

Molfetta, Andrea: “Antropología visual del cine comunitario en Argentina: reflexiones teórico-metodológicas”; en *REA*, N° XXII, 2016; Escuela de Antropología - FHUMYAR - UNR; pp. 39-59.

## Antropología visual del cine comunitario en Argentina: reflexiones teórico-metodológicas

Andrea Molfetta (CONICET-UBA)  
andreamolfetta@conicet.gov.ar

### Resumen

En este texto describimos la experiencia metodológica realizada dentro del proyecto de investigación “El cine que nos empodera: mapeo colectivo, antropología visual y ensayos sobre el cine comunitario del Gran Buenos Aires y Córdoba”<sup>1</sup>. Este trabajo está organizado en tres etapas que se definen a partir de sus abordajes metodológicos. Los talleres de mapeo colectivo, la entrevista etnográfica y el cine de exploración etnográfica (observación participante y diferida), son las tres técnicas de producción colaborativa de conocimiento que aplicamos sobre nuestro cine comunitario en estos dos territorios. Traemos aquí las reflexiones sobre el alcance, la pertinencia y las limitaciones de estas metodologías en relación al estudio de las prácticas del cine, definiendo nuestra posición en relación a una antropología visual del cine.

**Palabras clave:** antropología del cine - antropología visual - etnografía - cine comunitario - Argentina.

### Summary

In this text we describe the methodological experience realized within the research project “The cinema that give us power: collective mapping, visual anthropology and essays on the community cinema of the Great Buenos Aires and Córdoba”. This work is organized in three stages that are defined based on their methodological approaches. The collective mapping workshops, the ethnographic interview and the ethnographic exploration film (participant and deferred

1. Proyecto de Investigación Plurianual del CONICET, PIP-0733 (2014-2016).

MOLFETTA, Andrea - “Antropología visual del cine comunitario en Argentina...”

observation) are the three techniques of collaborative production of knowledge that we apply to our community cinema in these two territories. We bring here the reflections on the scope, relevance and limitations of these methodologies in relation to the study of cinema practices, defining our position in relation to a visual anthropology of cinema.

**Key words:** anthropology of cinema - visual anthropology - ethnography - community cinema - Argentina.

## Introducción

Los estudios de cine en Argentina poseen una fuerte tendencia hacia los análisis textuales, cuestión que es fruto de tradiciones científicas muy establecidas en los principales centros de investigación de nuestras universidades. Sin embargo, creemos que hay una cantidad grande de fenómenos contemporáneos que protagonizan los más interesantes casos de expansión del audiovisual en nuestro contexto, y que prueban que el cine, lejos de morir, se filtra y multiplica en inúmeros nuevos territorios, generando nuevas prácticas artísticas y comunicacionales, protagonizando procesos sociales cuyo estudio, necesariamente, debe desbordar el enfoque textual y utilizar técnicas y metodologías de estudio pertinente que los describan, analicen e interpreten.

En particular, nuestra investigación estudia el cine comunitario producido tanto en el centro como en las márgenes de la cultura audiovisual legitimada, y del cual consideramos que provienen las principales innovaciones en términos estéticos y de modelos de producción del cine argentino de estos últimos años. Advertimos, concretamente, al amplio uso de la noción de “cine comunitario” presente en la contemporaneidad, y que va de las consagradas obras de Campusano y Perrone<sup>2</sup> – oriun-

2. Filmografía de José Celestino Campusano puede ser consultada en <http://www.cinenacional.com/persona/jose-celestino-campusano> (accesada en 01/04/2017), y la de Raúl Perrone, en <http://www.cinenacional.com/search/node/perrone> (accesada en 01/04/2017).

dos de Florencio Varela y de Ituzaingó, respectivamente<sup>3</sup> -, a la profusa colección de cortometrajes producidos en las periferias de nuestras dos mayores ciudades, y que son, al mismo tiempo, narrativas periféricas respecto a las obras autorales.

La riqueza estética y el potencial político del cine comunitario es difícil de percibir si nos limitamos al análisis filmico-textual del mismo, en crisis dentro de la teoría filmica desde inicio de los años 80. Las críticas al análisis textual del film provienen tanto del pos-estructuralismo –según el cual este tipo de análisis no puede alcanzar el sentido del cine sin abrirse, por ejemplo, a la intertextualidad–, como de los estudios culturales, según los cuales los textos no son objetos auto-determinados e independientes, suprimiendo los contextos y llevándonos a un tipo de análisis sub-politizado del mismo (STAM, 2003). Incluso la neo-narratología filmica critica los análisis textuales (AUMONT y MARIE, 1989), argumentando que un abordaje así es de interés exclusivo de quien estudia apenas relatos, diseccionando e ignorando la unidad orgánica del texto audiovisual a su contexto socio-cultural, reduciendo el texto a sus esqueletos y suprimiendo el análisis de las condiciones de producción, distribución y consumo, lo cual, en su conjunto, promueve un análisis a-historizado del cine.

