

Precariado, Ley de Medios y Tercer Cine: el cine comunitario del Gran Buenos Aires y los abuelos de Berazategui

Andrea Molfetta

CONICET/Instituto de Ciencias Antropológicas,
Sección de Antropología Social – UBA.

Resumen

Nuestro equipo de investigación estudia la compleja dinámica intersubjetiva, social y cultural del cine independiente producido en el Gran Buenos Aires Sur entre 2004 y 2014. La investigación está diseñada en tres etapas que buscan en la matriz interdisciplinaria la clave para la comprensión de la complejidad y riqueza política del cine en y de los suburbios hoy. Se trata de un cine realizado por colectivos de producción, formación que empodera al precariado (Standing, 2011) de esta capital sudamericana.

Pensamos que la práctica cinematográfica es una estrategia de visibilidad y autolegitimación que empodera a los sectores sociales donde se hace cine y comunicación comunitaria, y hay tres factores que determinan este carácter politizado: primero, la producción emancipada de contenidos se da en el horizonte de la revolución digital y la Ley de Medios Audiovisuales; segundo, hay una valorización del impacto económico de las

Palabras clave:

cine comunitario, revolución molecular, Ley de Medios.

políticas culturales, en términos de transferencia y multiplicación de saberes profesionales y generación de espacios de trabajo en el campo de la comunicación comunitaria. El tercero es que el sentido político de este cine se profundiza cuando observamos que la práctica cinematográfica articula otras prácticas comunitarias vinculadas a la salud, la Economía Social y Solidaria (ESS), el medio ambiente, la educación continua y la participación popular, desarrollando una relación de resistencia/colaboración frente al Estado y la industria. Finalmente, podemos afirmar que el sentido político del cine y la comunicación comunitarios está en la generación de una revolución molecular (Guattari, 1978) en las subjetividades que lo producen.

Abstract

Precariat, the *Media Law* and the Third Cinema: community cinema of the Greater Buenos Aires and the Elderly of Berazategui

The research project «The cinema that empowers us» studies the complex, intersubjective, social and cultural dynamics of independent cinema of the Southern Greater Buenos Aires (2004–2014), focusing on its political value.

Implemented by production collectives, a construction that empowers the precariat (Standing, 2011), this research is designed in three stages that study—in the interdisciplinary matrix—the key to understanding the complexity and the political importance of the cinema of and in the suburbs today.

The central hypothesis says that film practice is a strategy of visibility and self-legitimation that empowers the social sectors where film and community communication is practiced. This empowering is implemented in two ways: the emancipated production of contents on the horizon of the digital revolution and the *Media Law*; and an appreciation of the economic impact of cultural

Keywords:

community cinema, molecular revolution, Media Law.

policies, in terms of the multiplication of professional knowledge and the creation of workspaces.

The political meaning of this film deepens when we observe that it articulates other community practices related to health, solidarity economy, the environment, continuing education and popular participation. In this sense, it develops a relation of resistance / collaboration with the State and the industry.

Introducción

El Grupo de Investigación DOCSA – Estéticas y Políticas del Cine Sudamericano actualmente estudia la compleja dinámica intersubjetiva, social y cultural de la producción audiovisual comunitaria del Gran Buenos Aires Sur en el período 2004–2014. Se trata de un cine realizado por colectivos de producción, y hemos visto que este modo de trabajar es una estrategia económica, social y artística que funciona satisfactoriamente ya que los colectivos constituyen un tipo de formación que empodera al precariado (Standing, 2011). Definido por Standing como una clase social, la más baja, heterogénea y transversal, el precariado se caracteriza por sufrir una serie de inseguridades sociales (salud, educación, trabajo, vivienda, etc.), lo que lleva al autor a afirmar que se trata de una clase que se constituye a sí misma a partir de negaciones que merman los vínculos entre el individuo y la comunidad. El autor se remite a Arendt, quien afirmó que «(al

precario le es imposible tener una visión de futuro por las condiciones socioeconómicas inestables». Expresiones como «mañana vemos» o «me fijo yo mismo» evidencian el individualismo que trae la pobreza de un capitalismo salvaje, nos hablan de una clase constituida por un conjunto de individuos con dificultades serias para sostener lazos de empatía y solidaridad. Al mismo tiempo, Standing entiende que el resentimiento y la rabia que se generan constituyen la base del neofascismo contemporáneo.

Sin embargo, cuando el cine es usado como máquina revolucionaria (Guattari, 1995), grupos de vecinos, de abuelos, de jubilados, de excombatientes de Malvinas, de estudiantes del secundario, de mujeres que integran cooperativas de trabajo, se reúnen en todo el Conurbano Sur de Buenos Aires para hacer sus primeras películas. Pensamos que la práctica cinematográfica, en estos contextos, es una estrategia de visibilidad y autolegitimación que empodera a los

colectivos de producción comunitaria y los sectores sociales a los que pertenecen. Hemos comprobado en entrevistas y observaciones etnográficas que este proceso de empoderamiento se da a través de la producción emancipada y autárquica de contenidos con apropiaciones estéticas singulares. Este cine comunitario constituye, como producción simbólica, una acción política que se ha expandido con el horizonte por tras de la revolución digital y la Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual, tal como aplicada en su integridad hasta diciembre de 2015.¹ Sostenemos que se trata, efectivamente, de una revolución molecular (RM) que usa el cine como máquina revolucionaria y, para esto, resemantiza los parámetros de la Teoría del Tercer Cine.

Bases teórico–metodológicas

Posicionamos nuestra investigación dentro del campo de la semio–pragmática del cine (Roger Odin), según la cual entendemos que el cine posee un aspec-

to lingüístico y, del mismo modo, este lenguaje despliega un campo pragmático que lo abre y nos permite observarlo en cuanto hecho social entre individuos que lo usan, motivo por el cual lo identificamos como práctica. Pensamos que la historia del cine se ha escrito basada casi siempre en dos criterios: los autores y las películas, descuidando los aspectos económicos, tecnológicos y sociales del cine como industria, como técnica y como práctica cultural, más focalizados en las investigaciones contemporáneas.

