Sociocriticism

XXXVIII-1 | 2024
« Regards oppositionnels » : Les cinémas indépendants dans les Amériques au XXIe siècle

Cine hecho por los vecinos: el cine comunitario desde Argentina

Films Made by Neighbors: Community Cinema from Argentina
Cinéma créé par les voisins : le cinéma communautaire depuis l'Argentine

Roque González Galván

http://interfas.univ-tlse2.fr/sociocriticism/3749

Electronic reference
Roque González Galván, « Cine hecho por los vecinos: el cine comunitario desde Argentina », *Sociocriticism* [Online], XXXVIII-1 | 2024, Online since 14 avril 2024, connection on 17 avril 2024. URL : http://interfas.univ-tlse2.fr/sociocriticism/3749

Cine hecho por los vecinos: el cine comunitario desde Argentina

Films Made by Neighbors: Community Cinema from Argentina
Cinéma créé par les voisins : le cinéma communautaire depuis l'Argentine

Roque González Galván

OUTLINE

1. Introducción
2. Delimitando los conceptos
3. Cine comunitario y más allá: algunas consideraciones
   3.1. Cine comunitario en la Argentina
      No existe un autor sino colectivos de realización
      Los públicos en el cine comunitario argentino
   3.2. Cine con vecinos
      Cine con vecinos: sus etapas
      Festival de Cine con vecinos en Saladillo
      Cine Express
4. Análisis
5. Conclusiones

TEXT

1. Introducción [1]

1 Cada vez hay más organizaciones sociales, sobre todo en América Latina – experiencias multiculturales alternativas de comunicación, agrupaciones campesinas, de pueblos originarios, luchadores por la igualdad de género, de las identidades sexuales, etcétera – que tienen como objetivo principal trabajar en pos de los derechos políticos, sociales y culturales.

2 En la Argentina, en la ciudad bonaerense de Saladillo, se da una experiencia llamada "Cine con vecinos". Desde la década de 1990, los habitantes de Saladillo, una localidad de poco menos de 25 mil habitantes, realizan por su cuenta películas, siendo al mismo tiempo realizadores, productores, actores y técnicos, intercambiando los roles en cada proyecto nuevo. Estas películas (policiales, películas para chicos, al-

gunas comedias) luego son vistas en la televisión y en la sala de cine locales.

3 Estos emprendimientos audiovisuales podrían hermanarse con el folletín por entregas, creado en Europa en el siglo XIX, heredero lejano de los juglares, de los buhoneros y de los "libros de cordel" de la Edad Media, en el sentido de la cultura popular difundiéndose precaria, artesanal pero poderosamente.

4 El folletín fue muy masivo en América Latina a fines de ese siglo y buena parte del siguiente. En la Argentina estas publicaciones de relatos novelados en diarios y periódicos se realizaban casi "a medida", localmente, lo que generaba una gran identificación de la gente con las historias, las cuales eran esperadas ansiosamente. El mexicano Emilio Carballido y el argentino Manuel Puig fueron los referentes obligados en el resurgir del folletín en América Latina, a mediados del siglo XX (Ramírez, 2015).

5 Del folletín han derivado la radionovela, la fotonovela, la telenovela, el cine popular (clasificado, en su momento, como de "mal gusto" por la crítica especializada). Pueden relacionarse las películas locales de Saladillo con el radioteatro, género en el cual la Argentina fue pionera y que, a su vez, bebió de la dinámica del mencionado folletín.

6 La incorporación (y reapropiación) de los nuevos recursos técnicos en pos de contar historias propias también es otra característica importante en este objeto de estudio.

7 Por otra parte, se puede encarar un análisis en torno a estos filmes realizados por vecinos recordando la experiencia del "nuevo cine latinoamericano" de las décadas de 1960 y 1970, del cine-video militante y educativo de los ochenta y hasta del cine piquetero de los noventa y del 2000 —en cuanto reapropiación popular de los recursos técnicos audiovisuales—.

2. Delimitando los conceptos

8 Las características artísticas y la capacidad política del cine comunitario son difíciles de apreciar si nos limitamos a su análisis textual-fílmico.

9 Las críticas al análisis textual del cine se originan tanto en el posestructuralismo, que sostiene que este enfoque no puede capturar el significado del cine sin explorar, por ejemplo, la intertextualidad, como en los estudios culturales, que afirman que los textos no son objetos autónomos e independientes, sino que deben ser considerados en su contexto para evitar un análisis sub-politizado del cine (Stam, 2003).

10 Incluso la narratología fílmica ha criticado los análisis textuales (Aumont y Marie, 1989), argumentando que este enfoque sólo interesa a quienes se dedican al estudio de los relatos, y que descompone e ignora la unidad orgánica del texto audiovisual y de su contexto sociocultural. De esta forma, el análisis textual reduce el texto a su estructura básica, dejando de lado las condiciones de producción, distribución y consumo, y promoviendo un análisis del cine sin historia.

11 Los sectores populares y subalternos, es decir, aquellos que ocupan una posición de poder inferior en la sociedad debido a factores como la clase, el género, la etnia u otros (Alabarces, 2016), han sido históricamente excluidos del proceso de creación cinematográfica. Aunque a menudo aparecen en diferentes representaciones en el cine, suelen ser retratados desde la perspectiva de individuos pertenecientes a una posición social diferente, y no como sujetos que hablan por sí mismos (Pritsch, 2019). Esto tiene una importante dimensión política, ya que oculta las perspectivas de los sectores menos favorecidos mientras privilegia las de las clases dominantes.

12 En su análisis sobre el papel de los sujetos populares en la cinematografía rioplatense reciente, Pritsch propone las categorías de cine transculturador, cine participativo y cine desde la subalternidad (2019) para describir distintos enfoques de representación que han intentado desafiar las formas dominantes de hacer cine. En un sentido similar a esta conceptualización de cine participativo se puede encuadrar el concepto de cine comunitario (Gumucio, 2012).