Es curioso el modo como los propios narratólogos empobrecen el análisis textual al desconocer el origen mismo del concepto de “texto”, que Barthes (1970, 2009) planta en el corazón de la lingüística pos-estructuralista con el libro AZ. En este libro, profundiza la noción de *texto*, nacida a partir de la deconstrucción del concepto de *obra de arte*. Esta última habla de un objeto orgánico en sí mismo, semánticamente cerrado, objeto dentro del cual está el sentido. Ya la noción de “texto” –que refiere a “tejido”–, nos lleva a comprender que un filme no es un relato sino una malla que tensiona dos puntas de la práctica social del signo

3. Florencio Varela e Ituzaingó son dos ciudades localizadas en el llamado segundo cordón del Conurbano de la ciudad de Buenos Aires, en el sur y oeste, respectivamente.

audiovisual, entrando de lleno en el campo de la socio-semiótica para trabajar los dos problemas centrales de los estudios de cine en los años 60: el sujeto y la ideología. La vida social y política del cine, el devenir de sus modos de producción acorde a los cambios técnicos y a la geografía política y económica del lugar donde se lo produce y recepciona, los caminos de la recepción y hasta los trabajos de la interpretación de sentido en ambas puntas del texto filmico, pasan a estar atravesados por esta delimitación amplia del hecho cinematográfico. Esto excede absolutamente el análisis textual narratológico y nos conduce al análisis y comprensión del sujeto histórico que hace y ve cine, a las implicancias estéticas y políticas a ambas puntas del texto, y a un estudio crítico del uso del dispositivo audiovisual dentro de los fenómenos sociales.

Los problemas de la cultura cinematográfica no atañen solamente a los objetos artísticos producidos, sino a los sujetos participantes de su producción, a través del estudio de las prácticas y procesos realizados para fabricar películas. Esto lleva el problema de las ideologías a la estructura material de la producción de discursos y, aún más, a una comprensión politizada del trabajo artístico tanto del autor, como del receptor. Por este motivo, el perjuicio de los análisis mal llamados de textuales –porque en verdad son análisis de relatos– es doble: se reduce el “texto” al “relato” y, por ende, se pierden de vista de los aspectos pragmáticos de la comunicación audiovisual, que exceden tanto lo sintáctico cuanto lo semántico. Así, el análisis textual reduce el estudio del cine a las cuestiones sintácticas, temáticas (semánticas) y de puesta en escena, como, al estudiar los aspectos políticos, se refieren a los mismos apenas como una descripción complementaria del contexto, de las políticas cinematográficas, sin construir una relación orgánica de estos aspectos al interior del hecho cinematográfico. Dicho en otros términos, al hablar de historia o de lo político en los filmes analizados, los análisis textuales trazan una dicotomía entre objeto y contexto, sin buscar en el interior mismo del hecho cinematográfico y del relato la potencialidad política del dispositivo en sus diversos usos sociales, lo que permitiría un análisis materialmente fundamentado –y orgánico– de sus discursos.

En este mismo sentido, tanto la teoría socio-semiótica de Bajtin, con su concepto de *cronotopo*, como la semio-pragmática de Odin, buscan un tránsito fluido entre las estructuras materiales del signo y su significación socio-cultural, rompiendo el binarismo esquemático que hace aparecer al contexto apenas como paño de fondo del cine, cuando en verdad se presenta tanto en las estructuras del lenguaje, como en los usos y prácticas del mismo. Cuando los abuelos de los talleres de cine de UPAMI, en Berazategui, filman “Crece desde el pie” (2015)<sup>4</sup>, no realizan apenas un racconto ficcionalizado de la lucha que llevaron adelante para la construcción de su centro de jubilados, sino que ponen en marcha una serie de prácticas y procesos que les permiten reafirmarse como grupo social en un entramado de relaciones con la municipalidad, el PAMI, la asociación civil CineEnMovimiento, los vecinos y hasta sus propios familiares, que los asisten fielmente en todo el trabajo de producción audiovisual, incluyendo a los nietos. No sólo cuentan una historia, sino que al contarla, promueven prácticas artísticas y procesos sociales que renuevan la potencialidad política del grupo, tanto en lo personal (luchando contra un perfil del “jubilado” como alguien fuera del sistema social), como en lo grupal, ya que, filmando, fortalecen sus vínculos de pertenencia entre sí, sus familias y vecinos, propagando su acción inspiradora a otros grupos sociales de su mismo barrio.

En este sentido, una antropología del cine es necesaria para satisfacer la evidente necesidad de estudiarlo no tan sólo como una colección de películas y, dentro de ellas, de relatos y enunciaciones, sino como trabajo de la cultura, describiendo y analizando sus actores, prácticas y procesos. Al mismo tiempo, el abordaje antropológico nos sitúa de pleno en los estudios de campo, otra de las necesidades que surgen con la crisis de los análisis textuales, productores de verdades universalizantes, que descuidan la singularidad de los contextos tanto a nivel regional, nacional o incluso ciudadano. A modo de ejemplo, y yendo a nuestro estudio de caso, no ha sido el mismo cine comunitario el que se produjo

4. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=-GhCIJENVg>

en Córdoba y Buenos Aires<sup>5</sup>, debido tanto a las características diversas de las organizaciones de base de cada contexto, como a las necesidades y demandas diversas que se canalizaron a través del uso del dispositivo cinematográfico en cada ciudad. Al mismo tiempo, fueron muy distintos los procesos de implementación de la ley de medios en cada provincia, y esto debido a las configuraciones políticas de cada región. A su vez, esto llevó a que el cine comunitario cordobés y bonaerense desenvuelva distintos tipos de relaciones con el resto del campo cinematográfico en cada contexto. Así, un estudio de campo permite pensar en una investigación aplicada y de impacto, que nos permitió contribuir en cada provincia de modos diversos, incentivando tanto las articulaciones inexistentes, como la reunión de sectores antes atomizados atrás de intereses comunes. De este modo, al finalizar el estudio de cuño semio-pragmático y antropológico, estaremos desarrollando uno de tipo comparativista (Paranagua, 2002) que permita hacer una crítica a los procesos de cada territorio.