En este sentido, el presente texto se ocupará del abordaje de la pragmática, más precisamente del conjunto de prácticas que atraviesa a este cine producido por y para sujetos delimitados. Caracterizar, describir y analizar estas prácticas culturales del cine que van más allá de su concepción como industria o como cine–arte nos permite comprender el papel que el cine tiene en la vida de estos sujetos que lo realizan, en un abanico que va de lo colectivo a lo personal. De esta

¹ Efectivamente, este texto, escrito a mediados de 2015, observa las condiciones plenas de vigencia de la Ley 26522 de Servicios de Comunicación Audiovisual (SCA). A partir de las elecciones 2015, con la asunción de la derecha, por primera vez en la historia argentina a través de elecciones abiertas, cambió la aplicación de esta Ley de SMCA. Con el decreto 267/15, firmado el 23 de diciembre y aprobado el 6/4/2016, se desarticuló la Ley de Medios, se volvieron a liberar las renovaciones de licencias y se permitieron distribuciones menos equitativas del espacio audiovisual. El 33 % del espacio, garantizado por la Ley 26522 a la comunicación comunitaria, quedó en la práctica desfinanciado y sus procesos regulatorios, abruptamente interrumpidos. Estos dos artículos periodísticos resumen los cambios operados y en vías de consolidarse a través de un nuevo proyecto de ley que el gobierno denominó de «Comunicaciones Convergentes» y que preveía pasar al Congreso antes de finalizar el año 2016: <http://www.lanacion.com.ar/1858359-el-resumen-del-dnu-que-reforma-las-leyes-de-medios-y-de-telecomunicaciones>

forma, las bases teóricas que utilizaremos para estudiar estas prácticas comprenden elementos del campo de la sociología neomarxista (el precariado), así como conceptos del campo del psicoanálisis y sus incursiones sobre la política (revolución molecular), para poder describir y dimensionar el impacto que tienen en el campo de la subjetividad —social y/o individualmente entendida.

Así, creemos que revolución molecular es, en primer lugar, un tipo de revolución opuesta a las revoluciones molares, que cristalizan la movilización social en estructuras como Estado, partidos, etc., y tienden a la homogenización. En cambio, las revoluciones moleculares son accionadas por agentes de diferencia (o máquinas revolucionarias) que producen intercambio y nuevas enunciaciones. Las máquinas revolucionarias «son vasos comunicantes, agenciamientos fluidos y abiertos cuyos componentes y materiales semióticos se combinan con fuerzas sociales y ecológicas» (Raunig, 2007:5). De este modo, rompemos con una idea lineal y progresista del cambio revolucionario, que pasa a ser múltiple, rizomático, divergente y situado.

Para dimensionar el alcance de esta revolución molecular en el Conurbano Sur de Buenos Aires, hemos utilizado fundamentalmente dos metodologías, la etnografía fotográfica y la antropología fílmica, y dos técnicas en particular, la realización de Talleres de Mapeo Collec-

tivo del cine junto a sus actores así como la producción de una colección de entrevistas a los principales actores y agentes sociales del proceso del cine comunitario.

El objetivo central ha sido estudiar la práctica del cine comunitario en cuanto engranaje de una revolución molecular de la comunicación, dimensionando tanto las condiciones que lo favorecen como sus principales consecuencias en el campo subjetivo personal y colectivo.

El campo del cine comunitario en el Gran Buenos Aires Sur: datos contextuales

Ajustados a sus propios intereses artísticos y sociales, estos colectivos de producción fílmica toman la palabra, fabrican sus imágenes y realizan una verdadera resistencia a la industria del espectáculo y de la información tanto local como transnacional (Comolli, 2007). El sentido político del accionar se profundiza cuando observamos que la práctica cinematográfica de los movimientos sociales participa en la articulación de otras prácticas comunitarias que vinculan este cine comunitario a la salud, la economía solidaria, el medio ambiente, la educación, los medios de comunicación y la participación popular. Es un cine que se produce solamente donde los movimientos sociales por la inclusión son más activos, comprobando que en hoy el «cine al servicio de la transformación social» está pensado de abajo hacia arriba, y no en el

sentido vanguardista de los años sesenta y setenta. El cine comunitario desenvuelve una relación de resistencia o colaboración frente al Estado y la industria cultural, cerrando el triángulo entre los tres sectores, el público, el privado y el de la sociedad civil, que deja de ser pasiva y se activa de esta forma, buscando ocupar el 33 % del espacio audiovisual destinado por la Ley 26522 a la comunicación comunitaria sin fines de lucro.

Al mismo tiempo, pensamos que este sentido ético y político de lo comunitario se apoya en una fuerte reterritorialización de nuestros cines, ya sea en términos de representación, como en términos de modos de producción y exhibición, y esto es parte de una acción de resistencia antiglobalizadora. Se trata de una cinematografía situada en el sentido de que es funcional a un contexto determinado y su impacto se observa tanto en el proceso filmico en sí como en el producto realizado y su lenguaje.

Compartimos con estos grupos la convicción de que construir colectivos y vincularnos en redes colaborativas es una respuesta política concreta frente a la precarización de la existencia promovida por las políticas neoliberales. Y por este motivo, a través de nuestro trabajo y de su perfil como investigación aplicada, fomentamos a través de la realización de los Talleres de Mapeo Colectivo la constitución de redes de estos grupos en nuestro territorio, redes que se reunirán

anualmente en un foro especializado a partir del cual construir, por ejemplo, un circuito de exhibición dentro del conurbano —uno de los impactos de nuestro proyecto.

En el Gran Buenos Aires (GBA) existe una nueva cadena de productores audiovisuales: organizaciones civiles ligadas al cine, festivales propios y una ya frondosa cinematografía que alcanzó a legitimarse en los principales festivales de nuestro país, como los casos de Raúl Perrone (Premio BAFICI) y José Celestino Campusano (Premio en Mar del Plata y BAFICI) que son, respectivamente, de Ituzaingó y Florencio Varela. Entre las organizaciones mencionadas, se encuentra el Cluster Audiovisual de la Provincia de Buenos Aires (CAPBA), numerosas asociaciones civiles (como Cine en Movimiento, CEM), el FECICO Festival de Cine del Conurbano), numerosas pequeñas empresas y cooperativas, haciendo que este sector del conurbano protagonice uno de los ciclos más fértiles de su historia, hecho que creemos está vinculado directamente a la explosión del cine nacional, la revolución digital, el crecimiento económico estable y la Ley 26522 de Servicios y Medios de Comunicación Audiovisual, que da marco y consolida una oportunidad de emancipación audiovisual nunca antes vista en este territorio. Al mismo tiempo, gran parte de estos núcleos de producción audiovisual que se organizan en colectivos se vinculan en redes colaborativas

regionales y nacionales, (como la Red Colmena, la Red Villa Hudson o la Red PAC), lo que representa una incursión en nuevos modos de la economía social aplicadas al cine, y esto trajo impactos estéticos también. En este sentido, el GBA es una región que sufrió dramáticamente el surgimiento de un precariado que en estos diez años ha construido —o intentado construir— soluciones en materia de producción audiovisual dentro de políticas de inclusión socioeconómicas, características del último ciclo de gobierno nacional y popular.

Nos recuerda Standing que «lo que caracteriza al precariado no es su nivel salarial o de ingresos monetarios recibidos en determinado momento, sino la falta de apoyo comunitario en tiempos de necesidad».² Así, el precariado es una clase social heterogénea y en expansión de inmigrantes sudamericanos, trabajadores sobrecualificados o infracualificados, madres solteras, jóvenes procedentes de áreas deprimidas, desempleados de larga duración y personas de tercera edad ya jubiladas, pero activas. Su principal nexo de unión es su exposición extrema a los caprichos del mercado y al abandono del Estado. La situación de este precariado se agudizó con la crisis económico-institucional de 2001, crisis que nos dejó, una década después, nuevas experiencias de autoorganización socioeconómica y

política que reavivaron el sentido de la participación ciudadana, construyendo un sector audiovisual caracterizado por la toma de iniciativas, la autogestión, los colectivos de economía social y una estrecha vinculación de la producción audiovisual con las organizaciones comunitarias de base.