13 Por otro lado, la accesibilidad a la tecnología digital y la amplia difusión del video a gran escala ha brindado la oportunidad para desarrollar “estrategias más eficaces de autorrepresentación y de supervivencia cultural, tanto en el nivel nacional como en el global” (Appadurai, 2001, p. 203)

14 Esta serie de talleres tiene un valor educativo en múltiples aspectos. En primer lugar, brinda la oportunidad de aprender acerca del proceso de producción de un medio de comunicación, que implica la creación de una narrativa ficticia basada en eventos, entornos y elementos de la vida real. En segundo lugar, se ofrece la oportunidad de explorar las diversas formas en que este mensaje puede ser expresado y transmitido, ya que la historia puede desempeñar roles como influencia, denuncia, reclamo, revelación o encubrimiento de eventos e ideas. En tercer lugar, a través de la comprensión de las condiciones de difusión de este medio de comunicación, se adquiere una apreciación de las posibilidades de posicionamiento en el mundo que éste conlleva. Los miembros de una comunidad pueden narrar sus historias personales para compartirlas con audiencias de otras comunidades distantes, generando así una nueva perspectiva sobre la apreciación de la diferencia con los demás, lo que enriquece nuestra comprensión de la humanidad en su relación con la alteridad del otro. De esta manera, se produce una ruptura en las estructuras que perpetúan la colonialidad del conocimiento (Quijano, 2000).

3. Cine comunitario y más allá: algunas consideraciones

15 Existen tanto en América Latina como a nivel global distintas conceptualizaciones para referirse al objeto de estudio de este escrito: cine popular (Pinto Vaca, 2015), producción audiovisual alternativa (Barnes y Quintar, 2016), obras expresivas audiovisuales comunitarias (Valencia-Calero, 2020), cine comunitario (Gumucio, 2012; Molfetta 2016; Keegan, 2017), cine piquetero (Barnes y Quintar, 2016), entre otras.

16 Vale aclarar, en primera instancia, que este trabajo utilizará el término “cinematografías” para describir las producciones y la manera de realización que acá se analizan, más allá del soporte de video y digital utilizado a lo largo de los años por los vecinos de Saladillo, puesto que quienes crean esos filmes los perciben como verdadero cine. Entendemos que denominar a estas películas como “videografías”, “audiovisuales” o “videos populares” conllevaría menospreciar a estas obras, puesto que contribuiría a perpetuar una división preexistente que separa lo que puede o no ser reconocido como auténtico cine.

17 Barnes y Quintar (2016) diferencian a las producciones audiovisuales alternativas de aquellos filmes destinados al circuito comercial cinematográfico y televisivo que trabaja de manera más comercial e industrial (películas comerciales que se encuentran orientadas mayormente a los mercados nacional e internacional). Las producciones audiovisuales alternativas están destinadas principalmente al sector social al que pertenece el grupo que las produce y no al mercado, en donde personas de las clases populares sin experiencia en realización cinematográfica o audiovisual se movilizan para contar ellos mismos sus propias historias sobre temáticas sociales que padecen, situación que es permitida y potenciada por la difusión y la mayor accesibilidad a las nuevas tecnologías de la información y la comunicación (TICs) -especialmente, videocámaras, teléfonos inteligentes, drones, entre otros dispositivos-, tanto en lo que hace a la producción de películas como a su difusión y exhibición no tradicional (a través de dispositivos digitales y por internet).

18 Esta definición es muy similar a la que hacen del cine comunitario autores como Molfetta (2016), Gumucio (2012) y Keegan (2017). A partir de estas definiciones, este trabajo entiende que el cine comunitario contiene prácticas cinematográficas como un fenómeno cultural, social y estético oriundo de la periferia, un fenómeno que desafía clasificaciones, que presenta "entrecruzamientos (lo profesional y lo aficionado), disciplinarios (lo formal y lo informal), normativos (lo legal y lo ilegal), creativos (la imitación y la producción), culturales (lo culto y lo popular), espaciales (lo local y lo global)" (León y Alvear, 2009, p. 14).

3.1. Cine comunitario en la Argentina

19 La cinematografía argentina ha sido tradicionalmente objeto de estudio, enfocándose principalmente en las producciones surgidas en el contexto de la capital de Argentina, la ciudad de Buenos Aires (González Galván, 2012). No obstante, hay otros fenómenos cinematográficos que existen al margen de la industria cinematográfica e incluso del cine independiente de la zona metropolitana (Dobrée, 2018). Un ejemplo de esto es el proyecto "Cine con vecinos".

20 En la década de 1990 emerge el llamado "Nuevo cine argentino" [2] que retoma la perspectiva cinematográfica de documentar la realidad social, pero lo hace no a través de un enfoque político o militante, sino

mediante la búsqueda de una puesta en "escena austera; se filma en exteriores; en muchos casos los personajes están realizados por personas comunes (no actores) y suelen retratar lo que más conocen (su mundo, su barrio, su familia)" (Bosch, 2016, p. 7).

21 Surgen otros tipos de cine que emergen desde los márgenes con el propósito de narrar historias de aquellos sectores que a menudo permanecen invisibles. Un ejemplo de esto es el cine comunitario en la Argentina, que busca la creación de un nuevo espacio donde no solo el resultado final de la experiencia cinematográfica es relevante, sino también el proceso en sí. En el enfoque comunitario, el viaje a través de la práctica cinematográfica fortalece relaciones y empodera a quienes participan en él (Molfetta, 2016).

