuentro del 2017. De las chicas es la más grande y asistía con su hermana Agustina.

Rocío es tímida, en un principio no opinaba mucho pero sí se mantenía bastante atenta. Con el paso del tiempo fue desinhibiéndose cada vez más, fue ella quien propuso el cuento de Iván y Casandra que luego se convirtió en la historia que se filmó.

Ro fue la encargada de escribir el guion en todos los encuentros, entendió rápidamente las formalidades de escritura.

Durante el rodaje aportó en el área de arte trabajando sobre el vestuario y el maquillaje. Estuvo siempre muy atenta, especialmente con Sasha que fue la actriz principal para poder ayudarla con los diálogos y la interpretación del guion, además participó como claquetista ya que como mencionamos antes presentaba una claridad respecto al guion que le permitió siempre saber qué escena se filmaba. Esto también como resultado de no haber interrumpido su participación en el proceso.

Fue quien propuso hacer un grupo de WhatsApp para facilitar la coordinación de los encuentros y poder hacer una suerte de pre-producción de modo que todos supiéramos qué era necesario llevar para cada taller, según fuéramos avanzando en el cronograma de rodaje. Durante el transcurso de los talleres, ella fue una de las que más participación tuvo en ese espacio virtual, proponiendo organización previa a los rodajes.



## Sasha

**tiene 13 años, vive en Ampliación Cabildo y va a primer año de la escuela Che Guevara.**

Participó desde el primer encuentro del año 2017, podría decirse que es una suerte de líder entre las chicas. Motivó a varias y entre ellas a sus dos hermanas Natasha y Guadalupe a participar del cine taller. Sasha es una joven muy activa, desenvuelta y participativa. Realiza varias actividades por fuera del CIC. Se la vio motivada y cómoda con el espacio.

En los momentos de discutir las ideas a filmar, muchas veces incorporó debates interesantes entre los jóvenes, por ejemplo en relación a la desigualdad de género y a la manera que construimos y pensamos a los personajes entre otras. De modo similar a Bruno, cuando tuvo una propuesta o una idea no intentó imponer pero mantuvo firmes sus argumentos, los cuales muchas veces fueron convincentes entre el resto del grupo.

Fue una de las impulsoras de la idea de crear una historia nueva en vez de acoplarse a la propuesta por Lucas, mostró un claro interés por la construcción de la historia y de los personajes, al mismo tiempo que de la actuación. Creemos que es una de las que más se apropió de la idea de reflexionar sobre la manera en que nos representamos audiovisualmente. Participó del casting y fue elegida para ocupar el papel de la protagonista principal.



## Andrés

**tiene 20 años y vive en Villa El Libertador. Se enteró del cine taller a través de su tía que participa de otras actividades del CIC, ella le comentó ya que él es estudiante de primer año de la carrera de Cine de la UNC.**

Andrés es el más grande de los y las jóvenes del cine taller, pero esto no ha sido en ningún momento una barrera para insertarse en el grupo y trabajar con sus compañero a la par, si bien muchas veces aportaba desde su

experiencia como estudiante de Cine y Tv, no se posicionó nunca desde un lugar superior al resto de sus compañeros, sino todo lo contrario.

Desde el primer día se encontró motivado y predispuesto a todas las actividades presentadas. En el momento de discutir las ideas a trabajar en el guion y rodaje siempre estuvo atento y aportó a la discusión, muchas veces desde el humor que es algo que lo caracteriza, siempre haciendo chistes y sacándonos una sonrisa.

El día que realizamos el casting para elegir a los actores se presentó para el papel principal y sin vergüenza alguna realizó una gran representación del suicidio. Las y los directores de casting coincidieron en que fue la mejor interpretación pero que físicamente era notable la diferencia de edades con Sasha, por lo que se decidió no darle el papel a Andrés, pero por su actuación proponerle que se encargara de la dirección de actores durante el rodaje. Fue ésta la única vez en que se marcó una diferencia de edades.

Decidido esto, Andrés reaccionó de la mejor manera, sin ofenderse ni enojarse por no haber quedado, e incluso contento por el reconocimiento del grupo, aceptó el rol de director de actores con mucho compromiso y demostró una predisposición y motivación con este rol durante el resto de los encuentros, así es que siempre en el momento del rodaje se acercaba a los actores y les proponía movimientos, diálogos, sensaciones para que interpreten, etc.

Andresito es una persona muy respetuosa, que escucha y sabe trabajar en grupo, si sugiere algo referido a la actuación o a otra área pero hay algún compañero/a que propone otra cosa, o incluso el grupo no está de acuerdo con su punto de vista, escuchaba abiertamente y si se decidía hacer lo contrario no tenía problemas en aceptar y en seguir trabajando con la misma fuerza y motivación.



## Zoe

**tiene 14 años, vive en barrio Cabildo y va a segundo año del Ipem 311. Se sumó en 2017 tras algunos encuentros. Es vecina y amiga de las otras chicas.**

Cuando se integró al proceso, el cine taller ya estaba avanzado y el rodaje en marcha. Se incorporó al área de arte, creemos que esto pudo deberse a que allí se desempeñaban sus amigas, quizás también porque no participó en las instancias donde

compartimos las distintas áreas de trabajo y pensamos cuáles eran las que más nos gustaban. Con el tiempo, Zoe fue conociendo las tareas y modos de producir cinematográficamente en el taller y fue tomando otros roles. En algunos talleres desempeñó el rol de fotografía y también el de actuación siendo extra en algunas escenas, sin embargo siempre manifestó su interés de actuar en un papel más protagónico en un próximo proyecto.

De a poco fue indagando, preguntando y participando en la toma de decisiones en cada encuentro un poco más. Zoe no tiene vergüenza, más bien se caracteriza por ser extrovertida y participativa, puede dar su punto de vista sin ningún problema y frenar una discusión para preguntar sobre una inquietud.



## Guadalupe

**tiene 11 años, es hermana de Sasha y Naty, vive con ellas en Ampliación Cabildo y va a sexto grado de la escuela Graciela del Rio.**

Guada es un poco vergonzosa, sin embargo en el primer encuentro del cual participó, se realizó el casting para los actores principales y ella fue una de las que se propuso para el papel. Si bien no fue elegida se animó a postularse e interpretar la escena frente al resto de sus compañeros. Tuvo una

participación bastante inconstante y sobre el final del proceso dejó de asistir. Relacionamos su inconstancia con la dificultad que se le presentó a la hora encontrar un rol en el cual desempeñarse con confianza.



Sin embargo cuando asistió a los talleres se encontraba motivada y compenetrada con la actividad que realizábamos en cada encuentro. Bastante respetuosa de los momentos y procesos, aunque fue notable la diferencia de motivación según el desarrollo de cada taller, con esto queremos decir que la veíamos más motivada los días de rodaje que las veces que nos hemos sentado a pensar y redactar el guion. Definitivamente su entusiasmo estaba en la actuación, ya que las veces que le tocó interpretar el papel de extra en alguna de las escenas fue cuando más realizada la hemos visto.



## Uriel

**tiene 12 años, va a la E.N.E.T. N°5 y vive en barrio Cabildo, comenzó a participar del taller en el año 2016.**

Desde su comienzo en el taller, Uriel siempre hizo cámara. Nunca ocupó otro rol, ni siquiera como extra en alguna escena. Si debía compartir el aparato con otro compañero o compañera, se dedicaba a ayudar en la tarea fotográfica. Siempre asumió su rol con mucha pasión y compromiso. A medida que avanzaron los talleres se evidenció un proceso de crecimiento en cuanto al manejo de la cámara y de pensar los encuadres, planos y movimientos. Respecto a las nociones técnicas ha indagado sobre ellas y logrado apropiarse y usarlas como herramientas.

Siempre estuvo dispuesto al debate, a compartir e intercambiar y no tomar decisiones solo, respecto al área de fotografía. Uriel tiene la mezcla justa entre pesimista, realista, y al mismo tiempo le gusta lo fantástico, de algún modo a la hora de pensar ideas y debatirlas logra amalgamar todas estas facetas.

En cuanto a los momentos de discusión de guión, siempre sus posturas fueron tajantes y firmes, nunca estuvo de acuerdo con la historia que se decidió filmar, pero aun así participó con compromiso. Él era uno de los que quería realizar la historia de Lucas, principalmente por el género. Sólo quería filmar acción, terror y cualquier cosa que narrara una tragedia. Durante la construcción de la historia fue una fuerte discusión por que insistió casi caprichosamente con que hubiera una muerte, por lo que se terminó consensuando el suicidio de Cassandra que forma parte de la ficción realizada en el taller por los protagonistas de la historia.

Su compromiso para con el proyecto fue mutando con el paso del tiempo, tuvo momentos en que su asistencia no fue tan constante, sin embargo se fue incrementando con el paso de los talleres. Creemos que esa constancia y esa motivación estuvo dada por la fascinación con la cámara y con el hecho de “grabar”, a partir de ahí, vimos cómo fue sintiéndose cada vez más parte del proyecto y del grupo realizador.



## Agostina

**tiene 12 años, es hermana de Rocío, vive en Ampliación Cabildo y va a primer año del Ipem 311.**

Agos se sumó en 2017 y no faltó a ningún encuentro. Es una persona muy tímida que siempre estuvo atenta en los momentos de trabajo pero vergonzosa a la hora de participar y desenvolverse. De igual manera, con el paso de los encuentros comenzó a expresarse con mayor fluidez. Cuando nos dividimos en roles, se propuso para el equipo de arte y desde el primer rodaje llevó un kit de maquillajes que la acompañaba todos los jueves, a pesar de que pocas veces usamos.

En los momentos de discusión, rara vez se escuchaba su voz, lo cual no quería decir que sus ideas estuvieran ausentes. Siempre encontraba alguien que dijera lo que ella tenía para proponer, muchas veces hemos observado que cuando tenía algo para aportar se lo decía en voz baja a su hermana o a alguna de las otras jóvenes del taller para que lo comunicaran al resto del grupo. Esto se producía principalmente en los momentos de plenario y discusión, no así cuando trabajábamos en subgrupos o por áreas, donde la vimos más cómoda para desenvolverse.

Agos no interpretó ningún papel principal entre los personajes de la historia. Sin embargo algunas veces ha actuado de extra y se la veía compenetrada con la tarea. Cuando desempeñaba el área de arte, trabajaba fuertemente en el momento previo al rodaje, y una vez encendida la cámara tras el grito de acción su atención se dispersaba por completo.