El cine del conurbano porteño surge en un contexto diferenciado y con características propias respecto a otros espacios de producción nacional, más dependientes del estado o del sector privado del cine y la televisión. En las experiencias del cine comunitario que estudiamos, la potencia de los colectivos hace que el capital financiero no sea central para el inicio de la actividad, porque la solidaridad de las redes trabaja en el sentido de un capital negativo, en el que la producción se inicia a partir del intercambio, asociaciones o trueques de saberes, servicios y tecnología.

Podemos afirmar, después del Mapeo Colectivo del Conurbano Sur realizado en septiembre de 2015, que el audiovisual comunitario comprende un abanico de productores que va de lo no profesional a las cooperativas de trabajo. Estas últimas, por su obtención de lucro y por caracterizarse como trabajadores de la cultura, pertenecen ya al segundo sector, el privado, aunque sus ganancias según los lineamientos de la ESS. Los colectivos

² El precariado, otra vez <http://bit.ly/IVG1yG>

tienen la potencia política para generar un capital cognitivo vinculado tanto a la producción autárquica de las narrativas desde la periferia como a la transferencia de sus saberes técnicos y artísticos, generando un impacto social importante en la posibilidad ofrecida a la población de contar sus historias y su pensar sobre el lugar donde viven. Más especialmente, estas experiencias forman y multiplican los recursos humanos del cine, originan puestos de trabajo y experiencias de formación y perfeccionamiento profesional.

En lo organizacional, colectivos como Cine en Movimiento o el CLAPBA trabajan en red, con fuerte base en los grupos barriales, movimientos sociales y políticos, y usan las redes sociales para comunicarse. Además, estos colectivos generan una estética fuertemente territorializada en sus modos de expresión, temas y paisajes, y hacen de esta práctica audiovisual un trabajo de gran impacto cultural que supera el círculo del audiovisual comunitario para influenciar el escenario televisivo y cinematográfico local, regional y nacional.

Por otra parte, la experiencia de estos colectivos del conurbano porteño desborda el sentido estético del cine porque hace que su espacio esté estratégicamente atravesado por diversas políticas y prácticas sociales de corte autogestivo y estatales en curso. Esto nos demuestra el sentido profundo por el que podemos denominarlo «cine comunitario». Por ejemplo,

la asociación civil Cine en Movimiento trabaja con recursos —entre otros— del Ministerio de la Desarrollo Social para articular con los movimientos y organizaciones de base sus talleres de cine comunitario. El CLAPBA trabaja con subsidios del Ministerio de Industria y del INCAA, particularmente las líneas de fomento de la TDA (Televisión Digital Abierta) y articula un grupo de más de 300 trabajadores del cine (actores, productores, técnicos, prensa, etc.). José Campusano, su actual presidente, afirma que el CAPBA realiza cine comunitario por este vínculo que las películas crean entre los directores y las historias, los actores y los realizadores locales agenciados en sus producciones.

En consecuencia, sus modos de producción y exhibición también adquieren características propias. En la producción, se toman las historias de las comunidades de origen, o se implementan colaboraciones de tipo asociativista para que las condiciones de producción escapen a las exigencias que el mercado cinematográfico impondría cuanto a calidad, costos y destinos de la obra realizada. En la exhibición, se proyectan en cines de barrio, salas informales en espacios barriales, sindicatos, televisión comunitaria e Internet, lo que favorece una recepción amplia y variada que está completamente por fuera de los circuitos audiovisuales comerciales.

Como decía, estos colectivos constituyen espacios para la generación no solamente de materiales audiovisuales sino de

recursos humanos que son genuinos multiplicadores sociales que fortalecen la red de comunicación rumbo a la diversidad de voces que quiso estimular la nueva Ley de Medios en estos años. Estos nuevos agentes participan de procesos y prácticas culturales que exceden lo audiovisual y conjugan prácticas y procesos culturales expresivos a las esferas del trabajo, la movilización política, la salud colectiva, género, medio ambiente y educación, es decir, es un audiovisual profundamente ligado a las políticas de inclusión. De esta forma, la segunda hipótesis de nuestro proyecto afirma que la producción audiovisual de colectivos y redes surge como estrategia de resistencia/coparticipación frente a las políticas del estado y del sector privado de la comunicación audiovisual, promoviendo una genuina revolución molecular (Guattari, 2005).³ Ésta genera espacios de vida y nuevas condiciones de experiencia de lo cinematográfico tanto para lo colectivo como para lo personal, así como despliega su potencia tanto en lo simbólico cuanto en lo material. Es decir, en las experiencias del audiovisual comunitario se revolucionan las subjetividades individuales y sociales de los grupos participantes, generando oportunidades

expresivas transformadoras en un sentido profundo. Cuando los abuelos cuentan en primera persona las dificultades de la tercera edad, o los excombatientes de Malvinas narran testimonial o metafóricamente sus versiones sobre la guerra, llevan adelante procesos de conciencia compartidos grupalmente, complejos, que al mismo tiempo transforman sus condiciones presentes, tal como pudimos comprobar en las decenas de entrevistas realizadas en el trabajo de campo.

El audiovisual comunitario construye, en primer lugar, oportunidades de conectarse consigo mismo a partir de la autorrepresentación, utilizando el cine como técnica de sí (Foucault, 2005) y desafiando un cine que generalmente los excluye o estigmatiza en las pantallas. Además, el cine comunitario construye vínculos intersubjetivos que se fortalecen con miras a otras esferas de acción social en curso, fomentando la experiencia de empoderar grupos sociales que, de esta forma, se proyectan y potencializan sus impactos en verdaderas microrrevoluciones barriales. La realización de un cortometraje los ha llevado a la fundación de un Centro de Jubilados o un Centro de Estudiantes.

3 «La idea de *revolución molecular* habla sincrónicamente de todos los niveles: infrapersonales (lo que está en juego en el sueño, en la creación, etc.), personales (las relaciones de autodominación, aquello que los psicoanalistas llaman Superyo) e interpersonales (la invención de nuevas formas de sociabilidad en la vida doméstica, amorosa y profesional, y en las relaciones con los vecinos y con la escuela)» (Guattari, 2005:65).

Es por todo esto que la producción fílmica de este sector adquiere una importancia que merece atención, ya que de él viene surgiendo lo que hay de más innovador tanto en la televisión abierta digital o de aire, con miniserias y unitarios, como en el cine industrial. Raúl Perrone (*P3ND3J0S*, 2013) y José Celestino Campusano (*Fango*, 2013) innovan no solamente en materia estética al introducir un estilo, un paisaje y una dramaturgia propios de las geografías del GBA, como en materia de diseño de producción, articulando desde las pequeñas empresas y con estrategias asociativistas una manera de hacer cine que se relaciona poco o nada con el circuito del cine comercial, aunque éste mismo los legitime, *a posteriori*, desde lo simbólico. Al mismo tiempo, este cine de autor (o «segundo cine», en términos de Solanas y Getino)⁴ asume, en el conjunto del audiovisual comunitario, una condición de periférico, ya que la producción que aquí nos interesa es colectiva y lucha específicamente por un cine sin autor, grupal, en el que el proceso fílmico es más importante que el producto final.