Singularizar los enunciados, los contextos y los sujetos es imprescindible para caracterizar la diferencia que el hecho artístico introduce en relación a las tradiciones, y cuando nos referimos a los sujetos no hablamos apenas de quienes realizan, sino también de los que están en la otra punta del texto, los públicos. A esta altura, se torna evidente que la comprensión del hecho cinematográfico debe exceder el estudio del relato y proyectarse, incluso, al estudio de los circuitos de exhibición y de los públicos intervinientes, en suma, a la recepción —es decir, al estudio de las interpretaciones que se hicieron de los textos filmicos, tanto en medios de comunicación como entre los espectadores en sí—. Al mismo tiempo, realizamos un esfuerzo interdisciplinario para vincular las metodologías provenientes de la teoría filmica con las herramientas de la

5. Para tener una referencia de las cinematografías que estudiamos, invitamos al lector a conocer las páginas del Festival INVICINES - Festival del Cine Social de los Invisibles (Córdoba), <http://invicines.blogspot.com.ar/>, así como las de las organizaciones Cine en Movimiento y Cluster Audiovisual de la Pcia. de Bs. As, para el panorama bonaerense, <http://www.cineenmovimiento.org/>, y <http://capba.weebly.com/>, respectivamente.

antropología visual, en particular, la etnografía audiovisual, incluyendo la entrevista etnográfica, la observación participante y observación diferida de y sobre el cine comunitario de ambas ciudades.

En síntesis, y por todos estos motivos, justificamos el hecho de que nuestro trabajo desenvuelva una antropología del cine comunitario con herramientas metodológicas tanto de la antropología visual como de la semio-pragmática del cine<sup>6</sup>. Esto porque consideramos como definitorios del hecho cinematográfico tanto los elementos textuales como los extra-textuales o de campo, incluyendo los usos (prácticas) y procesos en la singularidad de sus contextos. Para nuestro equipo, el estudio del cine comunitario incluye las condiciones de producción y recepción de estas filmografías, las características de los actores de estos procesos (sus prácticas, interrelaciones y procesos), así como las derivas de sentido y el impacto social que desatan en sus respectivos y singulares contextos, y en la cultura en general.

### **El contexto de la investigación: el recorte de objetos y métodos**

En nuestro país, desde la promulgación e implementación de la Ley de Medios de Comunicación Audiovisual (Ley 26522) en el año 2009, tuvimos un fuerte apoyo del Estado a las prácticas cinematográficas conocidas como “cine comunitario”<sup>7</sup>, y que se dan en el seno de grandes articulaciones sociales y culturales producidas colectivamente por sectores específicos del precariado (STANDING, 2009) de las dos mayores ciudades argentinas, Córdoba y Buenos Aires. Organizaciones de base

6. En este texto presentamos apenas la contribución proveniente de la antropología visual. Los análisis semio-pragmáticos de los filmes que hemos recabado se encuentran en elaboración y serán tema de otros ensayos.

7. Este apoyo estatal incentivó un movimiento independiente de la cultura audiovisual comunitaria, que consideramos heredera de los movimientos de video popular en América Latina. Con el apoyo del Estado, se sistematizaron y regularizaron las intervenciones, se adquirieron equipos y saberes sobre cómo articular estos esfuerzos independientes dentro de las nuevas posibilidades que abría la Ley de Medios como vía para saltar del cine comunitario a la comunicación comunitaria (sea radial o audiovisual).

(comedores barriales, centros de jubilados, centros de ex-combatientes de Malvinas, agrupaciones culturales, de estudiantes, etc.), articuladas a través del accionar de asociaciones civiles e instituciones estatales (escuelas, psiquiátricos, PAMI<sup>8</sup>, municipios, universidades), promovieron un amplio proceso de alfabetización audiovisual en los barrios que, con el tiempo, generó un proceso de profesionalización dentro del campo audiovisual, inclusive constituyendo PyMES<sup>9</sup> y cooperativas de comunicación. El principal objetivo de este proceso comunitario del audiovisual fue ampliar la pluralidad de voces en el contexto de diversificación del mapa mediático argentino promovida por la ley, y permitir que no solamente los cineastas y productores profesionales accedieran como productores a estos nuevos espacios, sino la población en general, organizada comunitariamente. El de la Ley de Medios 26522 fue un proceso amplio, de profunda vocación federal, pero también preocupado especialmente por las grandes periferias urbanas que son el territorio del precariado, ya que se interpretó y usó el dispositivo audiovisual como una herramienta capaz de promover y aglutinar procesos de inclusión social que, transversalmente, vincularon el combate a la pobreza con políticas de salud y educación, trabajo, tercera edad, jóvenes, entre otras. Es por este motivo también que se torna necesario un abordaje antropológico de la práctica cinematográfica comunitaria, porque en ella se centran una diversidad y complejidad de procesos que hacen de este campo de la producción audiovisual un espacio muy diferenciado respecto a otros espacios del cine, sea artístico o industrial. Al mismo tiempo, ya en el contexto del cine de autor, surgen con fuerza las poéticas de Campusano y Perrone, que llaman poderosamente la atención por su vinculación profunda a temas, estilísticas y modos de producir enraizados a sus territorios, lo que también nos llamó la atención sobre estas experiencias como origen de una renovación estético-estilística proveniente de los márgenes del cine más legitimado.

8. PAMI – Instituto de Servicios Sociales Para Jubilados y Pensionados.

9. PyMES – Pequeñas y Medianas Empresas.

Es casi inexistente la producción bibliográfica que referencie esta experiencia histórica reciente del cine comunitario, abruptamente amenazada con la asunción de la derecha tradicional en el país desde diciembre de 2015, quienes retiraron casi todo apoyo y autarquía del AFSCA. Por este ineditismo, las técnicas etnográficas se mostraron necesarias y pertinentes para iniciar los trabajos, y sus frutos arrojaron a la luz toda la complejidad de factores económicos, políticos, culturales y sociales que participan aún hoy de este fenómeno, así como sus interrelaciones, conflictos y sinergias.