# Leticia

tiene 13 años, vive en barrio Cabildo y va a primer año del Che Guevara.

Leti participó desde el primer encuentro de 2017, no es tímida, aunque tampoco extrovertida. Tuvo momentos de mucha motivación y otros en que no parecía estar tan a gusto con las actividades, discusiones, rodajes etcétera. En los momentos de discusión no fue de las más participativa, pero cuando hubo algún punto en desacuerdo casi siempre expresaba su posición de una manera bastante firme.

También fue parte del equipo de arte, y en los momentos de rodaje muchas veces se dispersaba hablando con alguien del grupo que estuviese en sus misma condición de distracción.

Leti participó de todos los talleres, y aunque a veces intentaba demostrar que no estaba a gusto con las actividades, fue una de las que sostuvo su participación a lo largo del año, estaba dispuesta a colaborar en lo que fuera necesario y se interesaba por que el curso de la historia sea coherente y verosímil.

### 3.3. Breve repaso del proceso

Al comienzo del *Cine Taller* con el grupo de coordinadoras habíamos planificado una serie de actividades cuya finalidad era comenzar a explorar la práctica cinematográfica, ayudando a comprender los roles y etapas que confluyen a la hora de pensar una producción comunitaria.

Sin embargo ya en el segundo encuentro los y las jóvenes propusieron cambiar la dinámica propuesta y comenzar con la tarea de “*hacer una historia para filmar*”. De este modo comenzamos a trabajar sobre el proceso de discusión necesario para confluir en un guion de construcción colectiva.

Así fue que se inauguró un debate en el que cada participante proponía ideas sobre las cuales trabajar. De esta manera, se fue incorporando la dinámica de discusión y asamblea donde todos y todas proponíamos, argumentábamos y decidíamos. Luego de dos o tres encuentros logramos consensuar una idea que contenía las huellas de las diferentes propuestas del grupo: “Franco y Lucía”, una historia de amor y drama que puso en escena a dos jóvenes que se conocen en el



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

En los siguientes encuentros comenzó la escritura del guion propiamente dicho, bajo una constante re discusión del mismo. Ante la ansiedad por parte de los y las jóvenes de comenzar a “filmar”, y entendiendo que este tipo de procesos no buscan seguir un orden establecido y fijo, se comenzó el rodaje paralelamente con la escritura del guion.

A la distancia podemos afirmar que todo el proceso de realización de la película en la que nos sumergimos como colectivo, estuvo atravesada por la discusión, la reflexión y el intercambio de ideas, dando como resultado, para nosotras, una coherencia entre el proceso que nos propusimos investigar y las conceptualizaciones o ideas que fuimos construyendo sobre el cine comunitario.


El proceso de rodaje, se extendió hasta noviembre, superando nuestras expectativas en relación a la constancia en un mismo trabajo a lo largo de un año, manteniendo la dedicación y motivación por parte de los y las jóvenes.

Una vez finalizado el rodaje inició el proceso de postproducción. En un primer momento propusimos realizar un montaje abierto<sup>4</sup> en espacio de taller. Sin embargo, esto no pudo llevarse adelante ya que los y las jóvenes



4 - Según “Manifiesto Cine Sin Autor” *Montaje Abierto* sucede cuando los profesionales hacen el montaje en público, proyectando en una pantalla su actividad y abriendo a la opinión y el debate colectivo su trabajo en el mismo proceso de la escritura cinematográfica, explicando las razones de sus operaciones y permitiendo la intervención directa.





manifestaron poco interés en esta etapa, por lo cual propusimos realizar un montaje intervenido<sup>5</sup> donde la decisión estética se tomó en el taller pero la ejecución técnica fue empleada por nosotras para luego ponerla en común buscando un resultado que contenga a todos y todas quienes conformamos el taller.

Llegando a los últimos encuentros del año (Noviembre) el proceso comenzó a agotarse por diversos motivos, la participación de los jóvenes se vio disminuida y si bien el montaje aún no estaba terminado dimos por finalizado el taller por ese año.

---

5 - Según "Manifiesto Cine Sin Autor" *Montaje intervenido* es aquel montaje que realizan los profesionales en privado para luego ofrecerlo al común. Aunque tome el carácter de una obra de calidad autoral, se ofrece al colectivo para ser de construido y debatido.

**4.**



**Deshilando la  
Experiencia**  
De la práctica al análisis

En este capítulo avanzaremos en el análisis de los modos, formas, usos y sentidos de la práctica audiovisual comunitaria a partir de la experiencia concreta con jóvenes en el Cine Taller de *Cabildo*. Para poder analizar la *producción audiovisual comunitaria* nos remitiremos a las categorías de *prácticas artísticas audiovisuales* y *prácticas estéticas audiovisuales* ya que nos permiten entender las características que presentan este tipo de construcciones. Consideramos que la totalidad de una producción audiovisual no puede escindirse de ninguna, no sólo son complementarias sino que ambas son constitutivas del discurso audiovisual.

Para ellos nos hemos propuesto dividir el análisis de nuestra práctica en los siguientes apartados: 1. Modos y condiciones de producción; 2. Sujetos espectadores/productores; 3. Procesos y resultados técnico-estéticos; 4. Producción de sentido; 5. Procesos organizativos- vinculares.

La herramienta más importante con la que contamos para hacer este análisis es la *bitácora* que hemos llevado adelante durante todo el proceso de *Cine Taller* y que utilizaremos para ilustrar cada categoría analizada.

#### **4.1..Filmar(nos) en el barrio- Modos y condiciones de producción**

Al hablar de *condiciones de producción* nos referimos a las circunstancias económicas y técnicas con las que cuenta un equipo a la hora de producir un audiovisual, diferenciando esa categoría de la noción *modos de producción* con la que aludimos a la forma en que los y las realizadoras emplean dichos recursos para construir el discurso audiovisual. Creemos que estos conceptos no pueden desprenderse el uno del otro, ya que ambos no sólo determinan los resultados técnico- estéticos sino que constituyen una decisión política e ideológica.

En el *Cine Comunitario* las *condiciones de producción* surgen desde las comunidades, desde sus propias herramientas, espacios, actores y, también, desde las singularidades sociales y comunitarias de este tipo de cine.

En la producción audiovisual realizada en el Cine Taller comunitario de Barrio Cabildo, las condiciones de producción han surgido desde las particularidades concretas que presentó y presenta el espacio que la hizo nacer: el cine taller, el barrio y sus integrantes. Es así que por un lado, los espacios elegidos como locaciones han sido los propios paisajes cotidianos: la plaza del barrio, el CIC, las calles y casas de vecinos o de los mismos participantes. No sólo porque en términos de producción eran los lugares posibles, sino también porque la propia historia se situaba en ese universo barrial y territorio-referencial. Tal es así que uno de los primeros acuerdos,

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

En lo relativo a lo actoral quienes protagonizaron la película fueron los y las participantes (incluyendo tanto los y las jóvenes como quienes impulsamos el espacio de Cine Taller) respondiendo a cuestiones operativas, por un lado, pero sobre todo para respetar la necesidad y ganas de explorar la interpretación actoral por parte de los y las jóvenes, por otro. Entendemos que este deseo-de-actuar puede considerarse una de las particularidades de este tipo de espacios o modos de producir comunitariamente, más allá del hecho de que la historia tuviera como protagonistas a jóvenes de barrio Cabildo.

En cuanto a las herramientas técnicas, decidimos utilizar una cámara handy y un tascam, como un aporte de recursos que no son propios (de las talleristas), si no del taller que realizamos con niños en Villa El Libertador, considerado en el mismo plano de aporte al del resto del grupo (algunos jóvenes pusieron a disposición sus viviendas para filmar, o llevaron decorado o pinturas para los maquillajes, etc.).

Si nos proponemos analizar las herramientas técnicas que suelen usarse en los procesos de *cine comunitario*, intentando seguir una coherencia respecto a los modos de producción que este tipo de cine propone, y también desde la experiencia y el conocimiento de otras prácticas, podríamos pensar que éstas suelen ser en la mayoría de los casos las que dispone el grupo. Aquí podemos retomar lo expresado en nuestro marco teórico cuando nos referíamos a que el avance de la tecnología ha democratizado las posibilidades de producir, por lo que cualquier celular puede ser una herramienta de trabajo audiovisual. Desde este parámetro podríamos haber realizado el cortometraje con los celulares de los y las jóvenes, que incluso eran herramientas ya conocidas y utilizadas audiovisualmente por los mismos ya que muchos y muchas realizaban videos y se auto reconocían como Youtubers.

Aun así, como nosotras disponíamos de equipos de sonido y de una cámara handy, propusimos utilizarlas. Esto no fue azaroso, sino que constituyó una decisión que se corresponde con una postura en relación a las herramientas y por lo tanto a las posibles estéticas que puedan emerger del cine comunitario sobre las que avanzaremos más adelante.

Esta propuesta no solo fue bien recibida sino que motivó a los y las jóvenes que se vieron interesados en trabajar y explorar herramientas que no son de uso cotidiano para ellos y ellas. Esto nos permitió visualizar que tanto en ésta como en otras experiencias de talleres de cine de las que formamos parte, el hecho de utilizar estos dispositivos muchas veces constituyen parte de la motivación de quienes asisten a los espacios, desde la lógica del juego y la experimentación. En ese sentido quisiéramos profundizar sobre la reflexión de este punto a partir de las condiciones de producción donde nosotras hemos llevado adelante este tipo de talleres con un contexto socio económico cultural determinado (Villa El Libertador, Villa Urquiza, Cabildo).