El estudio de este conjunto de despliegues y producciones contribuye a la descripción de una singularidad con que el audiovisual se da en esta periferia del sur porteño, una singularidad que introduce una diferencia respecto del cine industrial

y del cine de arte, diferencia basada en la producción descentralizada de enunciaciones y discursos sobre la historia que contribuyen a la diversidad de voces.

Como nos plantea Marcelo Expósito:

Puede que la perspectiva del proyecto de articulación entre arte y política heredado de la experiencia de ciertas vanguardias históricas haya dejado de ser la construcción del socialismo. Pero basta con dirigir la mirada al actual estado de las cosas y de la subjetividad social para entender que el horizonte de esa articulación no puede sino seguir siendo el de contribuir al proceso de una emancipación colectiva. (2010)

Ley de Medios, pluralidad y soberanía

Sostenemos que la acción política de este cine social y comunitario se despliega en dos frentes. Contextualmente, esta cinematografía se apoya en los efectos del proceso de implementación de la Ley de Medios e, intrínsecamente, al convertir el dispositivo audiovisual en herramienta de una revolución molecular.

La Ley 26522 de Servicios de Comunicación Audiovisual fue sancionada en el año 2009 después de un proceso de elaboración profundamente democrático en el que participaron las organizaciones de base, los sindicatos, los partidos políticos

⁴ El «Segundo cine» o cine de autor, fue considerado un cine reformista, no revolucionario. «Hacia un Tercer Cine», Solanas y Getino, 1969, disponible en: <http://www.rua.ufscar.br/hacia-un-tercer-cine/>

y las universidades, construyendo la aún activa Coalición para la Comunicación Democrática (CCD). Es decir, el proceso de elaboración de la ley se sustentó en una trama multisectorial que delimitó la base, necesidades, condiciones y proyectos comunicacionales aún pendientes en todo el país, desde las bases sociales, ascendiendo hasta impactar en las representaciones del Congreso Nacional para homologarla.

Son dos los ejes centrales de la Ley 26522: la descentralización de la producción audiovisual y la conquista de lo que Octavio Getino bautizó de soberanía del espacio audiovisual, que limita el accionar tanto de los monopolios comunicacionales como de las empresas transnacionales en la fabricación y distribución de contenidos.

La ley comenzó a implementarse efectivamente entre los años 2011 y 2015⁵ y contó con órganos de apoyo y complementarios como el Consejo Interuniversitario Nacional (CIN), el INCAA y la TDA impulsada desde el Ministerio de Planificación, a través de los Programas Polos Audiovisuales, los Núcleos de Acceso a la Comunicación (NAC) y las líneas de fomento a la producción federal

de contenidos. Sobre la ley, dice Lozano, exrector de la UNQUI (Universidad Nacional de Quilmes):

Conquistarla no fue fácil y su puja por su plena aplicación tampoco lo es. En definitiva, la disputa por la comunicación es una de las más determinantes en la adopción de los proyectos nacionales de nuestro país y región (...) Por lo mismo, la lucha por la democratización del acceso a la comunicación, o a la educación, no finaliza con la sanción de las normas que las regulan sino que debe ser realizada a partir de ellas con un compromiso continuo de los actores del sistema y de los ciudadanos. (Nicolosi, 2014:12)

Efectivamente, en este breve lapso, los avances han sido inmensamente significativos, y el libro *La televisión en la década kirchnerista. Democracia audiovisual y batalla cultural*, organizado por Alejandra Pia Nicolosi (2014), condensa los principales logros. A saber, la oferta de contenidos regionales, la formación y calificación de recursos humanos especializados, una mejor distribución de las inversiones en el plano federal y, lo que es mejor, la posibilidad de que los

⁵ Con la ascensión de la derecha en diciembre de 2015, esta ley fue desarticulada con la derogación efectuada por el presidente Macri de dos de sus artículos centrales, que subordinan la AFSCA (Agencia Federal de Servicios de Comunicación Audiovisual) a un nuevo organismo, ENACOM (Ente Nacional de Comunicación), perdiendo su autonomía y autarquía, y pasando a estar directamente subordinada al gabinete ministerial. Al mismo tiempo, la gestión macrista inició un proceso firme y constante de desfinanciación y desmontaje de todos los programas de inclusión que sostenía el Estado, incluyendo sectores como educación, la salud, ciencia y tecnología, etcétera.

habitantes de las distintas regiones del país tengan acceso a una televisión que muestre y represente las características culturales regionales en su singularidad.

Pero... ¿Y el cine? Reconocemos que nuestro objeto, el cine social y comunitario de la periferia de Buenos Aires, es un sector heterogéneo, que va de los realizadores amateurs a las PYMES, pequeñas y medianas empresas o cooperativas. Así, los realizadores se adaptaron a distintas posibilidades de producción, según los subsidios posibles en el Estado: desde la producción de series de ficción televisiva (caso CLAPBA y la serie «Fantasmas de la Ruta, Campusano, 2014), pasando por los fomentos a la producción documental del Programa de Polos,⁶ hasta las líneas de fomento al voluntariado universitario de la SPU (Secretaría de Políticas Universitarias), recursos con los cuales se estructuraron algunos colectivo comunitarios a partir de la intervención de estudiantes en las comunidades. Al día de hoy, el objetivo de la autosustentabilidad de estos sectores productivos audiovisuales continúa siendo un problema central.

En nuestro caso, la incidencia de una política cultural estatal como la del Programa Polos, y en particular, el Polo Metropolitano —o Polo AMBA, que tuvo como epicentro los estudios de televisión de la UNQUI—, ha sido central, porque in-

cidó directamente en la delimitación de los espacios en los que el cine comunitario se diferencia de todo modo de producción industrial o cooperada. El Cluster Audiovisual de la Provincia de Buenos Aires (CAPBA), liderado por José Celestino Campusano, es el gran ejemplo de cómo un grupo de productores independientes se articulan aspirando a los subsidios del INCAA, a las salas comerciales y al circuito de legitimación de lo que Solanas y Getino llamaban el «segundo cine», o cine de autor. Creo que tanto Campusano como Perrone, son dos exponentes de esta tendencia profesional, que crece en el conurbano gracias a las condiciones que les proveen la cercanía a la mano de obra calificada de la capital, y el hecho de colocarse en las intersecciones de diversas políticas públicas. En concreto, el CAPBA captó recursos del Ministerio de Industria/Secretaría de Industrias Creativas para construir su estudio de filmación en El Pato, Florencio Varela, a 30 km de la Capital, el Estudio Croma, asumiéndose como trabajador del cine y como empresa, delimitando su área de acción dentro de las iniciativas privadas. Por otro lado, también captó recursos del INCAA para de la TDA (Televisión Digital Abierta). Es decir, no es solamente un segundo cine, sino que también pertenece al segundo sector, el privado y empresarial, cuyo principal