Al mismo tiempo, el cine comunitario de estas dos ciudades mantiene relaciones complejas con otros sectores de la producción audiovisual, cuestión que vemos reflejada en la multiplicidad de sentidos que abraza su misma denominación, y que desarrollaremos específicamente un poco más abajo. Estos sentidos tensionan el campo que va *del cine a la comunicación comunitaria*, y problematizan su definición no solamente en términos temáticos, como en sus concepciones sobre los modos de producción que lo vinculan tanto a la actividad *amateur*, como a los pilares de la economía social y solidaria (ESS) o al desarrollo del sector privado. Esta complejidad de sentidos del audiovisual comunitario nos forzó a un recorte de las experiencias que tomamos específicamente como objeto, por número e importancia en su desarrollo. Decidimos así trabajar con las experiencias más vinculadas con el cine que con la comunicación comunitaria, ya que concebimos que el espacio de la comunicación comunitaria adviene como un estado posterior y más avanzado de estos procesos iniciales de alfabetización. Por toda esta complejidad, las técnicas de la etnografía audiovisual se mostraron las más pertinentes y productivas para el caso, porque nos permitieron precisar términos y recortar el objeto, a posteriori. Por ejemplo, en las entrevistas no-dirigidas (GUBER, 2009) pudimos apreciar las oscilaciones y alcances en los usos de las nociones de *cine comunitario* y *comunicación comunitaria*. A pesar de interrelacionadas –no podemos pensar la comunicación audiovisual comunitaria sin un conocimiento del lenguaje del cine–, y por tratarse del estudio de la etapa inicial de los seis años de este gran proceso de tenta-

MOLFETTA, Andrea - “Antropología visual del cine comunitario en Argentina...”

tiva de diversificación del mapa mediático argentino, es que decidimos concentrarnos en las experiencias vinculadas con el *cine comunitario*.

¿Por qué Córdoba y Conurbano Sur? Nuestra investigación ha realizado estos estudios en Córdoba y en el Conurbano Sur de la ciudad de Buenos Aires, por tratarse de los dos mayores núcleos poblacionales, y en los cuales el cine comunitario ha producido, en los últimos 10 años, sus filmes y procesos más relevantes. Para esto, constituimos un equipo con investigadores de ambas provincias, ya que se mostró necesario tanto un conocimiento previo de los territorios y sus experiencias, así como contactos iniciales con los actores de estos procesos. En el caso específico del Conurbano porteño, fue menester reducir el territorio por una cuestión de volumen y de recursos humanos disponibles, y porque identificamos la mayor cantidad de experiencias en los partidos de la zona sur: Avellaneda, Lanús, Lomas de Zamora, Quilmes y Florencio Varela.

De este modo, la etnografía nos trajo como primer resultado el recortedel objeto de estudio, sus casos y los contextos donde íbamos a estudiarlos. Comenzamos a partir de contactos personales que hicimos participando en encuentros del sector. En Córdoba, generalmente promovidos por organizaciones de base y asociaciones civiles (casas de cultura barrial, centros de jubilados, asociaciones de vecinos, dispensarios, medios independientes, hospitales), siendo notoria la ausencia de las universidades como agentes intermediarios con la base; ya en el Conurbano bonaerense, el cine comunitario está usualmente promovido y apoyado por organismos del Estado –especialmente las universidades UNAJ, UNLa y UNQUI<sup>10</sup>–, asociaciones civiles (CAPBA y CEM) y redes vecinales, en escuelas, sociedades de fomento y universidades<sup>11</sup>.

10. Universidad Nacional Arturo Jauretche, Universidad Nacional de Lanús, Universidad Nacional de Quilmes, respectivamente.

11. Notablemente, identificamos una gran diferencia vinculada a las tradiciones políticas de cada provincia, y muy en particular por el alineamiento de estas provincias respecto al Estado Nacional, principal impulsor de las políticas para la inclusión por la comunicación popular. En estos seis años, la provincia de Buenos Aires estuvo gobernada por Daniel Scioli, del Frente para la Victoria (FPV),

## **Entrevista etnográfica, observación participante y mapeos colectivos: tres técnicas eficientes en el estudio de campo del cine comunitario**

La *entrevista etnográfica* (EE), también conocida como *entrevista no-dirigida*, fue la herramienta que utilizamos para comenzar a introducirnos en el campo. Es decir, siempre estuvimos presentes con la cámara, desde el primer paso, motivo por el cual el conjunto de los actores supo desde el comienzo que nuestra metodología sería esa, apuntando a la producción colaborativa de conocimiento y generando vínculos de confianza que, con el tiempo, rendirían grandes frutos.

Muchos han denominado la EE como *entrevista antropológica* (AGAR, 1980, y SPRADLEY, 1979, In GUBER, 2009), otros, de *entrevista informal* (KEMP, 1984; ELLEN, 1984) o de *entrevista no-directiva* (THIOLLENT, 1982; KANDEL, 1982). Optamos, siguiendo a GUBER (2009), por la denominación de *entrevista etnográfica*, porque funcionaron efectivamente como marco significativo de las *observaciones participantes* (OPar) y diferidas (OD)<sup>12</sup> que hicimos de las prácticas y procesos del cine comunitario en ambos contextos. No consideramos que las EE tengan valor de referencia o información simplemente, porque han funcionado como *performatividad* de las OPar. Es decir, utilizamos la EE como relación social en la que trabajamos las mutuas reflexividades –del entrevistador y del entrevistado– a través de enunciados y verbalizaciones que, al ser filmadas, se almacenan como OPar y para la OD. Por

mientras que Córdoba, por Juan Schiaretti, que si bien integra las filas del Partido Justicialista, se enfila junto a De La Sota como disidencia del FPV, por lo menos en políticas para la comunicación.