Creemos por un lado, en la importancia de constituir a estos espacios como lugares de encuentro y producción cultural que apuntan a trabajar por el *derecho a la comunicación*, dando importancia al hecho de socializar los lenguajes para que puedan ser tomados y utilizados por las y los jóvenes y niños en pos de construir sus propios discursos. Pensamos entonces que para que esto suceda es necesario que las herramientas utilizadas puedan ser aprehendidas y luego reutilizadas en otros espacios y contextos externos a los talleres, de modo que no se constituyan los mismos como únicos lugares de producción para las comunidades. Bajo esta idea, muchas veces hemos trabajado con celulares y herramientas al alcance (como en los primeros encuentros del *Cine Taller*), motivando así la propia realización personal. Pero al mismo tiempo, también consideramos que dichas condiciones socio económicas y culturales no deberían privar el derecho de utilizar las herramientas “profesionales” para llevar adelante las producciones. Desde ese lugar en otros espacios como en el taller de cine que realizamos en Villa El Libertador, hemos decidido adquirir equipos que pertenezcan al taller. Esto para nosotras no implica un recurso asistencialista que niega las condiciones contextuales, si no que da lugar a pensar y reconocer a dichos sujetos como actores merecedores de utilizar las herramientas que en otras condiciones se utilizan, sin desmedro de entender que podemos hacer cine con diferentes y diversos tipos de soportes.

En cuanto a los *modos de producción*, uno de los principales en este tipo de cine está ligado al hecho de que se produce entre todos y todas, en colectivo. No existe director o directora, sino un trabajo mancomunado y democrático de toma de decisiones y de intereses compartidos que interpelan las individualidades colaborativamente para un fin común. En el *cine comunitario* puede haber división de roles al igual que en el cine de autor o en el industrial pero en el primero, se busca

conformar grupos de trabajo por áreas sin jerarquías. A continuación, y a los fines de ilustrar estas ideas, compartimos fragmentos de la bitácora del proceso que implicó la creación colectiva de esta experiencia comunitaria y un conjunto de reflexiones que emanan de la práctica.

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

*(Bitácora encuentro n°6, 1 Junio 2017).*

*“En cuanto a los que se hicieron cargo de la fotografía y el sonido, lo realizaron con mucha seriedad y compromiso, se encuentra muy motivados y en constante discusión y reflexión sobre cómo y qué hacer (siempre acompañados de igual forma por alguna de nosotras)”*

*(Bitácora encuentro n°6, 1 Junio 2017).*

*“Si bien algunos tienen sus roles más definidos que otros casi todos hacen de todo en algún momento. Sin embargo algunos de los jóvenes tienen bien en claro qué área les gusta y casi siempre quieren desempeñar la misma tarea.*

*En este Taller Bruno hizo cámara como suele hacer generalmente y Natacha sonido. El resto de los jóvenes fueron haciendo de todo un poco pero principalmente actuar, aunque cuando no les tocó estar frente a cámara desempeñar algún rol técnico, como por ejemplo fotografía en el caso de Lucas, sonido en el caso de Sasha, claqueta Rocío y así”*

*(Bitácora encuentro n°8, 22 de Junio de 2017)*

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

*(Bitácora encuentro n°4, 11 de Mayo 2017)*

En cuanto a la producción específica del guion, podemos decir que éste emana desde lo colectivo ya que la idea a trabajar puede surgir de alguno de sus miembros pero siempre es puesto en discusión por el grupo, conformándose por las huellas de lo comunitario. Al mismo tiempo es central mencionar que los guiones en el cine comunitario habitualmente surgen desde la *experiencia identitaria*, desde la memoria audiovisual, las situaciones (re)vividas etc. Nuestra experiencia no puede constituirse como una excepción a ello.

*“Algunos de los y las jóvenes contaron historias que habían estado pensando, en ambos casos las historias eran de terror y tenían como personajes principales a jóvenes de su misma edad, en ambas historias los malos y terroríficos eran adultos y estaba relacionado con los padres. Si bien ambas tenían puntos en común y algunas similitudes no logramos ponernos de acuerdo en cuál de las dos hacer lo que generó una especie de rivalidad entre “tu historia o mi historia”.*  
(Bitácora encuentro n°2, 27 Abril 2017)

*“Para poder avanzar les explicamos lo que es un pitch en cine y les propusimos que cada uno hiciera uno proponiendo su conflicto y que en función de sus pitches votaríamos después por uno u otra historia. Algo que nos resultó interesante en esta acción es que Lucas presentó la historia como propia, mientras que Sasha quien ya había preguntado en ocasiones anteriores a qué nos referíamos cuando hablábamos de comunitario presentó la historia como una “creación colectiva con el resto de sus compañeras”.*  
(Bitácora encuentro n°4, 11 Mayo 2017)

Nos parece interesante poder reforzar, a partir de las citas arriba mencionadas, cómo la producción del guion estuvo atravesada por la articulación y la puesta en común de las diferentes ideas y puntos de vista, lo que llevó a una *autoría colectiva*, teniendo en cuenta los consensos, disensos, y las necesidades de ceder y reconocer en determinados momentos. Esta autoría colectiva es justamente para nosotras una de las razones fundamentales con la que se inicia el proceso de apropiación del proyecto por parte de los y las jóvenes.

En cuanto a la etapa de producción propiamente dicha del cortometraje podemos decir que la experiencia dio cuenta de un modo particular de realización: *la práctica* y la *experiencia inmediata*. El rodaje en su conjunto duró cinco meses con un encuentro semanal. Se comenzó en el mes de Junio y concluyó en Octubre, para



sorpresa nuestra que nunca habíamos proyectado que se diera un rodaje tan extenso y que tenga, con sus idas y vueltas, la participación constante y comprometida de los y las jóvenes en el proceso completo.

Como punto de partida para pensar una característica del rodaje, podemos decir que tiene un comienzo temprano, impulsado por la ansiedad de querer filmar sin importar si existe o no una preproducción que lo sostenga. Analizamos a la distancia, que no hubo, a diferencia de los otros roles, una claridad en quien o quienes desempeñaban la producción. Las tareas que competen al área fueron llevadas, casi por inercia por el conjunto del grupo, y en los momentos previos al rodaje se tomaron algunas decisiones generales sobre cuestiones referidas a la producción como locaciones, herramientas, actores, etcétera, pero no fueron minuciosas en cada escena a filmar. Más bien ese fue un trabajo previo a cada día de rodaje, donde mayoritariamente se acordaban por el grupo de Whats App (WP) que teníamos: herramienta de gran utilidad propuesta y creada por iniciativa de los y las jóvenes. En él decidimos escenas a filmar (ya que no hubo un plan de rodaje acordado), ropa, utilería y demases a llevar en cada día de rodaje.



***Rodaje de las primeras escenas del cortometraje.***

Si bien a la hora de comenzar con el mismo ya teníamos una historia general consensuada, donde existía un conflicto central, sus protagonistas, y habíamos escrito algunas de las escenas; durante todo el rodaje éste fue mutando sobre la



marcha. Es decir, todo el proceso de producción estuvo marcado por un modo de realizar sumido en la necesidad de decidir y accionar en el momento. Nos referimos tanto a lo no planeado previamente como a la necesidad de resolver sobre las circunstancias que se nos presentaban en lo inmediato.

La falta de preproducción que mencionamos más arriba, contrajo una falta de continuidad en las escenas y un problema para el proceso de montaje. Con esto queremos retratar el modo desordenado del rodaje, el cual no analizamos y evaluamos como negativo si no que creemos da cuenta del proceso comunitario que implicó. Por último, otra característica fundamental del proceso de rodaje se materializó a medida que los y las jóvenes fueron transitando la experiencia conjuntamente a la toma de conocimiento de la técnica y las herramientas del lenguaje audiovisual. A medida que pasaron los días los y las jóvenes se sintieron más seguros y con más elementos para filmar.

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

*“El encuentro comenzó de manera puntual, más puntual de lo que generalmente comienzan ya que la semana anterior no habíamos podido encontrarnos, los jóvenes llegaron bien temprano, manifestando que habían venido un rato antes para así poder avanzar con el guion para poder también filmar ese mismo día”.*  
(Bitácora encuentro n° 8, 22 de junio de 2017)

*“Uno de las chicas propuso hacer un grupo de Whats App con el cual comunicarnos y así poder ir viendo en la semana qué cosas debíamos llevar para el próximo taller”*  
(Bitácora encuentro n° 4, 11 de mayo de 2017)

*“Por medio de este grupo (Whats App) discutimos previo a los encuentros qué es necesario llevar para el rodaje, también se dan discusiones estéticas y artísticas del lenguaje audiovisual”.*  
(Bitácora encuentro n° 5, 26 de Mayo de 2017)



**Audio 1 Andrés:** - Yo opino, en mi caso que tenemos que hacer que los actores lleven ropa oscura que como la película es una película trágica, resaltar más los colores oscuros como ser negro, rojos bien oscuros. Puede ser un lugar colorido con estética oscura. Si es verde con estética oscura, si es rojo, bien oscuro, tonos oscuros.

**Audio 2 Andrés:** - No sé qué opinan.

**Audio Bruno:** -Yo digo que los actores, el día que se van a suicidar tienen que llevar ropa oscura, porque si no, no quedaría bien. Los primeros días tiene que ser ropa como alegre, si no, no sé.

**Audio 3 Andrés:** - Podría ser.

Concluyendo, consideramos pertinente remarcar cómo el guion y su rodaje fueron el resultado de un complejo proceso que puede dar cuenta de los modos y de las condiciones en las que fue producido el audiovisual.

## **4.2. Metamorfosis, de Espectadores a Productores**

Retomando nuestro marco teórico, partimos del Manifiesto de Cine sin Autor que pone en evidencia la división hermética que existe entre quienes producen y quienes consumen los materiales audiovisuales, la cual nosotras hemos vinculado a la idea que propone Bourdieu referida al capital simbólico y a la legitimación que estos producen en determinados campos. Decíamos entonces que la novedad que trae la práctica de *cine comunitario*, es la de poner a filmar a quienes no necesariamente poseen esos “capitales simbólicos” que se traducen para nosotras en los “saberes consagrados” del arte audiovisual, sino que por el contrario abre el juego para dar lugar a otros saberes y otras prácticas.

Lo que estas prácticas proponen son en primer medida un cambio de roles. Los y las jóvenes participantes ingresan al espacio social como meros espectadores con intenciones de adentrarse en el mundo audiovisual y poco a poco van construyendo su propio lugar en el juego de hacer cine. Tarea para nada sencilla y muy interesante para analizar.

Como hemos desarrollado en nuestro marco teórico, una de las categorías centrales para pensar los conocimientos puestos en juego en el *cine comunitario*, y por lo tanto para tener en cuenta a la hora de pensar la *metamorfosis* entre espectadores y productores, es la *memoria narrativa*. La cual, en nuestra experiencia particular, podemos analizar desde dos aristas: En lo referido al lenguaje técnico-estético y, en lo narrativo-discursivo (construcción de historia/relato).