⁶ Sabemos que no todos los polos fueron exitosos en materia de gestión y que casi todos ellos terminaron desarticulándose.

objetivo es el lucro y piensan su labor en términos de puestos de trabajo y auto sustentabilidad, postura muy distante del cine amateur hecho por vecinos, a pesar de que todos ellos, con diversos fines, se inscriben dentro del cine comunitario.⁷

Además, existe un entramado de cooperativas audiovisuales y de la comunicación (gráfica, audiovisual y radial, según los casos), que si bien no se dedican a la producción de un cine autoral, fomentan la producción dentro de los parámetros de la economía social, como el caso de las cooperativas El Maizal, Mil Volando, o Ribera Sur, que se organizan, a su vez, en redes, como la Red Colmena, o la Red PAC (Productoras Audiovisuales Comunitarias), que se transformó este mes de junio de 2016 en red nacional.

Así y todo, otro es el espacio social en el que se desenvuelve el cine comunitario, cuyo principal objetivo no es el comercio de servicios, equipos y contenidos para la comunicación, o la producción artística de obra y estilo. El audiovisual comunitario no se legitima ni consume en los espacios del arte, como sí lo hace el segundo cine, sino que se legitima en origen, al compartirlo con vecinos u otro colectivos de la región. El cine comunitario recibe el apoyo indirecto del Estado, que llega hasta las bases sociales a través de ONG, un cine en el que

observamos concreta y recortadamente el funcionamiento del cine como máquina de una revolución molecular. Por esto afirmamos que el principal objetivo de este cine es el de contribuir a la inclusión social del precariado mediante el cine, su aprendizaje, su distribución localizada y direccionada sin fines profesionales, así como un proceso subjetivo e intersubjetivo de empoderamiento, que entiende al trabajo cinematográfico como vía para la concientización y transformación de las condiciones de un sector específico y local de la población. La principal fuente de recursos del cine comunitario proviene de un entramado complejo de diversas políticas públicas para el sector, que van del programa Ellas Hacen (Ministerio de Desarrollo Social) y la Secretaría Nacional de la Juventud, al Programa Puntos de Cultura (Ministerio de Cultura), pasando por el Programa Polos Audiovisuales —concretamente, el Polo Audiovisual Metropolitano, o Polo AMBA— y los NAC, Núcleos de Acceso a la Comunicación, siendo ambos programas del Ministerio de Planificación y Desarrollo. Es decir, los espacios generados a partir del Estado Nacional gracias a la mediación de colectivos como Cine en Movimiento o Kilombo Audiovisual, etc., son numerosos, y han trabajado como coparticipaciones junto a sindicatos, asociaciones de

7 Las distintas acepciones del uso del término «comunitario» revelan distintas motivaciones y objetivos de la práctica fílmica, cuestión que merece un texto aparte basado en las abundantes entrevistas producidas.

fomento, de jubilados, de excombatientes de Malvinas, espacios culturales independientes, asociaciones civiles, universidades y partidos políticos. Concretamente, el accionar de este cine comunitario, tanto en su faceta de producción como de exhibición, no se establece sólo dentro del conjunto de espacios y circuitos del arte, sino plenamente en la esfera de la cultura y la comunicación popular y participativa, regional y, válgame la redundancia, comunitaria. Expresiones como el cine —sea de animación, clips, ficción o documental—, aparecen junto a la música, el circo, las murgas y el teatro, es decir, arte y comunicación popular van de la mano.

Al mismo tiempo, dentro de este entramado organizacional y de recursos, detectamos distintos tipos de articulaciones de organizaciones sociales e instituciones que construyen un modelo de producción específico del cine comunitario, a saber: la articulación entre asociaciones civiles/Estado Nacional/organizaciones comunitarias (caso CEM/PAMI/ Abuelos en Acción; o CEM/Min. de Desarrollo Social/ Excombatientes de Malvinas); o la articulación entre universidades/Estado Nacional/organizaciones comunitarias (caso UNAJ/SPU/Red Comunitaria Villa Hudson; o caso UNLA/SPU/Kilombo Audiovisual Comunitario/Asociación de Fomento Barrio Buena Esperanza). Es decir, este cine comunitario del Conurbano Sur de Buenos Aires no es autosustentable ni

autogestivo, con excepción de los casos en donde estas articulaciones germinan generando productoras en los barrios. En los mejores casos, y, a pesar de poner en movimiento una producción audiovisual, ésta no alcanza su autosustentabilidad, situación que preocupaba a todos los actores desde el principio del proceso democratizante impulsado por la Ley 26522.

No existen en este cine los autores, sino sólo colectivos de trabajo. Tampoco exigen el profesionalismo o la especialización de su mano de obra, porque la principal labor es desenvolver un sentido crítico primero como espectadores, para alfabetizarse audiovisualmente y hacer surgir las voces y enunciaciones de quienes nunca antes habían hecho un filme. Los formatos técnicos con que se filma tampoco son los estándares de los medios masivos e industrializados, sino los de la tecnología de menor porte, incluidos los teléfonos móviles. Los circuitos de exhibición son gratuitos y tienen como principal misión hacer de la proyección un espacio donde compartir con otros pares la experiencia personal. Es decir, es un cine centrado en lo intersubjetivo, que no disputa espacios en el mercado audiovisual porque su principal destino es ocupar el 33% del espacio mediático reservado a la comunicación sin fines de lucro, porcentaje resguardado por la Ley 26522. En este cine, el que el lenguaje cinematográfico es una vía para una revolución más personal, molecular, cuyo

mayor objetivo es la puesta en escena de experiencias personales, colectivas, desestigmatizantes, contra los medios de comunicación masiva,⁸ ocupando los espacios que la misma Ley de Medios deja liberados para la manifestación de la pluralidad de nuestra sociedad.

Por último, nuestra etnografía visual, reportajes y mapeos colectivos del cine comunitario del GBA prueban que este cine recibe el fomento público del Estado Nacional⁹ a través de este entramado peculiar de organismos, atendiendo no solamente a los sectores del cine y de la pequeña industria audiovisual, sino como *política de inclusión social a través de la comunicación comunitaria*, inclusión de minorías (¡o no tanto!), como género y diversidad sexual, juventud, tercer edad, infancia, población de penitenciaros, excombatientes, etc., y que poseen un elemento en común: integran el precariado, todos sufren de alguna inseguridad social grave. Tomaremos como estudio de caso un cortometraje producidos por la ONG «Cine en Movimiento», dentro de una serie de talleres que se repiten anualmente, ofrecidos para los abuelos

del PAMI¹⁰ en la localidad de Berazategui, organizados en el Centro de Jubilados «Abuelos en Acción».