12. Entendemos por Observación Participante a la realizada con la presencia de la cámara en campo. Ya la observación diferida (OD) es la observación a posteriori que hacemos del material, y a partir de la cual aprehendemos, reflexivamente, los contextos interpretativos y prácticas tanto propios como de los observados. Ya la observación proyectiva (OPro) es la OD realizada por los propios actores y, a su vez, filmada. También conocida como videoelicitación, es una técnica muy interesante que funciona como profundización de las OPar y las OD, por el nuevo caudal de informaciones y puntos de vista que se obtienen sobre el campo.

otra parte, ya dentro de una perspectiva constructivista, entendemos que la EE es una técnica de investigación en la que dos discursos construyen la realidad, ya que se ponen en juego dos repertorios y sendas competencias meta-comunicativas. Es decir, lo que dicen ambos proviene de competencias recíprocas forjadas en experiencias distintas. En el caso del entrevistado, de su propia vida dentro del cine comunitario, y en nuestro caso, del estudio previo de las redes, prensa, participación en festivales y jornadas por la comunicación comunitaria, etc. Es decir, afirmar esto significa reconocer los límites de la EE: cuando planteamos las preguntas, establecemos nosotros mismos el marco interpretativo de las respuestas, revelando y proyectando nuestros propios contextos en las respuestas de los sujetos entrevistados, y por este motivo se ha tornado tan importante la OD. A modo de ejemplo, en muchas ocasiones nuestros conocimientos sobre la estética e historia del cine terminó incidiendo en el pensamiento de los informantes, como en el caso del discurso de Campusano, quien al enterarse de nuestra hipótesis sobre el cine comunitario como nuevo Tercer Cine, revisó y comenzó a adoptar en sus charlas dentro del CAPBA conceptos expresados en el manifiesto del 68, así como adhirió poderosamente al mote “comunitario” para argumentar sobre su estética, factor notoriamente ausente antes del 2015 –fecha de inicio de nuestras interacciones con su grupo–.

Al ser aplicada al estudio de nuestra propia sociedad, otro de los límites importantes de la EE refiere al hecho de necesitar sostener una duda sistemática sobre nuestras propias creencias y certezas, lo que algunos compañeros de equipo identificaron erróneamente como falta de claridad respecto de los recortes del objeto y que, en verdad, era una duda metódica sostenida frente al momento inicial del trabajo de investigación. La EE exige un trabajo firme sobre la auto-reflexividad con la que nos cuestionamos e identificamos los propios marcos interpretativos, lo que contribuye a diferenciar ambos contextos –del investigador y del informante–, así como aprender a leer, en el material audiovisual resultante y durante la OD, cómo cada una de las partes interpreta la relación que se da entre ambos a través de las verbalizaciones y gestua-

lidades. Los entrevistados, en nuestra experiencia, y a partir del cambio político de finales de 2015, han cambiado sus actitudes frente a nosotros: algunos (los menos comprometidos políticamente) sostuvieron la confianza, mientras que otros escatimaron la información o la ofrecieron de forma difusa y confusa, en actitud de desconfianza – muy especialmente aquellos actores que habían tenido relaciones muy directas con el Departamento de Proyectos Especiales del AFSCA<sup>13</sup>, responsable por organizar el FOMECA – Fondos de Fomento Concursables para Medios de Comunicación<sup>14</sup>. Con las EE, descubrimos proyectos audiovisuales en curso que, a su vez, acompañamos con OPar, generando una abultada e inédita colección de documentos de campo sobre el cine comunitario de los años 2015 y 2016 en ambas provincias, material que este año comenzamos a editar y sobre los cuales estamos escribiendo a todo vapor<sup>15</sup>. Al mismo tiempo, volvíamos sobre algunos actores con nuevas EE para profundizar y precisar datos, debido a que la técnica así lo exige<sup>16</sup>.

La observación participante (OPar) y la observación diferida (OD), consideradas ambas como técnicas de *cinema de exploración etnográfica*<sup>17</sup> (ARDEVOL, 1994, 1996, 1998; FRANCE, 1999) sostiene la introducción de la cámara en el campo desde el comienzo del contacto con el contexto investigado. La presencia permanente de la cámara crea un campo nuevo del que participan el conjunto de los envueltos, tal como en el caso de la

13. AFSCA – Agencia Federal de Servicios de Comunicación Audiovisual.

14. En otro texto, explicaremos las distintas etapas de la entrevista etnográfica, y analizaremos especialmente distintos casos, para evaluarla tanto como técnica de investigación como a partir de la efectividad del conocimiento que pudimos producir.

15. Prevemos la edición de nuestro libro a finales del corriente año.

16. La EE tiene dos etapas, una de apertura – que es la que acabo de relatar – y otra de focalización, en la que se busca la precisión conceptual, a través del contraste de nociones, buscando sistematizar las relevancias con preguntas más cerradas.