Cuando pensamos en los lenguajes técnicos-estéticos recurrentes en el consumo cotidiano audiovisual, aparecen formas estandarizadas, establecidas, casi como una regla difícil de romper y aún más de cuestionar. La hegemonía estética está presente en la calidad de imagen, en la arquitectura del plano, el encuadre y su composición, en los movimientos de cámara, en un sonido legible, en los tiempos de un montaje determinado entre otras. Pareciera que estas cuestiones de forma, se encuentran dadas casi “naturalmente” y sin mucho fin discursivo, narrativo o de sentido. El análisis de las mismas, nos vuelve a remitir a la discusión de la disputa de los conocimientos, ya que creemos que quienes *quieren y pueden* indagar sobre estas formas y hacer determinadas lecturas intencionales de las mismas son quienes



poseen los saberes para hacerlo. Lo que decimos es que un “espectador común” se presenta más permeable a “digerir” lo técnico-estético sin la necesidad de refutar o cuestionar demasiado.

Mientras que cuando hablamos de lo narrativo-discursivo aparece otra relación obra-espectador. Fruto de que la narratividad se encuentra presente en los aspectos de nuestra vida cotidiana tal como dice Gergen:

*“Tan predominante es el proceso de contar dentro de la cultura occidental que Brunner ha llegado a sugerir una inclinación genética hacia la comprensión narrativa. No sólo contamos nuestras vidas como historias, también existe un sentido significativo en el cual nuestras relaciones con otros se viven de forma narrativa” (2007; 154)*

Además nuestro vínculo con el relato no se encuentra sólo en el consumo audiovisual sino también cuando leemos el diario, escuchamos la radio, vamos al teatro, leemos una novela, etc. Desde ese lugar creemos que como espectadores nos resulta más sencillo analizar, refutar o cuestionar lo narrativo. Dicho esto, analizamos como en el Cine-taller, durante el proceso de *metamorfosis* de jóvenes espectadores a jóvenes productores les resultó más sencilla la posibilidad de incidir y decidir conscientemente lo narrativo discutiendo las formas establecidas, que en lo referido a lo técnico-estético.

Más allá de que asumimos que las decisiones en la dimensión narrativa se dieron de una manera más natural, nos parece interesante rescatar que fue una experiencia procesual, en la que, por la misma dinámica que propone el *cine comunitario*, los y las jóvenes pudieron ocupar el rol de realizadores-comunicadores.



**Anto, Leti, Sasha y Ro en un encuentro de debate y construcción de guion**

De este modo, el proceso de toma de decisión en el guionado fue ponderando la problematización de las representaciones que se efectuaban en términos de discurso sobre las que avanzaremos en el eje de producción de sentido.

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

*(Bitácora encuentro n°12, 27 Julio 2017).*

*“Luego de un debate respecto a qué tipo de finales nos gustaba, vimos que la mayoría no esperaba que la historia tuviese un final feliz y romántico, explicando que en la vida real las cosas no siempre terminan ‘Todos color de rosas’ y que muchas veces las películas son irreales por hacer que todo termine bien”*

*(Bitácora encuentro n°13, 10 Agosto 2017).*

Respecto a las decisiones técnico-estéticas podemos analizar que los y las jóvenes hacen un proceso más lento respecto a problematizar las mismas. En un primer momento la acción de decidir qué plano hacer o qué movimiento de cámara o desde qué ángulo (lo cual no excluye en absoluto a las decisiones de sonido) parecía estar ligado al azar, o a las condiciones de la locación, restándole importancia simbólica, discursiva o narrativa. Cuando fuimos discutiendo, a medida que avanzaban los talleres y que ellos y ellas fueron ocupando paulatinamente el lugar de realizadores, las decisiones técnicas-estéticas fueron más autoconscientes por su parte, pero seguía remitiéndose mucho a la *memoria narrativa*. Nos referimos a que se resolvían situaciones de una manera bastante recurrente a escenas similares que ya hemos visto en otros tipos de películas. Llegando al final del proceso de taller, pudimos observar un grado de conciencia mayor, producto también del visionado de muchas escenas filmadas, lo que permitió una mejor manipulación de las mismas.

*“Luego de pensar los planos y desde donde realizar las tomas, pensando en que queríamos que se viera en cámara y que no - previamente algunas explicaciones respecto a cómo hacer uso de la cámara- los jóvenes se guiaban más por una cosa instintiva propia que por lo que pudiéramos decirles nosotras”*

*(Bitácora encuentro n°6, 1 Junio 2017)*

*“La última propuesta fue de parte de Cami (Tallerista) sobre hacer la escena en la que se va Franco con una toma en la que se despiden y este se va en auto dejando a Lucía y la cámara se va junto con Franco. Allí Bruno manifestó que le parecía muy ‘cliché’ ‘clásico’ que ‘todas las películas de abandono eran igual y que había que hacer algo distinto’”  
(Bitácora encuentro n°9, 29 Junio 2017)*

Desde nuestro rol nunca pretendimos que los y las jóvenes rompieran estéticamente con lo establecido planteando nuevas formas contra-hegemónicas. Es decir, no leemos este hecho desde lo negativo, si no desde un proceso rico e interesante que nos permitió reconocer las marcas de la memoria narrativa y cómo opera a la hora de ocupar un rol, que usualmente no les correspondía.

### **4.3. Las calles: nuestras imágenes y sonidos. Procesos y resultados técnico-estéticos.**

Para analizar las formas técnicas-estéticas emergentes de los procesos de *cine comunitario*, continuaremos en la línea de los ejes anteriores, asumiendo entonces que éstas son el resultado de una relación causal entre: la *memoria narrativa*, las herramientas técnicas y los conocimientos que se ponen en juego. Para analizar este punto nos parece imprescindible observar por separado los diferentes componentes de lo que denominamos “técnico-estético”, los cuales sin duda llevaron a un resultado final integral, pero que con un fin analítico procederemos a trabajar sobre cada uno de ellos de manera individual.

*“Fotografía se puso a pensar los planos para comunicarles al resto, sonido lo mismo, quien hacía el registro fue probando planos y el resto junto Andrés y Sasha iban pensando en las acciones”  
(Bitácora encuentro n° 11, 13 de julio)*

Respecto a la iluminación podemos decir que todas las escenas fueron trabajadas con luz natural, no sólo porque no teníamos a disposición elementos para una puesta artificial, sino también porque nunca se manifestó la necesidad por parte del grupo; por otro lado, porque la mayoría de las escenas son en exteriores, y aun así cuando eran interiores siempre fueron durante el día lo cual no demandaba una puesta de luces para que las escenas en ejecución pudieran apreciarse. Este criterio, aunque no se haya manifestado como una decisión intencionada, dio cuenta de una estética naturalista y realista remitiendo a un estilo de tipo documental, que acompaña para nosotras, revisando el resultado final, a la historia que se narra.

El análisis de la puesta de cámara, puede relacionarse con lo que advertimos anteriormente respecto a la falta de preproducción y de guion literario. Tampoco hubo guion técnico, lo cual no quiere decir que no haya habido una planificación previa sobre qué planos, ángulos o movimientos de cámara usar. Estas decisiones formaban parte de discusiones que sostenían quienes ocupaban el rol de fotografía y que luego eran puestas en común con el resto del grupo. Se hacían pruebas de cámara previamente a cada rodaje y se elegía colectivamente la mejor opción a criterio de la mayoría.

Así fue que se utilizó prácticamente en la totalidad del cortometraje cámara en mano con diferentes movimientos de la misma, hay paneos y travelings, generando una cámara en constante movimiento que sigue a los personajes que transitan las calles de su barrio. Esto se relaciona para nosotras con la elección de las acciones y locaciones, ya que la mayoría de las escenas eran exteriores y con personajes en constante movimiento por el ambiente. Otra característica que se imprime en las imágenes como marca estética es una cámara que no pretende una estabilidad rígida, si bien se concentra en encuadrar las acciones que retrata, se mueve curiosa por las locaciones, perdiendo para nosotras, a lo largo de las escenas el temor y ganando seguridad sobre dónde se posiciona y dónde filma, fruto de como dijimos antes, el resultado de un proceso de aprendizaje práctico por parte de los jóvenes que fue avanzado taller a taller.

En cuanto a los planos que se utilizaron, la mayoría fueron generales y medios, encuadrando a muchos personajes a la vez y respondiendo a una intuición por parte de los jóvenes que estaban comenzando a construirse como realizadores, de querer filmar las escenas casi con una puesta teatral, resolver todo en un mismo plano. Poco a poco eso fue mutando y fueron reconociendo la necesidad de proponer otros planos que ayuden a construir las escenas de una manera más cinematográfica. De igual forma, siempre los planos generales son interesantes de analizar en relación a cómo se cuele el contexto y se impregna el barrio como escenario real de la narrativa propuesta.

Advertimos una diferencia notoria entre estos planos generales y los primeros planos guiados por una decisión intencionada sobre generar determinados efectos narrativos. Los primeros planos y planos detalles aparecen en momentos de miradas de personajes, utilizándolos como recurso para dar cuenta del enamoramiento, o situaciones dramáticas determinadas.

El relato presentaba una doble narración (la de los jóvenes que se enamoran en un Taller de cine) con otra dentro (la del corto de Cassandra que filmaban dentro del taller). Para dar cuenta de esto, se decidió que era necesario dividir las estéticamente entre sí para diferenciarlas, sobre todo desde la puesta de escena y puesta de cámara, decisión que creemos acertada.

En el corto de Cassandra (que se presenta a partir de dos escenas) se utilizaron planos medios y cortos y una cámara fija en trípode, se utilizó otra cámara y se prestó atención en caracterizar a los personajes de época con los vestuarios y con locaciones que construyan una diégesis diferente a la de los jóvenes del CIC. Nos sorprende mucho el resultado porque en ésta, estéticamente se presentan parámetros más hegemónicos y se despega bastante del otro relato.