Los cortos del PAMI: del Tercer Cine al Cine Comunitario

Uno de los casos más destacados que encontramos en el trabajo de campo fue el de la ONG «Cine En Movimiento» (www.cineenmovimiento.com.ar), codirigida por Ramiro García, que lleva adelante una serie de talleres de alfabetización y producción de cine comunitario en diversas instituciones y espacios públicos, como penitenciarios de jóvenes y de adultos, organizaciones de excombatientes de Malvinas y sindicatos, o como en este caso, el PAMI. En esta experiencia, la discusión del argumento, el aprendizaje de las técnicas, el rodaje, el montaje auxiliado y, en especial, el estreno y sus sucesivas proyecciones en distintos núcleos para personas de la tercera edad, constituyen las partes de un proceso y una práctica fílmica que es mucho más protagónico que el filme en sí. Como declara García en reportaje realizado en septiembre de 2014, el proceso es el principal objetivo

8 Son relatos que van, en la ficción, contra los estereotipos y estigmatizaciones territoriales que crean los medios masivos; ya en la esfera de lo documental construyen relatos contrainformacionales.

9 En este sentido, el Estado argentino se presenta dividido en tres esferas: Nación, provincia y municipalidad. En nuestros casos, los recursos provienen del Estado nacional y hay casi una ausencia total de las otras dos esferas, punto central para caracterizar un estilo verticalista de las políticas públicas para la cultura y la comunicación comunitaria de este período, y que merece un texto aparte por la contradicción intrínseca de un tipo de comunicación territorializada que plantea la Ley 26522.

10 PAMI – Instituto Nacional de Servicios Sociales para Jubilados y Pensionados.

del proyecto, y sobre este punto quería concentrar mi análisis. «El cine como proceso, y no como producto» fue un lema importante del cine político latinoamericano desde los años sesenta, que se prolongó en la tradición del video popular a partir de los años ochenta y, hoy, en el cine comunitario que estudiamos. Esto, sumado a las características de los modos de producción descriptos, nos llevan a la necesidad de hacernos la siguiente pregunta: ¿Qué semejanzas y diferencias podemos encontrar en el sentido político de estos cines comunitarios actuales con relación al concepto de Tercer Cine, de Solanas y Getino (1969)? Las evidencias apuntan claramente que es otro tipo de revolución la que es pensada por este cine.

Veamos el cortometraje *Mi verdad*.¹¹ Es un filme amateur, de lenguaje simple y básico, sin grandes recursos expresivos ni innovadores. En un lenguaje clásico, se cuenta la historia de un hombre solitario, que se inscribe en un concurso de tango siendo que tiene amputada una parte de una pierna. Una amiga lo rescata de su soledad y tristeza, el centro dramático de la historia es la solidaridad que lo hace encorajarse y perseguir su sueño, que es bailar. La narrativa se precipita rápidamente hacia el desenlace conmovedor que los muestra bailando juntos. Es el

plano semántico, el del argumento, el que cobra notoriedad ya que lo importante para este colectivo de realizadores aprendices es el mensaje que querían dar: ellos lo eligieron, discutieron, escribieron, filmaron y proyectaron.

En el DVD con el corto, viene un bono extra con los testimonios de realizadores y protagonistas —y a quienes también entrevistamos—, visiblemente conmovidos por haber conquistado su primera película. Muchos abuelos aparecen diciendo que quieren hacer muchas otras más. Hay una reformulación del concepto de Tercer Cine que nos lleva directamente al profundo cambio ético-político que hay en las formas de organizar lo político desde los años setenta a esta parte, 40 años de dictaduras y neoliberalismo en la región de América del Sur, que diezmaron una generación politizada que buscó cambiar el mundo. Hoy vivimos una experiencia distinta, en un contexto de crisis de las democracias, de ascensión de las derechas y toma de conciencia popular de las limitaciones que los gobiernos inclusivos tuvieron en esta última década.

Hoy, lo político se presenta en el campo de una ética de la finitud,¹² a través de revoluciones moleculares del campo de la comunicación¹³ como respuesta a las estrategias que el capitalismo impone

¹¹ <https://www.youtube.com/watch?v=C1J6rOryDuU> (consultado el 27/06/2016).

¹² Ver Molfetta (2009a).

¹³ Dice Guattari: «La tentativa de control social, a través de la producción de subjetividad a escala →

para controlar e instaurar su poder en la esfera de la subjetividad¹⁴, a través de los medios de comunicación y las instituciones educativas. Hoy en día, viviendo en un mundo de globalitarismos (Santos, 2003), gobernado por los conglomerados de la (des)información del capitalismo tardío, sentimos que la realidad nos pasa por arriba, condenándonos a una impotencia que sentimos cuando pensamos en transformarla. El desánimo y la tristeza son, ciertamente, armas del conservadurismo. Pensamos que las posibilidades de cambio actuales han comenzado a pasar por otras dimensiones, ya no molares, sino moleculares, en respuesta a las también nuevas formas de control del biopoder. En nuestra realidad bonaerense, en el período político observado (2009–2014), por lo menos, el cambio de la experiencia radica en dos niveles, uno macropolítico

o molar, vinculado al papel regulador del estado en relación a los monopolios de la comunicación audiovisual (incluyendo cine y tv) y en defensa del 33 % del espectro para la comunicación comunitaria,¹⁵ y un nivel micropolítico, molecular, en experiencias como ésta, que demuestran que las políticas de la cultura alcanzan sus objetivos¹⁶ a través del apoyo dado con cursos y talleres, auxilios y subsidios para el desarrollo de medios comunitarios, en un marco legal de la comunicación que nos devuelva la soberanía sobre el mismo y entendió el derecho a la comunicación como derecho humano, para encontrar en el ejercicio de este derecho la pluralidad de voces que componen una sociedad —y entre las que incluyo la voz de los abuelos de Berazategui.

En el caso del proceso de realización del cortometraje *Se puede*,¹⁷ la revolución

planetaria, choca con factores de resistencia considerables, procesos de diferenciación permanente que yo llamaría "revolución molecular» aunque el nombre poco importa"» (2005:60).

14 En este sentido, ver Aleman (2014).

15 Este texto fue redactado en tiempos en los que la Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual 26522 se encontraba vigente. A partir de la asunción del actual gobierno de derecha, del Ing. Macri, se promulgaron dos Decretos de Necesidad y Urgencia que desactivaron los artículos de la ley que limitaban las posibilidades de concentración. Simultáneamente, con la extinción de la autarquía del AFSCA (Agencia federal de Servicios de Comunicación Audiovisual) y su subordinación dentro de la ENACOM, la Ley 26522 prácticamente perdió su espíritu inicial. El gobierno de Macri se aprestaba a lanzar en octubre de 2016 una nueva Ley Nacional de las Comunicaciones a ser discutida en el Congreso. Hasta diciembre de 2015, las políticas del AFSCA estimularon, fomentaron y subsidiaron el 33 % del espectro comunicacional reservado a las organizaciones sociales sin fines de lucro, marco político de las experiencias que describo en este texto.