22 El cine comunitario argentino está atravesado por grupos de vecinos, estudiantes, asociaciones civiles, redes colaborativas, microempresas y cooperativas de trabajo, además de organizaciones de base -como comedores barriales-, centros de jubilados, grupos de excombatientes de Malvinas, colectivos culturales, y estudiantes, entre otros. Muchos de ellos se unieron a través de la colaboración de asociaciones civiles e instituciones gubernamentales, como escuelas, hospitales psiquiátricos, el PAMI (la extensa obra social de los jubilados en la Argentina, de carácter público, estatal), municipios y universidades. Juntos, llevaron a cabo un extenso proceso de alfabetización audiovisual en las comunidades locales, que con el tiempo evolucionó hacia una profesionalización en el ámbito audiovisual. Este desarrollo incluso dio lugar a la creación de pequeñas y medianas empresas (PyMES) y cooperativas de comunicación.

23 Durante el período que va de 2005 a 2015, se desarrolló una política gubernamental progresista en la que colectivos audiovisuales se organizaron en asociaciones civiles y se identificaron a sí mismos como colectivos. Estos grupos utilizaron la producción cinematográfica como una herramienta para alcanzar metas sociales en sus comunidades, fusionando el cine con el compromiso ciudadano en la lucha por la inclusión social y la promoción de la diversidad cultural.

24 Los colectivos mencionados reúnen a trabajadores que enfrentan la precariedad laboral en la economía informal del ámbito cultural a través de proyectos conjuntos. En sus películas, adoptan un discurso político que se adapta a las demandas y realidades de sus comunidades

locales, ya que la recepción de sus obras se concibe de manera contextualizada, lo que permite enfocar los debates de manera individualizada. Los excombatientes de Malvinas de la localidad de Quilmes, ubicada en la provincia de Buenos Aires, relatan su reciente pasado, liberando las dimensiones subjetivas de la experiencia traumática que vivieron durante la guerra, la cual fue promovida por la dictadura cívico-militar instaurada en el año 1976. De igual manera, los jóvenes de Florencio Varela (también situada en la provincia de Buenos Aires) se cuestionan sobre su futuro mientras exploran la creación de centros de producción cinematográfica. Asimismo, los ancianos de Berazategui se embarcan en proyectos de filmación para compartir las vivencias de una tercera edad que sigue siendo activa y participativa. Trabajadores de cooperativas se congregan a través de talleres de cine, formando equipos con el propósito de realizar sus primeras películas.

No existe un autor sino colectivos de realización

25 En este contexto, el cine comunitario se convierte en una herramienta de transformación que modifica las condiciones de vida al establecer una estrategia de visibilidad y autolegitimación. En primer lugar, empodera a estas comunidades al reunirlas en grupos con objetivos expresivos claros, lo que conduce a la creación de contenidos parcialmente emancipados donde pueden narrar sus propias vivencias, entornos y valores.

26 En cuanto a la producción, es necesario destacar el papel desempeñado por el Estado. Más arriba se mencionó el caso del nuevo cine latinoamericano que se dio especialmente durante las décadas de 1960 y 1970. Mientras este cine operaba de manera completamente independiente de los gobiernos, el cine comunitario, al menos durante el período estudiado, dependía en gran medida de recursos proporcionados por diferentes instancias gubernamentales. Esta dependencia estatal hacía que la autosuficiencia, aunque era un objetivo deseado en las políticas públicas para la comunicación comunitaria, rara vez se lograra a través de la creación de cooperativas y pequeñas empresas.

27 A partir de la promulgación e implementación de la Ley de Medios de Comunicación Audiovisual (Ley 26.522) en 2009, se observó un sólido respaldo estatal a las prácticas cinematográficas denominadas como cine comunitario.

28 Además de Cine con vecinos, en la Argentina hay otros casos de espacios que buscan propiciar la realización de películas audiovisuales por parte de distintos sectores sociales desfavorecidos, como Cine en Movimiento (CEM), el Cine Comunitario Unquillo y docenas de organizaciones no gubernamentales (ONGs) y colectivos a lo largo del país.

Los públicos en el cine comunitario argentino

29 Es fundamental considerar a la exhibición como un componente integral del ciclo de producción audiovisual, dado que estas películas se proyectan en los mismos contextos de su creación, sin tener intenciones económicas, sino que poseen objetivos sociales destinados a fortalecer a los grupos que las producen. No buscan la distribución ni persiguen metas financieras, ya que, como se mencionó anteriormente, se trata de un cine cuyo enfoque principal recae en el proceso creativo en lugar de la generación de productos comerciales.

30 Los lugares donde se presentan las películas suelen ser informales: el cine comunitario se produce y proyecta en los mismos barrios donde se originó, en lugares como sociedades de fomento, escuelas, plazas, centros culturales, centros de jubilados y universidades. Raramente se extiende más allá de esta geografía local (Molfetta, 2016).

31 A su vez, la frecuencia de estas proyecciones es notablemente escasa, a menudo limitada a la ocasión del estreno. El énfasis en el debate posterior a la exhibición de la película ha perdido relevancia, ya que la función predominante es la expresiva, centrada en la producción, que busca alcanzar su plenitud y culminación en el momento del estreno, incluso si solo se presenta ante aquellos que participaron en la creación de la película.

32 Por otra parte, la interacción entre los barrios es complicada y prácticamente inexistente (Molfetta, 2016). Es decir, la forma en que el público recibe estas películas difiere significativamente de la recep-

ción del nuevo cine latinoamericano, y del cine más politizado de las décadas de 1960 y 1970. En aquella época, las proyecciones tenían lugar en lugares como universidades, sindicatos o barrios, espacios elegidos estratégicamente por su vinculación con la actividad ideológico-militante, y no necesariamente por su ubicación geográfica.

3.2. Cine con vecinos

33 Los filmes de Cine con vecinos se originan en la ciudad de Saladillo, ubicada a unos 180 kilómetros al suroeste de la capital del país.