*“Una vez que todos estaban listo y que rodamos la escena de interior salimos a buscar una escenografía que quedara con la escena que teníamos que filmar (ya que la misma era de época y el barrio y los alrededores deben contextualizar dicha época que no se correspondía con la actual), la idea en un principio era rodar en los árboles de una de las plaza cercanas al CIC pero esa tarde estaba llena de gente porque era feriado y los niños/jóvenes del barrio no habían ido a la escuela, así que definimos buscar otro lugar que fuera más adecuado”.*

*(Bitácora encuentro n° 10, 6 de Junio)*

En cuanto a la puesta en escena del cortometraje principal que tenía como protagonistas a los jóvenes del barrio, y particularmente desde la dirección de arte, nos encontramos con decisiones más ligadas a la inercia y a la utilización de los recursos a disposición que a una búsqueda minuciosa de elementos que podrían construir a la misma, dando como resultado una producción de tinte “realista”. Creemos que esto se produjo por dos factores, por un lado los y las jóvenes habían decidido narrar una historia que reflejara su propia cotidianidad la cual no exigía la necesidad de armar grandes puestas de escenas para fortalecer la diégesis a construir, y al mismo tiempo advertimos que el área de arte fue una de las prácticas que les resultó más compleja de ejecutar a la hora del rodaje, quizás como resultado de lo expuesto anteriormente.

Dentro de lo que confiere a la puesta en escena, asumimos que las interpretaciones actorales son un punto clave en la construcción de la estética y del verosímil de nuestro cortometraje, como suele suceder en muchas experiencias en



este tipo de cine. Guiados por el deseo de actuar que comentamos anteriormente, los y las jóvenes ocuparon los roles actorales, sin tener experiencias previas en la tarea, y esto produjo como resultado una interpretación que construyó el verosímil no por la fuerza dramática con que éstos interpretaron los textos o las acciones, sino por la apropiación respecto a la narrativa y la diégesis que los situaba a ellos mismos como actores de su propia historia.

Una vez finalizado el cortometraje, asumimos que las atribuciones de la risa, la mirada a cámara o el miedo a actuar, terminan contribuyendo en la generación de una estética, una coherencia interna que presenta ante cualquier espectador un código que lo invita a mirar el cortometraje desprendiéndose de los parámetros convencionales con los que solemos mirar cine, para adentrarse en el juego de los y las jóvenes que se representan a sí mismos y que al hacerlo, desafían todo realismo, porque la vara del verosímil la ponen ellas y ellos mismos.

Tal como hemos mencionado anteriormente, emplear las herramientas utilizadas para la producción cinematográfica suele ser uno de los factores que motivan la participación en este tipo de espacios. El área de sonido implica obligatoriamente la manipulación técnica de las mismas, lo cual se ve reflejado en el deseo de desarrollar esta tarea por parte de los y las jóvenes. En cuanto al aprendizaje de la manipulación de las herramientas, rápidamente comprendieron su técnica y sus usos, es decir, saber cómo apuntar el micrófono, pedir corte si entraba un ruido o si no se escuchaban los diálogos, etcétera. Lo que analizamos es que en este caso concreto fue una tarea un tanto individual, ya que fue más difícil para quienes la ejecutaron compartir con el resto del grupo las decisiones empleadas durante el rodaje, debido a que siempre fue concebido como una mera tarea de registro que llevaba adelante un compañero, donde el resto confiaba en que éste lo hacía bien. Difícil fue pensar en una banda sonora que tuviese en cuenta, folley, efectos de sonidos, etc.

En cuanto al resultado sonoro, el corto contiene una fuerte



**Sonidistas chequeando el material durante el rodaje de las escenas del suicidio de Casandra.**

presencia del ambiente de barrio Cabildo, donde ingresan los sonidos propios del lugar: los colectivos que tenían la punta línea en el CIC, los perros, autos y niños del jardín entre otros. Los diálogos se amalgaman en ese universo barrial, muchas veces dejando incluso a éstos un tanto ilegibles. Los planos sonoros respetan los visuales y se usa el recurso de voz en off en determinadas escenas con un fin estético como por ejemplo en el caso del suicidio de Cassandra, y con fines prácticos para resolver situaciones ligadas a la producción como sucedió con el diálogo que tienen los padres de Franco. La música ingresó al cortometraje en determinados momentos para enfatizar las sensaciones dramáticas por la que pasaban los personajes y como recurso narrativo del transcurrir del tiempo.

Una de las conclusiones a la que podemos arribar es que para esta área, los y las jóvenes encontraron mayor facilidad en lo técnico, no así en lo artístico en cuanto a la toma de decisiones con algún criterio particular. Pensamos que esto puede ser el resultado de la intangibilidad que presenta el sonido si lo comparamos con la imagen.

En relación al montaje, podemos decir que fue un área que no logró constituirse como tal, ya que no implicó una tarea a ejecutar o planificar por algún miembro del grupo. Si bien desde un primer momento habíamos dialogado sobre el mismo, a lo largo del proceso nunca se hizo demasiado hincapié en la importancia de preveer o planificar dicha tarea. Creemos quizá por que desde el comienzo teníamos intenciones de que una vez finalizado el rodaje, se llevara adelante un montaje abierto junto a los y las jóvenes. Hecho que como hemos comentado en los primeros capítulos, no pudo concretarse.

Decimos entonces, que no existió una planificación de montaje en términos de transiciones, enlaces y raccords de una manera consciente; pero, podemos dar cuenta al momento de editar el material que aunque se presentaron errores de continuidad, la propuesta de planos en cada escena o secuencia dejaron ver una propuesta de montaje que busca continuidad narrativa y se amalgama con el resto, no así en lo que refiere a las tomas que dividen secuencias o escenas distintas, donde fue más compleja esa fusión, significando un problema de continuidad que requirió el uso de fundidos.

El cortometraje presenta un montaje plenamente narrativo. Desarrolla una historia de amor de manera cronológica y utiliza el recurso de la elipsis como paso del tiempo. Va construyendo de a poco los personajes, el espacio, el tiempo y el conflicto. Se permite hacer un salto temporal en el final para darle coherencia y resolución a la historia de amor.

Podemos encontrar un montaje rítmico como recurso de paso de tiempo en las secuencia de amor y en las secuencias dramáticas. También advertimos un montaje ideológico hacia el final del cortometraje cuando se fusionan ambos relatos (la de la joven triste) y la de Cassandra.

En relación a las transiciones del montaje, a nivel general se utiliza corte en seco para pasar de un plano al otro dentro de cada escena, y la reiterada utilización de fundidos a negro entre una escena u otra, que como dijimos anteriormente constituyen una resolución en relación a la falta de continuidad.

Por otra parte, advertimos que los enlaces se encuentran mayormente guiados por una analogía de contenido, es decir, determinados desde el diálogo y las imágenes previas, como también por el *raccord* de miradas.

Para concluir afirmamos que la estética y la forma que tomó el cortometraje, se encuentran atravesadas una vez por las lógicas y modos de producción de esta práctica comunitaria de hacer cine, donde el proceso es guiado por la experiencia del aprender haciendo y encontrando las maneras de objetivar los discursos que creamos, entendiendo que el discurso no puede desprenderse de las formas.

#### **4.4. De-construyendo miradas. Producción de Sentido**

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

En esta experiencia reconocemos que el modo de producción que propone el *cine comunitario* fue afianzándose en todos los y las integrantes sin reniego del intercambio de puntos de vista y dándole la importancia necesaria a la reflexión. Esta última no surgió en el momento cero, si no que se fue construyendo primero a partir de nuestro incentivo y luego desde la propia necesidad de los y las jóvenes de pensar cómo nos representamos audiovisualmente como mujeres, hombres o jóvenes, cómo mostramos nuestro barrio o cómo considerábamos se compone una familia, una relación romántica, entre otras temáticas.

Cuando comenzamos con el proceso del Cine Taller, proponiendo incipientemente la dinámica de debate debido a la necesidad de construir una historia

para filmar, rápidamente, y para sorpresa nuestra, aparecieron las discusiones por parte de los y las jóvenes. Uno de los chicos propuso una historia que para las chicas “mostraba a los hombres como ganadores ante la idea de estar con muchas mujeres” y eso generó malestar porque “si una chica esta con muchos hombres es cualquiera”. De esta manera se inició una discusión sobre la representación de género en el audiovisual, la cual se sostuvo a lo largo de todo el proceso y que se vio materializada en la planificación de las acciones y los diálogos del cortometraje, los cuales podemos dar cuenta en la siguiente cita de la bitácora:

*“Durante la escritura del guion fueron saliendo algunas cosas: ¿Cómo representar cuando ingresa el grupo de las chicas al taller? y ¿cómo al de los varones?”*

*En relación a su propia representación retomamos la discusión que se dio en los primeros encuentros, sobre como se muestra a la mujer en los medios y en el cine y de que en este momento haciendo un corto tenemos la posibilidad de revertir eso, entonces que no es lo mismo presentarlas hablando de los colores de pintura de uñas que de otro tema, o presentarlas todas iguales o con matices incluso entre ellas”.*

*(Bitácora Encuentro n°5, 26 Mayo 2017)*

Debido a que el cortometraje narra una historia de amor entre dos jóvenes, otra de las discusiones centrales que podemos analizar en términos de producción de sentido, fue lo referido a las relaciones románticas entre jóvenes.

*“A medida que fuimos avanzando con la escritura saltaron algunas discusiones interesantes. Siempre están preocupados por no sonar muy forzados en los diálogos, y porque sea equitativa la relación que se genera entre los jóvenes que serán la pareja principal, es decir la historia debía continuar con un avance en el enamoramiento de Franco y Lucía por ende la discusión fue entorno a quien debía avanzar en estas escenas, ya que a los chicos les daba la sensación de que siempre era Franco quien daba el primer paso mientras que las chicas no estaban tan de acuerdo”.*

*(Bitácora Encuentro n°8, 22 de junio de 2017)*

Luego de esta cita, lo único que nos parece pertinente agregar es que esta discusión fue de gran interés por parte tanto de las mujeres como de los varones, que una vez adentrados en la dinámica de debate y reflexión se veían muy motivados por deconstruir y repensar esas formas de relacionarse.

Por otro lado, algo que nos llama notablemente la atención es el surgimiento de la figura de los padres a lo largo de los debates y de la construcción de la historia. Desde un primer momento, cuando nos dimos a la tarea de elaborar el



**Rodaje de la escena de los amantes del cuento de Casandra, Iván y el árbol maldito.**

conflicto que desencadenaría la historia; todas las ideas propuestas se relacionaban con la figura de los padres, donde siempre éstos representaban una traba o un impedimento para lo que los y las jóvenes anhelaban, en todos los casos: el amor. Sin embargo, este análisis surge a la distancia, desde nuestro lugar de adultas, advirtiendo que fue un factor común que ingresaba constantemente pero que no suscitaba en los y las jóvenes una reflexión o discusión.