16 Entre ellos, el de estimular la producción de una subjetividad social que refuerce los vínculos de base entre los vecinos y sus instituciones barriales.

17 <http://www.youtube.com/user/Ramirocine/videos>

molecular se produce en los espacios micro-políticos de la experiencia personal e intersubjetiva, grupal. A diferencia del Tercer Cine, la proyección ya no da lugar al debate sobre la formulación de soluciones nacionales, regionales o transcontinentales, sino grupales, acotadas, comunitarias, situadas, y a veces ni tan sólo eso, porque se la distribuye por la Internet, donde la interactividad grupal es dificultosa, por no decir inexistente. Poder dar lugar a una enunciación colectiva, grupal, extramercado y a propósito excluida del circuito artístico para inscribirse en el campo de la comunicación comunitaria, donde se expresan sectores relegados de la sociedad, es crucial. Y este doble rechazo, tanto al cine industrial (primer cine) como al cine de autor (segundo cine), rechazo observado en los documentos del trabajo de campo, nos indujo a pensarlo como Tercer Cine.

El filme trabaja en la dimensión expresiva de los sentimientos de los personajes y sus relaciones interpersonales. Claramente, es una pequeña pieza de melodrama que no está al servicio de la discusión de una problemática histórica nacional y continental compleja, como fue el filme *La Hora de los Hornos* (Grupo Cine Liberación, 1968), filme-manifiesto del Tercer Cine original. En los años sesenta, hizo falta un grupo de cineastas con un saber cinematográfico especializado en historia, en la confección de un guión, así como condiciones de producción profesionales.

En el cine del conurbano, estamos frente a un cine de narrativas cortas, en las que un sector de la población se expresa y se ve espejado, realizando el sueño de Benjamin (1936) en *El Narrador*, en el texto *El derecho a ser filmados*. Benjamin reclamaba de los porcentajes de población que tienen derecho a narrar sus historias en el cine, a diferencia de la literatura y la narrativa oral, que son mucho más democráticas en el sentido de que todos, en una cultura alfabetizada, podemos escribir, contar y escuchar historias. En el cine, muy pocos filman, y millones ven —reclama—. En el cine comunitario esta desigualdad disminuye radicalmente, o se lucha contra ella.

Si el Tercer Cine era un cine de las vanguardias intelectuales y politizadas a favor de la revolución tricontinental, el cine comunitario es un cine popular y micropolitizado, que envuelve a sus protagonistas en una experiencia que modifica radicalmente apenas un tramo del curso vital de su cotidianidad. Estos abuelos alteraron mucho sus modos de vivir el cotidiano a partir del acto de filmar, ya que la organización que los nuclea promueve permanentemente revitalizaciones de la experiencia, a través de nuevas experiencias expresivas y sociales. Así, por ejemplo, Abuelos en Acción conquistó un terreno propio para la construcción de un centro de jubilados y una huerta, organiza talleres y muestras, restituyendo una organicidad social para

la tercera edad en la que los vínculos entre pares determina una experiencia política nueva. A partir de acciones así, estos colectivos comunitarios han servido de semilleros para nuevas entidades sociales, generalmente productoras comunitarias de radios, espacios en los que estos grupos de vecinos actúan con autonomía ejerciendo su derecho a la comunicación. Sin embargo, a pesar de las experiencias de este orden, el cine continúa siendo un medio para pocos, inclusive en la era digital y de teléfonos móviles con cámaras.

Continuando una comparación con el Tercer Cine, hemos pasado del cine-acto, según el cual la película sólo finalizaba en la discusión posterior del material en la sala, a este otro tipo de cine, en el que el debate se da en la producción de nuevas enunciaciones y para un público aún más acotado en todos los sentidos. Estamos en la época de la ética de la finitud, donde los cambios políticos ya no son programáticos e infinitistas, sino que transitan la dimensión de lo territorializado, de lo singular, de lo micropolítico. La revolución molecular sucede en el campo de la micropolítica, a partir de la coparticipación y cogestión de los agentes del estado y de la comunidad. En este caso, las diversas potencias que se despliegan en los grupos de trabajo de

vecinos, de ex –compañeros de guerra, de alumnos cuando hacen cine comunitario muestran que el hacer películas ha disparado procesos de concientización grupal, social e histórica, dispara debate, resolución y divulgación de las soluciones a un problema común, del orden de lo *común*, así como ha contribuido a la comprensión y resolución de conflictos al interior de instituciones escolares y barriales. Es decir, encontramos un proceso de movilización social por detrás del proceso cinematográfico, y esto se evidencia cuando percibimos que en los dos talleres de mapeo colectivo del cine comunitario que hemos realizado¹⁸, la presencia del cine comunitario está aliada a la presencia de una movilización social de base a la que se suma el cine comunitario como una estrategia más del desarrollo social inclusivo. En el Tercer Cine original, la revolución, además de tricontinental, era un objetivo perseguido de arriba para abajo, conducido por un sector cinematográfico política y estéticamente vanguardista.

El cine comunitario que estudiamos, con estas nuevas prioridades y objetivos, y en estas nuevas dimensiones, tiene impacto también en el tipo de recepción que genera y tiene. El público sigue siendo tan poco numeroso como el que

18 19/09/2015, Taller de Mapeo Colectivo del Cine del Conurbano Sur, Biblioteca y Complejo Cultural Mariano Moreno, Bernal. 17/09/2016, Taller de Mapeo Colectivo del Cine Cordobés, Paseo de las Artes, Córdoba. Actualmente estamos digitalizando los resultados.

había para el Tercer Cine, o aun menor. Los espacios de exhibición ya no son las salas. Hay muy pocas salas de cine en nuestro territorio, y esto es expresivo cuando consideramos la densidad poblacional. En nuestro territorio, hay escasos multiplex de shoppings, contadas salas universitarias y un grupo reducido de antiguos cines de barrio recuperados y salas independientes que resisten a esta centralización de la exhibición en la ciudad de Buenos Aires.

Así, las producciones del cine comunitario son conmovedoras por las hazañas que, al realizarlas, se conquistan en la vida de cada abuelo y del grupo del que participa, generando genuinas revoluciones moleculares. La subjetividad social de estos grupos se ve profundamente estimulada a multiplicar estos efectos en nuevas acciones. Si continuamos la comparación con el Tercer Cine, la innovación artística sufre un innegable empobrecimiento de referentes estéticos y de trabajo artístico ya que, como nos testimonió personalmente Jean-Louis Comolli al comentarle nuestro estudio, *el Modelo de Representación dominante, domina*. Pasamos de una poética del intervalo practicada en el montaje por el Grupo Cine Liberación, a una narrativa del más tradicional Modelo de Representación Institucional (Burch) hollywoodense. A lo que todos responden que lo importante es la narrativa, la

buena narración, el contador de historias eficiente. Hay una organicidad restituida en el acto comunicativo con el cine popular que pasa por arriba de cualquier riesgo estético, porque su valor político ya no está en las estructuras del lenguaje, sino en la semántica y en la pragmática comunicacional. No importa más, en nuestro cine comunitario, el «cómo lo cuento» en términos de estilo, sino el «qué cuento» (la experiencia personal y grupal) y «lo que hago mientras lo cuento» —el trabajo social e inclusivo de base.