34 Esta iniciativa es promovida desde sus comienzos hasta la actualidad por los saladillenses Fabio Junco y Julio Midú, quienes han sido los pilares para establecer un espacio exclusivamente comunitario durante cerca de tres décadas. Con el tiempo, este espacio ha evolucionado hacia un fenómeno híbrido que combina aspectos de lo comunitario y lo profesional, incorporando algunas dinámicas características del circuito independiente e incluso incursionando en el circuito comercial.

35 Junco y Midú, que se habían graduado de la Escuela Nacional de Experimentación y Realización Cinematográfica (ENERC), ubicada en la ciudad de Buenos Aires, dependiente del Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales de la Argentina (INCAA), se destacaron como pioneros en la metodología de producción de cine de ficción que involucra a vecinos, amigos y familiares como actores protagonistas de sus propias historias. Lo distintivo de estas obras es que son creadas y protagonizadas por vecinos, la mayoría de los cuales carece de experiencia previa en el ámbito audiovisual.

36 Este proyecto proporcionó al creciente grupo de vecinos un espacio para explorar cuestiones conflictivas y plasmar las dinámicas sociales de la región en sus obras cinematográficas. Además, con el uso de herramientas tecnológicas de fácil acceso, como cámaras digitales de bajo costo, lograron que sus películas fueran proyectadas en la gran pantalla del cine local, revitalizando así un ritual social que había caído en desuso.

37 Este trabajo argumenta que en estas obras se manifiesta como “simulación testimonial” (Grosman, 2018), primero, porque la narrativa que

se presenta en estas obras es la representación, dentro del contexto diegético de ficción, de eventos reales; es decir, situaciones que ocurrieron o que ocurren en la vida cotidiana de los habitantes del pueblo. Así los personajes principales son modelados a imagen y semejanza de individuos reales de la localidad, es decir, todos son conscientes de quiénes son las personas en las que se inspiran. Sin embargo, la representación en forma de ficción otorga a estos referentes una cierta medida de privacidad.

38 Por otro lado los personajes secundarios que aparecen en la narración son individuos que desempeñan roles en la vida cotidiana del pueblo (por ejemplo, el médico desempeña el papel de médico, el panadero actúa como tal, la directora de escuela interpreta a una funcionaria del mismo rango, etcétera). Lo mismo ocurre con los escenarios utilizados, ya que las locaciones reales se emplean en la historia y se respetan los usos cotidianos que tienen en la realidad. Además, el formato de ficción en estas obras funciona como una transcripción que convierte conflictos comunitarios específicos en relatos personales y fragmentados.

Cine con vecinos: sus etapas

39 La historia de Cine con vecinos se puede dividir en cuatro períodos significativos. El primero, que se extiende desde 1995 hasta 1997, abarca el momento en que Midú conoció a Junco y se caracteriza principalmente por su enfoque comunitario. La segunda etapa conserva este enfoque comunitario pero se enriquece con la profesionalización de ambos cineastas en la escuela de la ENERC. Este período abarca desde 1997 hasta 2002 y culmina con la inauguración de la sala de cine Teatro Marconi, ubicada en la Av. Moreno en Saladillo, provincia de Buenos Aires. La tercera etapa corresponde al inicio de los Festivales, que dieron su inicio, como un proyecto, en una velada en 2003 y se consolidaron como tales en 2004, cuando comenzaron a recibir apoyo del INCAA. En esta fase, en el año 2008 se fundó la Fundación Cine con Vecinos, y a partir de 2010 (mediante la Resolución N° 843/2010 de la Inspección General de Justicia) se estableció la producción de cortometrajes y largometrajes de ficción con la participación de los residentes del barrio, pueblo o ciudad como protagonistas. Y la cuarta está constituida con los talleres de “Cine Express”, en donde Junco y Midú llevan la experiencia de Cine con vecinos de

Saladillo a otras latitudes de la Argentina (el octavo país más grande del mundo), realizando ponencias y presentaciones en algunas ciudades del extranjero.

40 Junco y Midú demostraron un enfoque de producción centrado en la creación utilizando los recursos disponibles y obtenidos con la colaboración de los vecinos. En sus comienzos solo gastaban dinero en la adquisición de videocasetes con el fin de que les facilitaran materiales y recursos. Bajo este método de producción, la película se filmaba en siete fines de semana, dejando el trabajo de postproducción para la semana siguiente. De este modo, tenían la posibilidad de estrenar su película en dos meses en sus pueblos, en Saladillo, en el lugar de proyección habitual, el cine Marconi, para luego llevar las películas a los canales locales de televisión.

41 Posteriormente, Midú y Junco crearon la Fundación Cine con Vecinos para captar recursos y establecer relaciones institucionales que hicieran crecer esta experiencia.

42 A medida que la experiencia se fue haciendo conocida en la capital del país y en otras regiones, Cine con vecinos fue ganando reconocimiento: tanto los cineastas como este sistema de filmación y difusión experimentaron una transformación, pasando de ser puramente comunitarios a un cine que comenzó a profesionalizarse y, en algunos casos, a participar en festivales internacionales.

43 Este reconocimiento también abrió las puertas al apoyo del Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales de la Argentina (INCAA), respaldado por políticas gubernamentales implementadas a partir de 2009.

44 Entre los logros destacados de la Fundación Cine con vecinos se encuentran la consolidación de proyectos similares en diferentes regiones del país, la realización exitosa del Festival Nacional de Cine con Vecinos -que se lleva a cabo hasta la fecha no sólo en Saladillo sino también en otras ciudades de la provincia de Buenos Aires y del resto del país-, la creación de materiales educativos destinados a promover y enseñar nuevos enfoques de producción audiovisual colaborativa, y la difusión académica de contenidos y trabajos audiovisuales independientes y comunitarios.