Nos parece interesante retratar lo dicho, desde la cita de la bitácora en el momento de la elección del conflicto:

*“El conflicto presentado por Lucas refería a una mudanza que hacía inevitable la separación física ya que sus padres debían mudarse de país por cuestiones laborales, mientras que el presentado por Sasha hablaba de un romance prohibido ya que los jóvenes pertenecían a religiones distintas y sus padres no le permitían estar juntos, uno era testigo de Jehová y la religión del otro no estaba aún resuelta”.*

*(Bitácora Encuentro n°4, 11 de mayo de 2017)*

Otra representación significativa que formó parte del cortometraje, estuvo ligada a cómo conciben los y las jóvenes las composiciones familiares. Ya adentrados en la lógica de deconstrucción de los parámetros sociales representados en los relatos audiovisuales, propusieron que los padres del protagonista fueran homosexuales.



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

*(Bitácora Encuentro n°9, 29 Junio de 2017)*

Podemos agregar, que en los talleres subsiguientes se sumó la elección de hacer aparecer a los mismos desde la voz en off. Esto nos resulta significativo ya que da cuenta de la naturalidad con la que se presenta esta decisión sin la necesidad de impostar o mostrarlo como una anomalía.

*“El encuentro de esta fecha fue especial, ya que teníamos dos participantes invitados que eran los actores que iban a actuar como los padres de Franco, (...) Apenas comenzamos y después de presentarnos lo primero que hicimos fue contarle a los actores quienes iban por primera vez que no teníamos un guion para ellos, sino que pensábamos relatarles cómo era la historia y cuál era su rol en ésta (ellos hacen de los padres de franco),(...) solo se grabó el audio de esta discusión ya que es algo que aparece como voz en off en el relato”.*

*(Bitácora Encuentro n° 18, 14 de Septiembre de 2017)*

Las representaciones de los lugares donde se desarrollaba la historia no quedaron exentas de las discusiones que se suscitaron en los talleres, las cuales fueron interesantes al dar cuenta de la mirada que tienen respecto de su propio territorio y como querían mostrarlo.

*“El barrio está muy cerca de unos campos ya que es uno de los últimos de la ciudad, así es que los chicos dijeron que avanzado unos dos cuadras desde el CIC encontraríamos una tranquera que podía ser el lugar perfecto. Al llegar a la tranquera nos encontramos con que había muchas basura que los vecinos tiran ahí, una vez más los chicos*



*manifestaron algo que siempre surge y era buscar un lugar más apartado y elegir la toma de modo tal que no salga la mugre porque 'se iba a ver feo'. El grupo generalmente no suelen darle demasiada importancia a la preparación artística de las escenas pero sí al encuadre y al tiro de cámara para que no salgan ciertas partes del barrio, suelen verbalizar qué partes son lindas y que partes del barrio son feas, y manifestando siempre no mostrar esas 'partes': si nos encontramos en una calle que está sucia buscamos otras, si de fondo sale un casa que está un poco venida a menos buscamos otro fondo y así, se esmeran en mostrar en cámara la cara linda de su barrio".*

*(Bitácora Encuentro n° 10, 6 de Junio de 2017)*

Por último nos gustaría compartir el siguiente extracto de la bitácora que si bien no se reflejó en una representación propiamente dicha del cortometraje realizado, creemos que propone una reflexión interesante en relación a los propios estereotipos y representaciones de la juventud por parte de los jóvenes.

*"Nos pusimos a pensar una escena donde habrá un rodaje dentro de la historia ficcional (ya que la misma se trata de un grupo de jóvenes que participa de un taller de cine), entonces surgió la idea de que ese subtaller fuera medio bizarro y una de las propuesta fue que los personajes hablaran como 'Turros'. Cuando les preguntamos que eran los 'Turros' ellos contestaron que eran lo opuesto a los 'Chetos', cuando les pedimos que ampliaran nos contaron que los 'Turros' eran aquellos jóvenes que tenían algunas características es sus Looks, es decir, piercings en la cara sobre todo en la zona de los labios y les cejas, gorrita que se usa alta, pantalones chupines y zapatillas grandes, rodetes bien altos en el caso de las mujeres, y que hablan de un modo particular, usando palabras como 'Wacho' y 'ameo'. Otra de las particularidades de los 'Turros' eran sus nombres, que tienen nombres como 'Kevin' 'Braian' 'Yanina'. Cuando les preguntamos si ellos eran 'Turros' nos contestaron que no, después les preguntamos si ellos eran 'Chetos' y nos contestaron que tampoco, que ellos eran 'Normales'.*

*Les preguntamos si ellos conocían o tenían amigos 'Turros' a lo cual nos contestaron que sí, que tenían amigos o vecinos que eran "Turros', que a sus escuelas asistían pibes que tenían este look, pero*

*no asistían 'Chetos'. Después les preguntamos si ellos creían que estaba bien o mal ser 'Turros' a lo cual nos contestaron que no estaba ni bien ni mal, que era solo un modo de vestirse, un look que uno decidía tener, pero que no estaba ni bien ni mal, que no era más que una definición estética que algunos deciden sostener pero que nos los define como buenos o malos y que ellos tenían amigos, compañeros, vecinos, etc 'Turros' y que estaba todo bien con ellos".*  
(Bitácora Encuentro n° 10, 6 de Junio de 2017)

Todas estas discusiones suscitaron en nosotras una reflexión sobre los jóvenes actuales y las miradas hegemónicas que los subestiman y los "tildan" de desinteresados ante la reflexión y sin una mirada crítica sobre la realidad de la que forman parte. Asumimos entonces, que este proceso no se dio por una imposición nuestra, si no por el hecho de que se encontraron en un espacio donde se pudo propiciar y fortalecer el debate de este tipo de temáticas que evidentemente son de interés para ellos y ellas.

Para concluir, podemos afirmar que en los debates que llevaron a estas decisiones, se enclavan uno de los procesos más significativos de esta experiencia. Por un lado en términos reflexivos, por otro lado en términos de toma de decisiones y de la capacidad de asumir ese rol y por último desde el lugar discursivo y de sentido político, ya que es un acto político entender que la manera en que nos representan los medios o el cine hegemónico muchas veces no se corresponde con quiénes somos o qué hacemos, que esas decisiones no son inocentes y que teníamos, en ese pequeño lugar la posibilidad de tomar la palabra para elegir mostrarnos de la manera que creíamos conveniente.

#### **4.5. El cine que nos hermana. Procesos vinculares y organizativos**

Como último eje, pero no por eso menos importante, nos hemos propuesto recuperar los procesos vinculares y organizativos que se desprendieron de esta experiencia. Afirmamos que estos procesos afloran en cualquier producción cinematográfica, pero podemos dar cuenta que son fundamentales en la práctica comunitaria, ya que constituyen una característica primordial que guía toda la práctica artística. El cine comunitario nace desde los vínculos organizativos, colaborativos y humanos. Lo que sucede en estas prácticas, es el devenir de un tejido vincular solidario, fruto de los propios modos de producción que están guiados por la dinámica del intercambio, el debate y la participación.

Desde ese lugar, como mencionamos en nuestro marco teórico, consideramos que se halla aquí uno de los tantos procesos significativos del cine comunitario. Nos referimos a un proceso que puede considerarse extra-cinematográfico, que si bien es propiciado por el hecho de hacer cine, permite pensar maneras de relacionarnos, organizarnos y encontrarnos con los otros, dando cuenta de un ejercicio organizativo que es factible de replicar en otros ámbitos de la vida.

Si retomamos la idea del cine comunitario como espacio que permite “tomar la palabra” desde el derecho a la comunicación dando la posibilidad de producir imágenes, discursos y representaciones propias del mundo; podríamos agregar que además esos procesos se hacen colectivamente, entre pares, definiendo horizontes comunes y poniendo a jugar las individualidades organizativamente. El 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. Todos estos procesos, han aparecido en mayor o menor medida en el Cine Taller. Haciendo uso de la bitácora, compartimos un acontecimiento que nos permite ilustrar estas reflexiones.

*“Nos quedaron sin pensar las últimas escenas para cuando Franco se va de viaje. En ese momento Ángel (que se había incorporado al grupo ese día) se propone a escribir en su casa las últimas escenas. Se le explica la idea del cine taller comunitario y como hasta ahora las decisiones y la escritura del guion siempre habían sido en conjunto. De todos modos sus compañeros le dijeron que estaba bueno que lo haga si tenía ganas de trabajar en ello y que pueda compartirlo con el grupo de WS, así entre todos podían opinar y terminar de resolver sobre la idea.”*

*(Bitácora Encuentro n°9, 29 de Junio de 2017)*

Ese mismo día, se incorpora Ángel al grupo de Whats App y comienza a pedir por ese medio que sus compañeros le compartan el guion para poder escribir el final. Ante una demora en la respuesta, Ángel comienza a mandar textos y audios insistiendo con su pedido, ya que nadie contestaba, manifestando entonces, que el grupo no lo estaba conteniendo ni reconociendo su aporte. Esto desencadenó una discusión entre algunos miembros que salieron a responder, ya que no había sido esa la intención sino que, quienes tenían el guion no habían llegado a ver a tiempo el mensaje. Una de las respuestas que puede sintetizar la discusión fue la siguiente extraída de un audio de whatsapp enviado por Andrés:

*“El jueves fue tu primer clase, ayer mismo. Te vamos a ir contando poquito a poco, así como comenzamos cada uno. Sino que claro, no todos hemos reaccionado igual, cada uno tiene ideas distintas y formas de pensar distintas, como dijimos ayer, a vos te gusta que la gente no se ría cuando hablas, en mi caso me gusta que la gente se ría cuando yo hablo.*

*Son ideas distintas, formas de ver el mundo distintas. Por eso como se dijo siempre en el taller, hay que aportar ideas y escuchar las ideas de los demás”.*

*(Mensaje desgravado de WS 30 de Junio de 2017)*

Esta cita, para nosotras da cuenta de una apropiación del espacio, de las metodologías y del proyecto que fue calando en el grupo y sus miembros. En esta instancia no fue necesario que nosotras mediáramos, sino que fueron los y las jóvenes quienes pudieron defender y poner en valor la construcción de manera colectiva, solidaria y no autoritaria. Por otra parte pudimos ver cómo a lo largo de los encuentros se fue construyendo un vínculo pedagógico- productivo- artístico- humano tanto entre las y los jóvenes como con nosotras.