Así, lo que permite ver este caso es que la revolución molecular (Guattari, 1978) de la comunicación comunitaria ha llegado a muy pocos y, como enseñanza de la experiencia, tenemos que sólo la participación activa del Estado —mediando lo que es del interés público y general— puede convertir el espacio audiovisual de nuestra región en algo más emancipado o, como dijeron Solanas y Getino hace más de 40 años, más descolonizado. En el período estudiado por este proyecto, 2009–2014, se ha librado una batalla cultural por la descolonización de nuestro espacio audiovisual que, 40 años después del histórico manifiesto del Grupo Cine Liberación, ha quedado bajo responsabilidad conjunta del Estado y del tercer sector, porque la sociedad civil, por sí sola, ya no puede aspirar a conquistar-lo¹⁹, tanto por la ausencia de recursos

19 Lamentablemente, con el cambio político hacia la derecha con la asunción del gobierno macrista →

tecnológicos propios para el audiovisual, como de los saberes técnicos y artísticos especializados para acceder a esta esfera.

Conclusiones

I) En el cine independiente del GBA, narrarse a sí mismo, contar las propias historias y usar el dispositivo fílmico como «técnica de sí» (Foucault, 2003; Molfetta, 2009b) es un acto de resistencia (Comolli, 2009), empoderamiento y liberación de la diversidad sociocultural, en un contexto de dominación globalizante ejercido por la industria del espectáculo y la de la información. De este modo, estas *prácticas cinematográficas* realizan una revolución molecular (Guattari, 1978) protagonizada por un precariado (Standing, 2011) orientada a la intervención y reforma del mapa de voces, narrativas y medios del cine nacional.

II) El cine independiente del GBA des- envuelve en sus experiencias una serie de prácticas culturales que desbordan la esfera de lo estético para politizar al cine, ya que lo convierte en un espacio estratégico convergente para un conjunto de políticas sociales que van de lo subjetivo a lo social y lo trascienden, como el fortalecimiento de lazos de identidad

y pertenencia, la apropiación crítica de valores globales y nacionales, la apertura de espacios expresivos para la diversidad social, la ampliación y articulación de las funciones sociales del cine con otras esferas públicas.

III) En el período estudiado, se da un cruzamiento de condiciones que potencializan las prácticas expuestas arriba en el Gran Buenos Aires. La revolución del digital, los movimientos sociales poscrisis de 2001 y la Ley 26522, de Servicios y Medios de Comunicación Audiovisual, crearon condiciones históricas excepcionales para el surgimiento de una producción cinematográfica que hoy influye estéticamente tanto a la televisión digital abierta (TDA) como al cine industrial (independiente o comercial) construyendo un nuevo paisaje mediático-audiovisual dentro del cine nacional

IV) Estas producciones independientes construyen representaciones de las problemáticas del GBA caracterizadas estilísticamente por un fuerte realismo. En la ficción, hace una apropiación del cine de géneros (policial, melodrama y suspenso), y producen una «estética cruda» vinculada a la tradición del rea-

en diciembre de 2015 y la promulgación de los decretos de necesidad y urgencia que desactivaron la vigencia de la Ley 26522 de Servicios y Medios de Comunicación Audiovisual, el derecho a la comunicación se vio violentamente restringido nuevamente a los sectores sociales, ya que nuevamente las concentraciones mediáticas volvieron a estar legalizadas.

lismo socialista, del grotesco y del cine «gore». Ya en el documental, se destaca la producción de un cine expositivo, de tesis, pensado para ser de gran efectividad narrativa–informativa, y que compite con la televisión en el sentido de buscar atender las necesidades comunicacionales del contexto social.

Referencias bibliográficas

- ALEMAN, J. (2014). *En la frontera. Sujeto y capitalismo. El malestar en el presente neoliberal*. Barcelona: Gedisa.
- BENJAMIN, W. (1936). *El Narrador*. Madrid: Taurus.
- Comolli, J.-L. (2007). *Ver y Poder. La inocencia perdida*. Buenos Aires: Aurelia Nieva.
- EXPÓSITO, M. Los nuevos productivismos. Disponible en: <http://eipcp.net/transversal/0910/exposito/es> (consultado el 20/03/2015).
- FOUCAULT, M. (2004). *Ética, sexualidad, política*. Rio de Janeiro: Manuel Barros da Motta, Forense Universitária.
- GUATTARI, F. (1992). *Caosmose. Um novo paradigma estético*. Rio de Janeiro: Editora 34.
- GUATTARI, F. & ROLNIK, S. (2005). *Micropolítica. Cartografías del deseo*. Buenos Aires: Tinta Limón, Traficante de Sueños.
- MOLFETTA, A. (2009a). El documental performativo como Técnica de Si en el Conosur de los años 90. *Revista Giróscopo*. Mendoza: UNC.
- ——— (2009b). O valor de uma pratica: o documentario como técnica de si no cinema e na tv argentinos. XIII SOCCINE. Universidade de São Paulo.
- ——— (2010a). La representación que recupera el pasado. Modos del relato y de la enunciación en la memoria de la militancia y de la dictadura. En Lusnich/Piedras (Orgs.), *Una historia del cine social y político en Argentina*. Buenos Aires: Nueva Librería.
- ——— (2010b). El documental como *técnica de sí*: el cine político como práctica de una ética de la finitud. En Lusnich/Piedras (Orgs.), *Una historia del cine social y político en Argentina*. Buenos Aires: Nueva Librería.

- ——— (2010c). Performando el documental en Argentina: Dinámicas de la intersubjetividad en el proceso de conciencia histórica de los films de Caldini, Di Tella y Carri. En Lusnich/Piedras (Orgs.), *Una historia del cine social y político en Argentina*. Buenos Aires: Nueva Librería.
- NICOLOSI, A.P. (2014). La televisión en la década kirchnerista. Democracia audiovisual y batalla cultural. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.
- RAUNIG, G. (2007). Revoluciones moleculares y prácticas artísticas transversales. Trad. Marcelo Expósito. *Brumaria*, (8): Arte y revolución. Madrid.
- SANTOS, M. (2008). *Por uma outra globalizacao. Do pensamento único a consciencia universal*. Rio de Janeiro/São Paulo: Editora Record.
- SOLANAS, F. y GETINO, O. (1969). Hacia el Tercer Cine. Disponible en: http://www.cinefagos.net/index.php?option=com_content&view=article&id=437:hacia-un-tercer-cine-apuntes-y-experiencias-para-el-desarrollo-de-un-cine-de-liberacion-en-el-tercer-mundo&catid=30&Itemid=60 (consultado el 15/10/2014).
- STANDING, G. (2011). *The Precariat: the new dangerous class*. Bloomsbury, Londres, Reino Unido.