45 Este movimiento ha permanecido activo hasta la fecha, dando lugar a la creación de centenares de películas que son concebidas, producidas, dirigidas y protagonizadas por los propios habitantes de la localidad en donde son realizadas. Este enfoque de representación horizontal, en el cual la comunidad se moviliza para dar vida a su propio imaginario colectivo, refleja las prácticas socio-culturales arraigadas en el cuidado comunitario, que tienen sus raíces en el modo de producción rural y cooperativo de la región. Como resultado, su posición fuera de las típicas formas individualistas de producción que predominan en las grandes ciudades ha dado lugar a un espacio en el que la solidaridad se torna fundamental para la supervivencia, en medio de las distintas crisis económicas y políticas que sufre el país desde hace décadas.

Festival de Cine con vecinos en Saladillo

46 El impacto significativo de la iniciativa llevó a Junco y a Midú a considerar la creación de un festival que pudiera mostrar obras similares a las de Cine con vecinos pero provenientes de todas las regiones del país, al mismo tiempo que se buscaba estimular su producción y desarrollo.

47 Las redes fueron establecidas por estos dos puntales de Cine con vecinos, quienes empezaron a notar que su interés en crear cine con los residentes locales era compartido en otros lugares. Así surgió la necesidad de realizar producciones cinematográficas desde una perspectiva comunitaria en varias ciudades del país de manera simultánea.

48 Otros festivales hermanados con el de Cine con vecinos son, por ejemplo, los distintos festivales auspiciados por el Clúster Audiovisual de la Provincia de Buenos Aires (CAPBA), UNCIPAR, el Festival Invicines (Festival del Cine Social de los Invisibles de la provincia de Córdoba) y el Festival Inter-Barrial Audiovisual (FIBAV) de la Universidad Nacional de Lanús (provincia de Buenos Aires). Todos ellos desempeñan un papel fundamental en la promoción y exhibición de este tipo de producciones.

49 Para entender cómo el fenómeno de Saladillo se expandió más allá de su región y aceptó contribuciones que enriquecieron su propia identidad, es importante recordar que el Festival de Cine con vecinos (que

en 2023 celebró su edición número 20) no solo exhibe películas realizadas en Saladillo o en la provincia de Buenos Aires, sino que también incluye las realizadas en otras provincias como Córdoba, Santa Fe, Neuquén, Jujuy, Salta, Formosa, Chaco, Misiones, Formosa, Chaco, Entre Ríos, Río Negro, La Rioja, Catamarca, Tucumán y La Pampa.

50 Por su parte, Junco y Midú lograron no solo que los filmes de Cine con vecinos circularan en el Festival de Cine con Vecinos o en otros similares, sino que también consiguieron que un par de largometrajes creados en este marco se estrenaran en los cines comerciales de la capital del país (por ejemplo, los largometrajes “Crisálidas” y “Hojas verdes”).

Cine Express

51 En 2009, aprovechando las nuevas oportunidades surgidas con la aprobación y puesta en vigor de la Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual (Ley 26.522, denominada popularmente como “Ley de medios”), Julio Midú y Fabio Junco iniciaron el programa "Talleres Express de Cine con vecinos".

52 Este programa, básicamente, es una modalidad de filmación que busca llevar a otras ciudades argentinas la experiencia y las dinámicas de Cine con vecinos para que en un solo día de trabajo intensivo los vecinos de otros lugares realicen sus propias películas.

53 El Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales, a través de la Coordinación de Espacios INCAA y Programas Especiales, brinda respaldo (desde 2009 y hasta la actualidad) en todo el país para llevar a cabo estas jornadas creativas con los habitantes de una ciudad, pueblo o barrio. El objetivo es fomentar la participación de la comunidad y promover la difusión de sus historias en diversos escenarios. "Historias de un país y su gente" es el lema de la Fundación Cine con Vecinos, que resuena en la iniciativa de Cine Express.

54 La modalidad de trabajo de esta serie de talleres permite la participación de hasta 60 personas, desde jóvenes hasta la tercera edad, y se divide en tres etapas: en la primera, todos proponen sus ideas (que pueden llegar a ser hasta 40 ideas), y luego eligen democráticamente una de esas historias para llevar a cabo. En la segunda etapa, se inicia la filmación del cortometraje de ficción seleccionado (que no debe

exceder los 12 minutos de duración), realizado tanto en interiores como en exteriores del lugar de reunión, con la participación activa de los vecinos tanto en la parte técnica como en la creación de la trama y en las actuaciones. Finalmente, los coordinadores de la Fundación Cine con vecinos se encargan de editar el material, y en la misma noche se realiza el estreno del cortometraje, al que asisten todos los participantes, así como sus amigos, familiares y vecinos.

55 En estos estos años se realizaron cincuentenos de películas en centenares de ciudades ubicadas en varias provincias argentinas, tales como Mendoza, Neuquén, Córdoba, San Luis, Buenos Aires, Salta, Jujuy, Tucumán, La Pampa, Misiones, Santa Fe, Río Negro, San Juan, Chaco, Chubut, Entre Ríos y la ciudad de Buenos Aires.

4. Análisis

56 Sin embargo, vale marcar una diferencia que encuentra el presente trabajo al interior del cine comunitario, de las producciones audiovisuales alternativas realizadas en distintos países de América Latina y del cine con vecinos de Saladillo.

57 En términos más amplios, el cine comunitario -desde el punto de vista de la producción- se basa en filmes realizados por directores autodidactas, que piensan sus historias, producen y realizan la filmación, editan y difunden sus obras a través de un proceso de ensayo y error, en muchas ocasiones basándose en tutoriales que encuentran en redes sociales.

58 Así han surgido -mayormente, en el último cuarto de siglo- distintos realizadores que, casi con nada, desde sus provincias y sus realidades humildes, han realizados innumerables películas casi artesanales, caseras, amateur, que han sido consumidas de manera importante en los lugares de origen de esos cineastas, sea a través de copias caseras vendidas en los autobuses, mediante internet, mediante copias piratas vendidas en la calle, generando una demanda de otros títulos que incluso atraviesan las fronteras provinciales y hasta nacionales -una especie de proto Nollywoods [3] focalizados-.