Para analizar los propios vínculos entre los y las jóvenes, nos remontamos a los primeros encuentros del Cine Taller donde partimos con dos grandes grupos que venían ya conformados entre sí; el de las chicas y el de los chicos. En un comienzo, si bien el espacio funcionaba en un marco de respeto entre ambos “grupos”, la relación era bastante distante entre sí, como ya lo hemos ejemplificado más arriba cuando a la hora de definir el guion, emergió la dinámica de grupos y de competir entre “la idea de los varones” y “la idea de las chicas”. Esa situación paulatinamente se fue desarmando, a medida que fuimos reforzando la idea de trabajo colectivo, democrático, y que para ello era necesario escuchar y comprender la mirada de los otros y las otras.



**Primero encuentros de debate y reflexión.**

*“(…) Si bien ambas historias tienen puntos en común y algunas similitudes no logramos ponernos de acuerdo en cuál de las dos hacer, esto generó una especie de rivalidad entre ‘tu historia o mi historia’.*

*A raíz de ese conflicto fue que propusimos que tomando cosas de ambas historias pudiéramos entre todos elaborar una nueva. Pensado también en el momento de escribirla de manera colectiva y comunitaria, sucedió algo interesante porque los jóvenes se miraron extrañados y preguntaron entonces ‘¿Qué significaba comunitario?’. Porque para ellos lo comunitario estaba asociado a ‘lo gratuito, que por gratuito está dirigido a toda la comunidad’”.*

*(Bitácora Encuentro n°2, 27 de Abril de 2017)*

*“Se presentó una segunda historia por una de las chicas que era bastante oscura y surrealista.*

*Después Andrés leyó una versión de la Caperucita Roja adaptado a la justicia argentina (la cual era bastante complicada y los compañeros no se interesaron mucho)*

*Por último otra de las chicas propuso la historia de Cassandra e Iván y el árbol maldito. Una historia fantasiosa y de amor.*

*Finalmente se votó entre las cuatro historias y decidimos trabajar sobre la propuesta de Casandra pero modificando la historia de modo tal que pudiera representar una historia de romance entre jóvenes de la actualidad”.*

*(Bitácora Encuentro n°3, 4 de Mayo de 2017)*

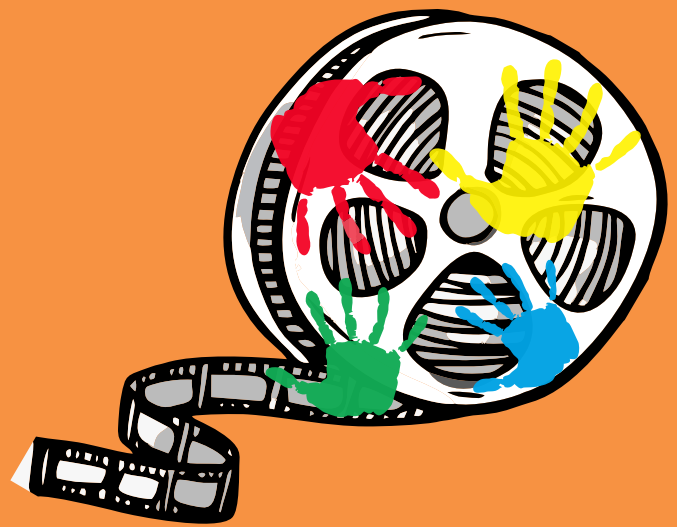
Poco a poco se fue forjando otro vínculo, el cual pudimos ir observando desde la propia ubicación en el espacio de debate que ya no los encontraba divididos, sino mezclados entre sí; en la toma de la palabra y en la escucha; como también en el trabajo de rodaje y en las veces que al finalizar el taller, cuando nos tomábamos el colectivo, se quedaban charlando en la plaza.

Para analizar nuestro vínculo con las y los jóvenes, creemos necesario partir de la base del nacimiento del espacio que nos congregó, los objetivos del mismo y los roles que asumimos para promoverlo. Desde un comienzo, a la hora de proponer el espacio de Cine Taller comunitario, teníamos claridad de querer construir un espacio donde primara el intercambio y la participación. Justamente el hecho de proponer un Cine Taller en vez de un Taller de Cine, significó para nosotras una fuerte decisión en relación al vínculo que queríamos construir con los y las jóvenes y con la propuesta pedagógica.

El vínculo que deseábamos construir tenía un fuerte arraigo con lo que entendemos de los procesos comunitarios y la relación que estos presentan con la “horizontalidad”. Pensábamos, y una vez finalizado el proceso reafirmamos, que la horizontalidad entendida como igualdad, puede decantar en una profunda desigualdad al no reconocer justamente las desigualdades, y los diferentes trayectos que pueden existir en un grupo humano. Por lo que, lo que nos interesaba proponer dentro de una experiencia de cine comunitaria es una relación participativa, que nos congregue a jóvenes y adultos, a secundarios y universitarios en un espacio donde ninguna palabra busque prevalecer más que la otra, pero sabiendo que nuestro lugar como propulsoras del proyecto y como “estudiantes de cine” presentaba otras responsabilidades.

Nos interesó trabajar y revertir la mirada de los y las jóvenes hacia nosotras, quienes no terminaban de internalizar la propuesta respecto a nuestra participación; no desde el rol “docente” sino de coordinación, y que en lo que respectaba a las decisiones de la película teníamos la misma potestad que ellos y ellas. Bastante costó que no nos dijeran profes, seños o nos trataran de usted. Todo esto, creemos es fruto de lo que mencionamos más arriba y también, de una cultura escolar que construye las relaciones pedagógicas de esa manera. De igual forma, el proceso fue transformándose a una relación vincular de confianza y amistad, y eso fue lo que permitió generar una fluidez en el taller así como también un clima ameno y divertido. Festejamos cumpleaños, día de la primavera, fin de rodaje; y también sobre todo, terminamos el proceso tranquilas con la seguridad de que el resultado del cortometraje no es nuestro, ni de ellos; es de todos y todas, tal como lo mencionan en las entrevistas que realizamos al final del proceso.





# Consideraciones Finales

Para concluir este Trabajo Final de Carrera nos parece pertinente retomar nuestro planteo de problema y los objetivos específicos que nos propusimos al comienzo del proceso de la investigación. Buscamos mediante una Investigación Acción Participativa, adentrarnos en la problemática que presenta el cine comunitario respecto a cuáles son los procesos artísticos-organizativos reconocibles en una experiencia de cine-taller, y cuáles son las autopercepciones de los sujetos que formaron parte del mismo.

Para ello nos propusimos hacer un relevamiento de la producción teórica existente referida al cine comunitario para precisar su definición y sus posibilidades de aplicación. Retomamos diversos autores que nos ayudaron a comprender desde la teoría los procesos artísticos- organizativos- vinculares y culturales que suelen darse en las prácticas de cine comunitario. Los cuales nos han proporcionado categorías y conceptualizaciones que nos ayudaron a ordenar nuestra experiencia y generar reflexiones en función de lo vivenciado pudiendo, de esta manera, anclar y vincular con otras experiencias y construcciones teóricas previas a las nuestras.

Otro de los objetivos específicos planteados al comienzo de esta experiencia se relacionaba con la búsqueda de un método de trabajo que propiciara la plena participación de los sujetos intervinientes, ayudando a comprender las relaciones humanas que se generan, así como los vínculos entre saberes técnicos, artísticos y culturales. Hoy, una vez que el proceso con los y las jóvenes ha finalizado, podemos dar cuenta que el método de trabajo utilizado (Cine Taller), refleja un proceso que buscó constantemente la participación activa de todas y todos los integrantes del espacio. Coherente con las lógicas que proponen los modos de producir comunitariamente, la regla siempre fue, como ha quedado expuesto en la escritura de este Trabajo Final de Carrera el diálogo, el intercambio y la participación colectiva. Entendiendo a la misma, como una dinámica de trabajo participativa, sin desmedro de evidenciar las diferencias generacionales, de responsabilidades y de trayectorias.

Hemos podido desarrollar y sistematizar instancias autorreflexivas acerca del proceso de creación de cine comunitario con los y las jóvenes en el CIC de barrio Cabildo, generando una bitácora de la experiencia escrita y audiovisual, ambas compartidas con los y las jóvenes, siempre conscientes de que formaban parte de un proceso de investigación- creación. Pudimos realizar conceptualizaciones colectivas respecto del espacio que todos juntos y juntas conformábamos y de la práctica que realizamos.

Como último objetivo, nos propusimos generar un aporte teórico- metodológico acerca de la experiencia, para compartir con los colectivos de producción audiovisual social y comunitaria y con actores del campo académico. Este objetivo atravesó nuestra práctica de investigación, ya que nuestra intención giraba en torno a la necesidad de recoger lo producido anteriormente en relación al cine comunitario, para poder dar cuenta de las reflexiones que emergieron de nuestra propia práctica, anclada en una experiencia de cine comunitario en Córdoba.

Creíamos y sostenemos, que existe la necesidad de sistematizar las prácticas locales, no de una manera anecdótica, sino pudiendo aportar conceptualizaciones, reflexiones e ideas que ayuden al abordaje de este tipo de experiencias como dice Palma (1992), nuestras prácticas son una fuente permanente de aprendizaje, y por ello es necesario recuperarlas, ordenarlas, comunicarlas y traducirlas en propuestas concretas. Valorar la sabiduría que encierra la acción. Pretendemos hacerlo con el fin de que puedan ser tomadas para la realización, discusión o reflexión en nuestros espacios académicos y de producción locales.