17. Tanto para Ardevol, como para France, el *cinema de exposición etnográfica* se opone al *cinema de exploración etnográfica*. Mientras el primero comunica acerca de prácticas y procesos culturales, el *cinema de exploración etnográfica* tiene como objetivo la observación del mismo.

entrevista. Y por este mismo motivo precisamos de la *teoría socio-antropológica reflexiva* para aprender a distanciarnos de nuestros propios puntos de vista –audiovisuales en este caso–, y colectivos, ya que no se trata de una EE punto a punto. Del mismo modo que la EE tiene dos momentos, el de abertura y el de focalización, la OPar y la OD poseen un segundo momento, aún no realizado por nuestro proyecto, que refiere a la *observación proyectiva* (OPro) o *videoelicitación* (VE), en la cual los propios sujetos se observan en las representación audiovisuales obtenidas con la OPar, así como son filmadas sus reacciones nuevamente en OPar, gracias a lo cual se incorporan muchas nuevas informaciones sobre el campo.

Hasta el día de hoy, aplicamos la OPar para registrar tanto los *talleres de mapeo colectivo* (TMC), como numerosos procesos de producción audiovisual, encuentros y eventos del cine comunitario tanto en Córdoba como en el conurbano sur de Buenos Aires. En estas observaciones, pudimos apreciar las relaciones e intercambios que se producían entre los actores, y cómo éstas fueron mudando a lo largo del trabajo de campo.

Tanto en el caso porteño, como en el cordobés, la realización de los TMC consolidó los vínculos colaborativos entre los actores, agilizando intercambios en términos de servicios técnicos y saberes profesionales. A modo de ejemplo, en el caso del TMC realizado en Bernal en 2015, dos asociaciones que se desconocían entre sí –a pesar de que trabajan en el mismo territorio–, como son Cine en Movimiento (CEM) y el Cluster Audiovisual de la Pcia. de Buenos Aires (CAPBA), estrecharon lazos, y al día de hoy algunos de sus miembros colaboran en sus respectivas iniciativas, lo que fue generando una malla o red de intercambios de prácticas que consolida el campo del cine comunitario como tal en esos territorios. A pesar de que ambas asociaciones utilizan la noción de *cine comunitario*, cada una la practica en un sentido diverso, aunque se enriquecen mutuamente en el intercambio. CEM comprende el cine comunitario como “un espacio para la construcción de la soberanía audiovisual de América Latina y el Caribe”<sup>18</sup>, así como afirma que “Hacer

18. <http://www.cineenmovimiento.org/index2.html>

cine es mucho más que hacer cine”, refiriéndose al impacto social de las prácticas audiovisuales comunitarias ya aludidos más arriba. Trabajan entre vecinos que son inicialmente analfabetos audiovisuales, es decir, se vinculan con un grado de amateurismo que localiza lo comunitario en la base social como un todo, canalizando, a través de este cine, las demandas de una subjetividad personal y socialmente entendida. Por ejemplo, los ex-combatientes de Malvinas de Quilmes, con el cortometraje “Podría ser hoy” (2013)<sup>19</sup>, o Abuelos En Acción, de Berazategui, con el cortometraje “Sin turno” (2015)<sup>20</sup>. Interpretamos estos filmes como manifestaciones de lo que concebimos como *revolución molecular* (Guattari, 1978). Según ésta, los antiguamente conocidos como “actores de un cine de la pobreza” pasan a ser enunciadores de sus propias historias, contribuyendo a un proceso de pluralización de las voces del espacio audiovisual, cuestión que tratamos específicamente en otros trabajos<sup>21</sup>.

Ya en el caso del CAPBA, trátase de una asociación que reúne profesionales del campo audiovisual y de otras profesiones que de él participan, como actores, técnicos, agentes de prensa, músicos y diseñadores. Su presidente en el 2015, José Campusano, define al cine comunitario como un cine hecho por quienes “integramos a la comunidad en materia de contenidos, de personificación, de producción y, posteriormente, de difusión, todas nuestras películas son de orden comunitario”, y sigue afirmando que “sería un aporte que surja un cine comunitario de alta gama y desde las entrañas de las comunidades”<sup>22</sup>. En esta perspectiva nombra las experiencias de Rosendo Ruiz en Córdoba, Gustavo Gzaint en Neuquén, y Pablo Almirón en Corrientes. Para Campusano, el “cine comunitario” se refiere tanto a un modelo de producción cercano a una cooperativa de crédito (en este caso, intercambio de equipos, horas de

19. <https://www.youtube.com/watch?v=p7a3f8s9MkY>

20. <https://www.youtube.com/watch?v=jSH3ARpaoxQ>

21. Ver en la bibliografía.

22. <http://www.telam.com.ar/notas/201412/89354-cine-el-perro-molina-campusano.html>

MOLFETTA, Andrea - “Antropología visual del cine comunitario en Argentina...”

trabajo y saberes), como a una relación orgánica entre el origen de las anécdotas, los actores y lugares donde filmarlas y proyectarlas.

También realizamos OPar de distintos eventos en ambos territorios: reuniones del CAPBA, talleres de CEM y de Kilombo Audiovisual Comunitario, jornadas en universidades (Audiovisión Cooperativa/ UNLA y Jornadas del AFSCA/UNQUI), reuniones de la Red de Cine Comunitario y Social en Córdoba, de la APAC (Asoc. De Productores Audiovisuales Cordobeses), así como de las redes PAC (Productoras Audiovisuales Comunitarias) y FOCUS (Red Nacional de Productoras Comunitarias). Por último, cabe mencionar que también hicimos OPar sobre los TMC que hicimos en cada ciudad, dos veces en cada una (Bernal, septiembre/2015, Lanús, mayo/2016; Córdoba, septiembre/2016 y noviembre/2016). Estas OPar serán sometidas a OD y OProy a lo largo del presente año<sup>23</sup>.