59 Este fue el caso de, por ejemplo, “Palito” Ortega Matute en el Perú, Dedé Rodrigues en el nordeste brasileño o Víctor Alfonso González Urrutia en Colombia. En estos casos, se trata generalmente de ci-

neastas autodidactas que llegaron a realizar varios filmes y a construir una carrera de años y hasta décadas. Todos ellos fueron generalmente ignorados por las instancias oficiales de apoyo a la cinematografía en sus respectivos países.

60 En cambio, en el caso del Cine con vecinos de Saladillo se trata de un emprendimiento local, colectivo, impulsado por dos artistas oriundos de esa ciudad, involucrando a gran parte de los vecinos de esa ciudad realizando películas aunque la mayoría no tuviera experiencia de realización audiovisual, experiencia que con el tiempo fue llamando la atención a nivel nacional e internacional, hasta lograr el apoyo tanto del gobierno nacional como de gobiernos locales, que siempre basó su producción en talleres realizados en varios lugares del país que incluyeran a una cantidad importante de vecinos que crearan y realizaran sus propias historias, con la ayuda de profesionales del audiovisual para guiarlos.

61 Pero la actividad principal de consumo y difusión del cine con vecinos se da en Saladillo: aunque sus filmes hayan circulado más allá de esta ciudad, fue menos por la demanda de públicos de otras latitudes y más por las habilidades de relaciones públicas de los impulsores del Cine con vecinos (Julio Midú y Fabio Junco) para relacionarse con colectivos sociales de otros lugares, que se consiguieron apoyos gubernamentales y lugares en donde exhibir cual material exótico (por ejemplo, en la embajada argentina en París, con repercusiones en el Festival de Cine Latinoamericano de Toulouse, hace cerca de unos 20 años).

62 Otro aspecto a tener en cuenta es mostrar cautela al momento de querer comparar rápidamente estas experiencias, como si fueran una reencarnación del cine político latinoamericano (el "nuevo cine latinoamericano") de las décadas de 1960 y 1970, en donde se buscaba generar una conciencia socialista y revolucionaria en vistas a cambiar la sociedad y luchar en contra de la injusticia social y de la represión (con muchos de los cineastas políticos de aquellas décadas perseguidos, desaparecidos y asesinados por parte de los distintos gobiernos).

63 Analizando a partir de Molfetta (2016), el cine comunitario no está pensando en términos de liberación-descolonización anti imperialista sino que implica apenas un acto de resistencia que no cuestiona

radicalmente a ninguna autoridad política y que no conlleva riesgo de vida para nadie.

64 Por otro lado, mientras que el nuevo cine latinoamericano de las décadas de 1960 y 1970 apelaban a la experimentación en el lenguaje cinematográfico, buscando subvertir las conciencias y las estéticas burguesas, el cine comunitario replica de manera rústica los géneros cinematográficos clásicos (especialmente, el cine de aventuras, el de acción y, en algunos casos, el de terror). Y, a su vez, mientras que el cine político latinoamericano de hace más de medio siglo buscaba generar debates sobre la problemática histórica nacional, latinoamericana, tercermundista, buscando la emancipación de los pueblos a través de la construcción de un espectador activo, militante y comprometido, en el cine comunitario contemporáneo el espectador es pasivo, tanto en términos de consumo como de compromiso político (especialmente, en este último punto).

5. Conclusiones

65 El cine comunitario es de naturaleza amateur y popular, caracterizado por su enfoque micropolítico. Suele contar con el respaldo de organizaciones del tercer sector y profesionales que lo promueven y brindan asesoramiento técnico, estético y acceso a equipos y recursos.

66 El cine con vecinos de Saladillo (y el cine comunitario de algunas localidades argentinas) crea narrativas que se centran en experiencias cotidianas, permitiendo que la población participante en el proceso productivo de este tipo de películas se vea reflejada en ellas, impulsando procesos de subjetivación entre los vecinos que buscan fortalecer una identidad grupal específica.

67 Los procesos de alfabetización de las comunidades resultaron efectivos, aunque no necesariamente en términos de sostenibilidad a largo plazo.

68 El cine comunitario argentino ha propiciado la creación de productoras de comunicación comunitarias, estaciones de radio y canales de YouTube. En estos espacios, los colectivos de vecinos operan de manera autónoma, ejerciendo su derecho a la comunicación.

69 Desde ese primer paso de alfabetización, la construcción de medios de comunicación comunitarios representa un desafío significativamente más grande.

70 Pueden tener un conocimiento técnico y artístico fundamental, pero lo común es que las personas participantes carezcan de equipos y recursos económicos propios.

71 Esto impide que la producción comunitaria se convierta en una fuente de empleo, ya que no se reconoce a los participantes como trabajadores del ámbito de la comunicación.

72 Por otra parte, el cine comunitario, y en específico, el cine con vecinos alcanza a un número muy limitado de personas, representando un porcentaje reducido de la población. Además, quienes participan en este tipo de filmaciones comunitarias suelen no conocerse ni tener vínculos entre sí, lo que deriva en un territorio cultural fragmentado y atomizado.

73 La fragmentación en la producción se refleja en la recepción, y las películas comunitarias tienen dificultades para alcanzar una amplia audiencia a través de las pantallas de hogar, festivales o exposiciones.

74 Esto marca una diferencia con lo que sucede con las películas realizadas de manera amateur por algunas personas –por ejemplo- en el interior de Perú, en el nordeste de Brasil, en Ecuador, en México (una especie de “Nollywoods” al margen de los “Hollywoods” que tienen lugar en las capitales de estos países, en sus barrios más ricos –estos últimos constituyen las películas que circulan en los festivales de primer nivel del mundo y las que se estrenan de manera comercial en las salas cinematográficas locales).