Con la intención de generar conceptualizaciones que abarquen los diferentes matices que componen las prácticas de cine comunitario, compartiremos una serie de puntos que para nosotras son síntesis de ello:

- Las condiciones de producción en el cine comunitario surgen desde las comunidades, desde las propias herramientas técnicas y humanas del espacio que produce. Se filma en el barrio, con actores del barrio y con los dispositivos disponibles. Las condiciones están relacionadas con los contextos socio-económico- culturales donde se producen, lo que no impide la concreción de los resultados técnicos- estéticos esperados por el grupo.
- Los modos de producción en el cine comunitario son colectivos y democráticos, sin desmedro de la división de roles, todas las decisiones se someten al colectivo y prima la actitud colaborativa.
- Las interpretaciones actorales pueden estar a cargo de los propios participantes- realizadores de los espacios de creación. Responde a una necesidad, al deseo de explorar la actuación como un rol más y también al hecho de que las historias suelen ser auto referenciales.
- Las historias en el cine comunitario están atravesadas por los consumos y gustos audiovisuales amalgamados con lo territorial y lo experiencial.

- El rodaje se somete a la experimentación, al aprender haciendo y a las lógicas de acción y reacción en el momento. Se constituye como un juego. Representa la mayor motivación por parte del grupo, lo que lo lleva a un temprano nacimiento sin mucha preproducción que lo sostenga.
- Las estéticas se remiten a las historias que se cuentan; a la territorialidad, a los conocimientos y a los procesos de aprendizaje de las técnicas. La imagen y el sonido se construyen de universos propios y cercanos, el barrio se imprime en las tomas y los ambientes sonoros.
- El cine comunitario abre procesos de producción de sentido mediante el debate y la reflexión. Esta dinámica, y las condiciones desde donde emergen estos procesos, dan lugar a la reflexión de las representaciones visuales y sonoras de los territorios, los sujetos, las ideas y las cosas.
- El cine comunitario hermana a los y las realizadores desde lo vincular-organizativo mediante la propuesta de construir un objetivo común. Se trabaja para ello colectivamente, fortaleciendo de esta manera un ejercicio organizativo capaz de replicarse en otros ámbitos de la vida.
- En el cine comunitario prima el proceso por sobre el resultado.
- El cine comunitario es un acto político. Los modos de producción, sus realizadores, las historias y los resultados dan cuenta de modos disruptivos de hacer y pensar el cine. Se constituye la práctica como una herramienta social y política que permite la manifestación artística mediante la construcción de discurso audiovisual, haciendo posible visibilizar lo invisibilizado.

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

Todo el anecdotario audiovisual con el que se construyen nuestras sociedades, se compone mayormente, como ya hemos analizado, por un cúmulo de películas que construyen miradas, representaciones y estereotipos de las que nos valemos para la

interacción social, las cuales, por las propias marcas de la industria y el mercado, están al servicio de las lógicas de un sistema socio-económico, que excluye e invisibiliza, también en el mundo de la producción audiovisual.

Es por esto que las producciones audiovisuales comunitarias vuelven a cobrar un valor significativo en materia política y de discurso, representaciones y miradas del mundo. Estas producciones son imprescindibles para el imaginario de una sociedad que busque ser democrática y plural donde en su producción audiovisual puedan encontrarse las diversidades que la constituye.

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

Consideramos que hasta el momento la batalla entre visualizadores e invisibilizados, no ha tenido la relevancia necesaria. Los invisibilizados no han estado en el campo de lucha. “No hubo batalla porque hubo imposición” (Turudi, 2013; 80). Es por esto que el cine comunitario debe buscar los mecanismos para dar el salto y entrar en el imaginario social, solo así, su disputa por el sentido valdrá la pena:

*“Para los excluidos del régimen dominante, este proceso significa abandonar la condición de anonimía y hacerse visibles, poner una luz sobre su existencia invisibilizada y por lo tanto inexistente para el discurso de lo público”*

*(Román, 2010; 19)*

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

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



# Bibliografía



## BIBLIOGRAFÍA

**BARBERO, Martín (1983):** “Memoria Narrativa e Industria Cultural” en Comunicación y Cultura nº10, México.

**DÍAZ, Ana Carolina (2011):** “La Implementación del Proyecto CIC: Un Estudio de Caso del CIC de Barrio San Cayetano (RSP, Chaco) y del CIC de Barrio Cabildo (Córdoba, Córdoba), desde la perspectiva de la Gestión Social aplicada a la Atención de la Población de Niños.” Córdoba, Argentina. Tesis en Facultad de Ciencia Política y Relaciones Internacionales - Maestría en Gestión Política: Especialidad en Diseño y Gestión de Políticas Públicas. Universidad Católica de Córdoba.

**ECHEVERRI JARAMILLO, Andrea (2008).** “La producción de sentido en el cine”, en Ensayos semióticos / Douglas Niño (ed). Bogotá: Fundación Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano. ISBN: 978-958-725-003-9 (Pp. 413-457).

**EIZAGUIRRE MARLEM, Urutia Gorka, Askunze Carlos (2004):** “La sistematización una nueva mirada a nuestras prácticas”, España. Editorial Alboan.

**GARCÍA ESPINOSA, Julio (2010):** “Por un cine Imperfecto”, Brasil. Revista Universitária do Audiovisual. Hablemos de cine. nº 55/56.

**GERGEN, Kenneth (2007):** “Construccionismo social, aportes para el debate y la práctica”, Universidad de los Andes, Bogotá.

**GETINO, Octavio (1969):** “La cultura nacional, el cine y “La hora de los hornos”. Revista “Cine Cubano” nº 56/57, Cuba.

**GETINO, Octavio y SOLANAS, Fernando (1969)** “Hacia un tercer cine: Apuntes y experiencias para el desarrollo de un cine de liberación en el tercer mundo”, Argentina. Editorial Filmoteca de la UNAM.

**GUMUCIO DAGRON, Alfonso (2014):** “El cine comunitario en América Latina y el Caribe”, Colombia. Editorial Fes Comunicaciones.

**HERNÁNDEZ, Roberto (1998):** “Metodología de la Investigación” México. Editorial MCGRAW-HILL.

**MARTINS, Inés (2011):** “El cine como representación de la realidad” Barcelona, España.

MINISTERIO DE DESARROLLO SOCIAL, Dirección de Patrimonio Comunitario (2006) “Propuesta de trabajo gestión CIC” Buenos Aires, Argentina.

**PALMA, Diego (1992):** “La sistematización como estrategia de conocimiento en la educación popular” en El Estado Actual de la Sistematización, Santiago de Chile, Chile.

**ROMÁN, María José (2010):** “Mirar la mirada: para disfrutar el audiovisual alternativo y comunitario”, Antioquia, Colombia.

**SIRAGUSSA, Cristina (2017):** “Taller-de-Cine y Cine-Taller. Jugar con las palabras para construir cine(s)” en “Cine comunitario Argentino”. Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Compaginado por TeseoPress.

**TURUDI, Gerardo (2013):** “Manifiesto de cine sin autor 2.0”, en Cine sin Autor, España.

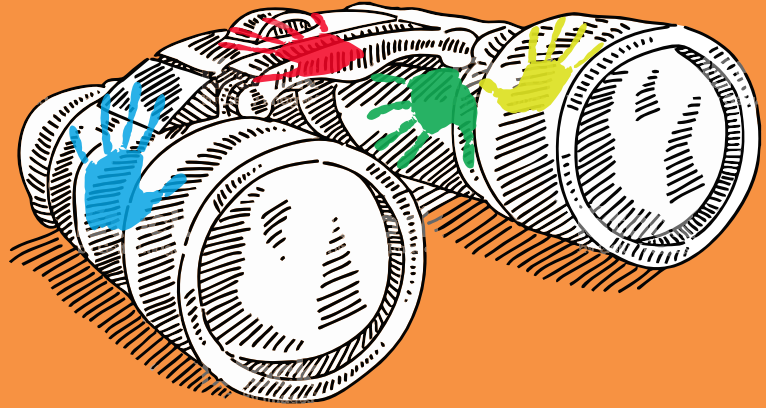
**VAN DE VELDE, Herman (2008):** “Sistematización, texto de consulta y de referencia”, Nicaragua. Editorial CICAP Estelí.

## FILMOGRAFÍA

**El Chavo, Rinero.** (2015) Córdoba.

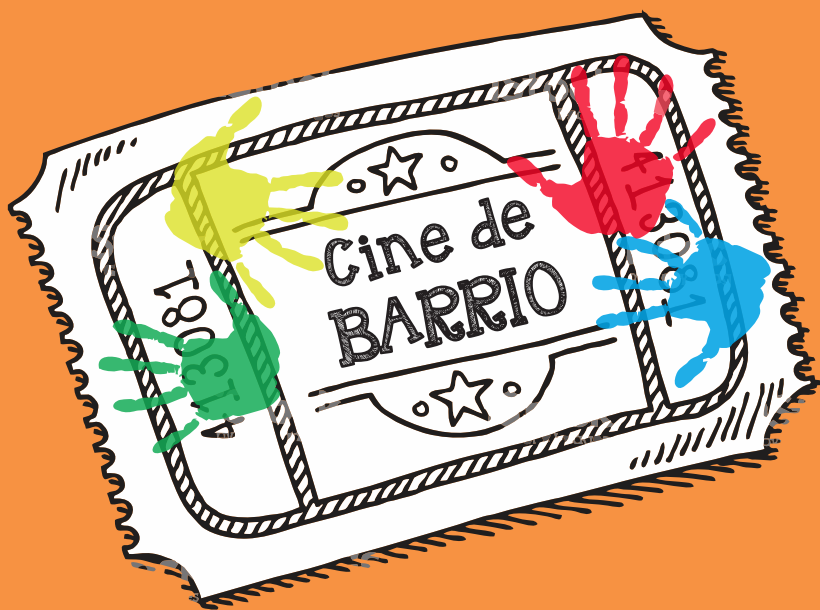
## WEBGRAFÍA

**Boaventura de Sousa Santos:** “La universidad puede ser un campo donde realmente se puede pensar cómo articular la resistencia y por eso es un blanco del neoliberalismo” (2018). Lugar de Publicación: Universidad Nacional Arturo Jauretche. Recuperado de: <https://www.unaj.edu.ar/boaventura-de-sousa-santos-la-universidad-puede-ser-un-campo-donde-realmente-se-puede-pensar-como-articular-la-resistencia-y-por-eso-es-un-blanco-del-neoliberalismo/>



# Anexos Digitales

Bitácora de encuentros y entrevistas



# La producción

Franco y Lucía, cortometraje resultante del Cine-Taller



“

***El acto comunicativo del cine  
será el acto de compartir la propia  
producción con otro semejante.***

***Siendo productores seremos  
espectadores de otros productores***

”