A través de estas EEy de OP fuimos tejiendo una red de actores e instituciones participantes que nos permitieron, al finalizar el primer año de trabajo de campo, organizar los Talleres de Mapeo Colectivo (TMC). Un TMC es, según el Colectivo Iconoclasistas<sup>24</sup>, un espacio “de creación itinerante que se despliega en tres dimensiones de saberes y prácticas: artísticas (poéticas de producción y dispositivos gráficos), políticas (activismo territorial y derivas institucionales) y académicas (pedagogías críticas e investigación participativa)”<sup>25</sup>. Un TMC entiende que la producción de conocimiento es, sí y sólo sí, colaborativa. A través del trabajo conjunto, los actores vinculados por una misma problemática –en nuestro caso, los caminos del cine comunitario en ambas ciudades–, trabajan sobre mapas a gran escala, pudiendo intervenir en éstos libremente. De-

23. La colección de filmes, entrevistas, EE y OP están reunidas en un canal en YouTube, resguardando el pacto de confidencialidad que asumimos al realizarlas.

24. Integrado cartógrafos experimentales y diseñadores gráficos que crearon esta herramienta, el colectivo desenvuelve una labor contundente por todo el mundo, con énfasis en las problemáticas latinoamericanas, desde hace más de 10 años. Puede consultarse el manual de TMC en <http://www.iconoclasistas.net/>

25. <http://www.iconoclasistas.net/>

cidimos trabajar con la técnica de *multimapas*, según la cual atribuimos un mapa a la *producción* de cine comunitario, y otro a la *exhibición* del mismo. Diseñamos un menú de siglas relativas a cada mapa: para la producción, siglas para identificar locaciones, dónde comprar insumos y equipos, estudios de grabación y edición, radios comunitarias, etc. Ya para el mapa de la exhibición, siglas referentes a pantallas comerciales e informales, espacios de proyección ocasional o regular, festivales, características técnicas de las exhibiciones, finalidad de las exhibiciones, etc.

Al mismo tiempo, el Colectivo Iconoclastas, pone a disposición un inventario de íconos para representar distintas problemáticas sociales, dependiendo del interés de los que coordinen los TMC. Así, tomamos una serie de íconos que nos parecieron pertinentes para representar a qué problemáticas se vinculaban los procesos y prácticas del cine comunitario, a saber, ambientales, de inclusión social, políticas de jóvenes, movimientos de ocupación territorial, tercera edad, educación, economía social y solidaria. A futuro, las informaciones que reunimos con los mapas serán volcadas en distintas herramientas cartográficas digitales y colaborativas que están siendo desarrolladas por la UNLa y la UNDAv, tarea que realizaremos al finalizar el proyecto, aún en curso.

En nuestras experiencias de TMC, lo primero que surgió fue la percepción de un territorio en común, ya que la mayoría de los grupos de cine comunitario trabajaban aisladamente. Esta atomización no era percibida por ellos mismos, y a lo largo del trabajo de investigación, impulsada por el equipo, se fue generando la necesidad de construir una red de actores que permita fortalecer el sector rumbo a nuevas metas, sobre todo a partir de la virada política de final del 2015. Concretamente, dos semanas después de la realización del primer TMC en la ciudad de Córdoba, nació la Red de Cine Social y Comunitario Cordobés, sobre las bases del Colectivo Invicines. Ya en el caso porteño, se propuso crear un circuito de exhibición propio del Conurbano, así como se percibió la necesidad de organizar un foro que fortalezca los vínculos existentes y promueva al sector a través del establecimiento de nuevas relaciones con otros sectores del cine, más profesionalizados y, en especial, con

MOLFETTA, Andrea - “Antropología visual del cine comunitario en Argentina...”

las secretarías de cultura y/o comunicación de las municipalidades, que detectamos como prácticamente ausentes en estos procesos.

## Conclusiones

Sobre las metodologías, podemos afirmar que la aplicación de la EE, la OPar y OD, así como los TMC fueron eficientes y se mostraron pertinentes para el caso, trayendo un tipo de resultados que definen nuestro presente proyecto como *investigación aplicada* o de *impacto socio-cultural*.

Sobre la noción de *cine comunitario* en sí, pudimos ver que aparecía difusamente en algunos actores al comienzo, ya que se utilizaba indistintamente “cine” o “comunicación” comunitarios. A lo largo del trabajo, pudimos percibir que la noción de *cine comunitario* aparece necesariamente en el inicio de un proceso social que se propone la *comunicación comunitaria* como objetivo mayor. Por otra parte, los procesos de alfabetización y producción audiovisual, así como la adquisición y transferencia de saberes técnicos y artísticos a través de las prácticas del cine comunitario, están atravesados por otras prácticas y procesos sociales vinculados a la cultura, la salud colectiva, la educación, tercera edad, trabajo, etc. Estas prácticas y procesos suceden entre actores diversos que pertenecen tanto a los municipios, como a las escuelas, universidades y todo tipo de organizaciones sociales de base (sociedades de fomento, asociaciones de vecinos, centros de jubilados, centros de excombatientes de Malvinas, etc.), diluyendo el carácter artístico/industrial del cine comunitario, que así se para, firmemente, en el terreno del accionar comunitario, donde se hace cine porque éste funciona, en cuanto dispositivo, como máquina enunciativa que potencializa políticamente a todos los que intervienen, dando lugar inclusive al surgimiento de nuevas instituciones<sup>26</sup>.