75 Sin embargo, vale resaltar que el cine comunitario analizado en este artículo, y más específicamente, el cine con vecinos, se centra más en el ámbito colectivo y comunitario que en el productor o en el consumidor individual. Su objetivo principal es fortalecer a la comunidad mediante proyectos de cultura y comunicación popular que se desarrollan sin buscar beneficios económicos sino buscando crear experiencias y acumular capital cognitivo y simbólico. Esto último está relacionado con los lazos afectivos y el territorio en el que se lleva a cabo, lo que a su vez presenta un impacto en la organización de la comunidad.

BIBLIOGRAPHY

Alabarces, Pablo y Añón, Valeria, "Subalternidad, posdecolonialidad y cultura popular: nuevas navegaciones en tiempos nacional-populares", *Versión. Estudios de Comunicación y Política*, n° 37, 2016, p. 13-22.

Alfaro Rotondo, Santiago, "Peruwood: La industria del video digital en el Perú", *Latin American Research Review*, vol. 48, 2013, p. 69-99.

Alvear, Miguel y León, *Christian*, *Ecuador Bajo Tierra: videografías populares en circulación paralela*. Quito, Ochoymedio, 2009.

Appadurai, Arjun, La modernidad desbordada. Dimensiones culturales de la globalización, Montevideo, Ediciones Trilce, 2001.

Aumont, Jacques y Michel Marie, *Ĺanalyse des filmes*, París, Nathan Cinema, 1989.

Barnes, Carolina y Quintar, Aída, "Democratización de la producción audiovisual. Las nuevas tecnologías como soporte para el desarrollo de experiencias alternativas", *Actas publicadas de las IX Jornadas de Sociología*, Universidad Nacional de La Plata, 2016.

Bosch, Carlos, "La expansión del discurso subalterno. Nuevos modos de participación en la industria cinematográfica y posibilidades expresivas del cine villero, Tesis de doctorado, Buenos Aires, Universidad Nacional de las Artes, 2016.

Dobrée, Ignacio, "El cine regional como experiencia: realizadores, espectadores y espacios de exhibición en la Norpatagonia de los ochenta", *AURA. Revista de Historia y Teoría del Arte*, n° 8, 2018.

González Galvan, Roque, "Espacio cinematográfico latinoamericano", *Eptic. Revista Electrónica Internacional de Economía Política de las Tecnologías de la Información y la Comunicación*, Universidade Federal de Sergipe, Brasil, vol. 14, n° 3, 2012.

Gumucio Dagrón, Alfonso (comp.), *Cine comunitario en América Latina y el Caribe*, Caracas, Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano y Centro Nacional Autónomo de Cinematografía, 2012.

Keegan, María Patricia, "Cine con vecinos. De un sueño lúdico al 15° festival de cine con vecinos. 25 años en Saladillo", tesis de maestría, Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes, Maestría en Comunicación Digital Audiovisual, Historia del Audiovisual, 2017.

León, Christian & Miguel Alvear, *Ecuador Bajo Tierra. Videografías en circulación paralela*, Quito, Ochoymedio Editorial, 2009.

Mignolo, Walter, "Un 'paradigma otro': colonialidad global, pensamiento fronterizo y cosmopolitismo crítico", *Historias locales/diseños globales: colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo*, Madrid, Akal, 2003.

Molfetta, Andrea, "O cinema comunitario do Grande Buenos Aires Sul e o caso dos avos do PAMI", Sobrinho, G. A. (comp..). *Cinema em redes. Tecnologia*,

estética e política na era digital, Campinas, Editora Papirus, 2016.

Pinto Vaca, Juan Pablo, "Chonewood: etnografía, cine popular y asesinato por encargo en Chone", tesis de maestría, Quito, Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, 2015.

Pritsch Armesto, Federico, "Creación audiovisual participativa. Aprender cine desde la mediación", *Toma Uno*, n° 9, 2021.

Quijano, Aníbal, "Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina", E. Lander (ed.), *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*, Caracas, CLACSO, 2000.

Ramírez, Sergio, "Vuelta al folletín", Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes (en línea), 2015 [1969]. https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/vuelta-al-folletin/html/730456b2-3b3f-4b04-804f-b60181b2fe34_2.html#I_0_ (6 de junio de 2023).

Stam, Robert, "O mal-estar da interpretação", *Introducao a teoría do cinema*, Campinas, Papirus.

Trombetta, Jimena, "Cine con vecinos: el fenómeno Saladillo", *Imagofagia*, n° 19, 2019.

Valencia-Calero, Victoria, "La obra expresiva audiovisual de Víctor Alfonso González Urrutia como alternativa de resistencia sociocultural desde la educación popular", tesis de doctorado, Granada, Universidad de Granada, 2020.

NOTES

1 La redacción hace la siguiente aclaración: tanto este como todos los artículos de este número fueron enviados en octubre de 2023. En lo que hace al presente artículo, en ese momento en la Argentina se ignoraba quién iba a ser su futuro presidente. Ahora se sabe que Milei fue el ganador en la contienda electoral de ese año, y que ni bien asumió lo que hizo fue echar a decenas de miles de empleados públicos, recortar la inversión pública y todo apoyo al arte, la cultura, la educación y la ciencia, entre otras áreas. En lo que hace específicamente al cine, el presidente del Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA) designado por Milei declaró: "si fuera por nosotros, ya habríamos cerrado al INCAA". Por lo tanto, todos los apoyos gubernamentales a los que se refiere el presente artículo se están dando de baja durante el gobierno de Milei. (7 de abril de 2024)

2 A comienzos de la década de 1960 hubo otro movimiento con el mismo nombre aunque con características distintas, más abocado a la interacción con la intelectualidad y trabajando, mayormente, originales adaptaciones literarias de buen nivel.

3 Con el término "Nollywood" se hace referencia al cine realizado en Nigeria, especialmente, al realizado de manera amateur o semi-profesional que se difunden de manera amplia y mayormente informal entre la población local (y, en muchos casos, traspasando las fronteras hacia otros países africanos), realizadas sin mayor técnica artística o técnica, pero ganando el favor del público por sus temas locales y por reflejar la idiosincrasia del lugar.

ABSTRACTS

Español

Cada vez hay más organizaciones sociales, sobre todo en América Latina —experiencias multiculturales alternativas de comunicación, agrupaciones campesinas, de pueblos originarios, luchadores por la igualdad de género, de las identidades sexuales, etcétera— que tienen como objetivo principal trabajar en pos de los derechos políticos, sociales y culturales.

En la Argentina, en la ciudad bonaerense de Saladillo, se da una experiencia llamada "Cine con vecinos". Desde la década de 1990, los habitantes de Saladillo, una localidad de poco menos de 25 mil habitantes, realizan por su cuenta películas, siendo al mismo tiempo realizadores, productores, actores y técnicos, intercambiando los roles en cada proyecto nuevo. Estas películas (policiales, películas para chicos, algunas comedias) luego son vistas en la televisión y en la sala de cine locales.

La incorporación (y reapropiación) de los nuevos recursos técnicos en pos de contar historias propias también es otra característica importante en este objeto de estudio.

Por otra parte, se realizará un análisis en torno a estos filmes realizados por vecinos recordando la experiencia del "nuevo cine latinoamericano" de las décadas de 1960 y 1970, del cine-video militante y educativo de los ochenta y hasta del cine piquetero de los noventa y del 2000 —en cuanto reapropiación popular de los recursos técnicos audiovisuales—.

English

More and more social organizations are emerging, especially in Latin America—alternative multicultural communication experiences, peasant groups, indigenous peoples, advocates for gender equality, and sexual identity, etc. —with the primary goal of working towards political, social, and cultural rights.

In Argentina, in the city of Saladillo, in the province of Buenos Aires, there is an initiative called "Cine con Vecinos" (Cinema with Neighbors). Since the 1990s, the residents of Saladillo, a town with just under 25,000 inhabitants, independently produce their own films, taking on roles as directors, producers, actors, and technicians, and they switch roles with each new project.

These films (including crime dramas, children's films, and some comedies) are later screened on local television and in the town's cinema.
The incorporation (and reappropriation) of new technical resources to tell their own stories is another significant characteristic of this field of study.
Furthermore, an analysis will be conducted regarding these films made by neighbors, recalling the experience of the “New Latin American Cinema” of the 1960s and 1970s, militant and educational video cinema of the 1980s, and even the “piquetero” cinema of the 1990s and 2000s, as popular reappropriations of audiovisual technical resources.

Français

De plus en plus d'organisations sociales voient le jour, principalement en Amérique latine - des expériences de communication multiculturelles alternatives, des groupes de paysans, de peuples autochtones, des militants pour l'égalité des sexes, des identités sexuelles, etc. - dont l'objectif principal est de travailler en faveur des droits politiques, sociaux et culturels.
En Argentine, dans la ville de Saladillo, située dans la province de Buenos Aires, il existe une expérience appelée “Cine con vecinos” (Cinéma avec les voisins). Depuis les années 1990, les habitants de Saladillo, une localité de moins de 25 000 habitants, réalisent leurs propres films en tant que réalisateurs, producteurs, acteurs et techniciens, en échangeant les rôles à chaque nouveau projet. Ces films (notamment des drames policiers, des films pour enfants et quelques comédies) sont ensuite diffusés à la télévision locale et dans les salles de cinéma de la ville.
Également, l'incorporation (et la réappropriation) des nouvelles ressources techniques pour raconter leurs propres histoires est une autre caractéristique importante de ce domaine d'étude.
D'autre part, une analyse sera menée autour de ces films réalisés par des voisins, en se remémorant l'expérience du “nouveau cinéma latino-américain” des années 1960 et 1970, du cinéma vidéo militant et éducatif des années 80, ainsi que du cinéma “piquetero” des années 90 et 2000, en tant que réappropriation populaire des ressources techniques audiovisuelles.

INDEX

Mots-clés
Cinéma communautaire, cinéma avec les voisins, cinéma argentin, cinéma latino-américain, médias communautaires.

Keywords
Community cinema, cinema with neighbors, Argentine cinema, Latin American cinema, community media.

Palabras claves
cine comunitario, cine con vecinos, cine argentino, cine latinoamericano, medios de comunicación comunitarios

AUTHOR

Roque González Galván
Investigador, Universidad Nacional Autónoma de MéxicoSociólogo (Universidad de Buenos Aires, Argentina). Doctor en Comunicación (Universidad Nacional de La Plata, Argentina). Investigador de cine y audiovisual latinoamericano. Miembro del Sistema Nacional de Investigadores de México (SNI-CONACYT). Profesor de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Fue consultor del Instituto de Estadísticas de la UNESCO y de la Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano (FNCL). Autor de dos libros, de una veintena de capítulos en compilaciones, 40 papers académicos y artículos especializados sobre cine, audiovisual, industrias culturales y nuevas tecnologías, todo ello publicado en Francia, España, Italia, México, Brasil, Argentina, Cuba, Colombia, Uruguay, Ecuador, Chile, Estados Unidos y Canadá. Trabajó junto a Octavio Getino en investigaciones regionales. Junto a él co-fundó el Observatorio del Cine y el Audiovisual Latinoamericano (OCAL-FNCL) y el Observatorio del Mercosur Audiovisual (OMA-RECAM). González Galván también fue el referente latinoamericano del Observatorio Europeo del Audiovisual durante varios años. Trabajó en el instituto de cine de Argentina (INCAA) y en el espacio institucional del Mercosur dedicado a las políticas públicas cinematográficas regionales (RECAM). También escribe argumentos y guiones cinematográficos para una productora cinematográfica y audiovisual con sede en la ciudad de México y en Los Angeles.