Evidentemente, se trata de un proceso abruptamente alterado a fines de 2015 por el giro político hacia la derecha tradicional en nuestro país,

26. Por ejemplo, en la Red Villa Hudson, a partir de los talleres de cine dados en la escuela secundaria, nace la idea de fundar el centro de estudiantes.

pero que ha dejado en las bases sociales una riqueza de experiencias que hoy, sin el apoyo del Estado, continúan buscando continuidades, con fuerte desarrollo a partir de los conceptos de la economía social y solidaria. Casos como el CAPBA, como la Red Villa Hudson (ambos de Florencio Varela), diversas cooperativas audiovisuales comunitarias (Mil Volando, de Avellaneda; El Maizal, de Berazategui), o el caso de Altroqué Cine, en Córdoba, recurren al Estado, pero ya no a través de la flamante ENACOM<sup>27</sup>, sino con recursos humanos, técnicos y financieros de otros sectores estatales, como las universidades, el Ministerio de Desarrollo Social de la Nación, Ministerio del Trabajo, Empleo y Seguridad Social de la Nación, Secretarías de Industrias Creativas, o el Programa Puntos de Cultura, demostrando un dinamismo que se recusa a abandonar al estado como soporte sustancial de sus actividades, porque se lo considera el principal responsable por la garantía del derecho a la comunicación.

En términos de exhibición, el caso cordobés partió de un festival (*Invicines*<sup>28</sup>), para generar la Red de Cine Social y Comunitario de Córdoba, que aglutina a todos los que, en su momento, enviaron sus películas a dicho festival desde todo el país. Sin embargo, el TMC realizado en esa ciudad arrojó el asombroso resultado de descubrir inmensas regiones de la ciudad donde el cine estaba absolutamente ausente, tanto en términos de producción como por la ausencia de salas, sean formales o informales. ¿Por qué una política pública para la cultura audiovisual deja vacantes tantas regiones de la ciudad, inclusive las más densamente pobladas? Ya en el caso bonaerense, el TMC demostró la ausencia absoluta de festivales especializados y locales para esta producción comunitaria después de la interrupción del FECICO –Festival de Cine del Conurbano<sup>29</sup>–, que

27. Ente Nacional de Comunicación, creado para absorber y subordinar, retando autarquía, al AFSCA y a la AFTIC.

28. <http://invicines.blogspot.com.ar/>

29. La última edición del FECICO se realizó en el 2014. <https://www.facebook.com/fecico>

MOLFETTA, Andrea - “Antropología visual del cine comunitario en Argentina...”

tenía una sección especial para la cinematografía de este territorio. Al mismo tiempo, mostró la presencia de numerosos festivales municipales (Festival Nacional de Cortos Di Chiara; Cine Con Riesgo, FECIVAR), pero ninguno específico al cine comunitario, lo que hizo nacer el *I Festival Inter-Barrial Audiovisual-FIBAV*, que tuvo su primera edición en mayo del 2016, aglutinando en una semana toda la producción local. Lo interesante de la propuesta del FIBAV es que extiende su convocatoria a todos los miembros de la *Red Latinoamericana de Cine Comunitario*, demostrando una perspectiva poscolonial en la cual las periferias se buscan y encuentran a través de las nuevas tecnologías, en una batalla que no es nacional, sino transnacional y regional. Una batalla que, hoy más que nunca, es cultural y no ha sido ganada aún.

En todos estos sentidos, un estudio textual del cine comunitario nunca podría hablarnos de esta riqueza de prácticas que atraviesa la producción de esos relatos, y es por este motivo que investigamos haciendo una antropología visual del mismo.

## **Bibliografía**

ARDEVOL, E. (1994) *La mirada antropológica o la antropología de la mirada: De la representación audiovisual de las culturas a la investigación etnográfica con una cámara de video*, Tesis doctoral presentada en la Universidad Autónoma de Barcelona.

----- (1996) “Representación y cine etnográfico”, Barcelona: Quaderns de l’ICA, núm. 10.

----- (1998) “Por una antropología de la mirada: etnografía, representación y construcción de datos audiovisuales”, Barcelona: Revista de Dialectología y Tradiciones Populares del CSIC.

AUMONT, J. y MARIE, M. (1989) *L’analyse des films*, Paris: Nathan Cinema.

BARTHES, R., (1970; 2009) *S/Z*, Buenos Aires: Siglo XXI.

FRANCE, C. (1999) *Cinema e antropologia*. Traductor: Maria Francisca Marcello. Campinas: Papirus.

- GUBER, Rosana (2001) *La etnografía. Método, campo y reflexividad*. Bs. As.: Norma, 2001.
- MOLFETTA, A. (2016) “Precariado, Ley de Medios y Tercer Cine: el cine comunitario del Gran Buenos Aires y los abuelos de Berazategui.”, Revista *Culturas* No10, UNL (en prensa).
- (2016) “O cinema comunitario do Grande Buenos Aires Sul e o caso dos avos do PAMI”, In *Cinema em Redes. Tecnologia, estética e política na era digital*. Gilberto Alexandre Sobrinho (Org), Campinas, Editora Papirus.
- ODIN, R., “A questão do público. Uma abordagem semio-pragmática”, en: F. P. RAMOS (2005) (Org.). *Teoria Contemporânea do Cinema: documentário e narratividade ficcional*. São Paulo, SENAC, vol. II. 2.
- PARANAGUÁ, P. (2002) *Le cinéma en Amérique latine : le miroir éclaté, historiographie et comparatisme*. Paris, L'Harmattan, Collection *Images Plurielles*.
- STAM (2003) “O mal-estar da interpretação”, In *Introdução a teoria do cinema*, Campinas, Papirus.
- STANDING, G. (2012) *Precari. La nuova classe esplosiva*, Firenze, Il Mulino.

Recibido: 20/12/2016

Evaluado: 10/05/2017

Versión final: 22/05/2017