

**PROYECTO DE GRADUACION**

Trabajo Final de Grado

**Cine Popular**

El cine como herramienta de inclusión social en Argentina

Sofía Mercedes Pisanu

Cuerpo B del PG

18 diciembre 2015

Lic. en Comunicación Audiovisual

Ensayo

Medios y estrategias de comunicación

## **Agradecimientos**

Este Proyecto de Graduación ha sido posible gracias a la ayuda de múltiples personas que me acompañaron en este proceso. En primer lugar a todos los compañeros y docentes con los que me he cruzado durante el transcurso de la carrera. A los profesores que me guiaron y motivaron durante Seminario de Integración I y II: Horacio Muschetti y Analía Faccia y Alessandra Lizama.

A mi familia, a mis amigos.

A los pibes y pibas de La Loma de la Villa 21, a los compañeros del Movimiento Evita y otras organizaciones que desde los barrios dan día a día la batalla cultural.

A los que resisten la estigmatización de los medios hegemónicos.

A todos los que tomamos el cine como herramienta para la revolución.

## Índice

<b>Introducción</b> .....	3
<b>1. El cine como herramienta revolucionaria</b> .....	9
1.1 Antecedentes históricos audiovisuales.....	9
1.2 Los inicios del documental social y militante .....	12
1.3 Tercer Cine: el cine militante latinoamericano .....	14
1.3.1. Contexto histórico del Tercer Cine.....	15
1.3.2. Argentina: Grupo Liberación .....	16
<b>2. Una nueva visión documental en Argentina del siglo XXI</b> .....	23
2.1 El cine y los nuevos medios.....	25
2.2 El cine argentino en la era digital.....	30
2.2.1 Contexto social y político de Argentina a principios del siglo XXI.....	35
<b>3. Desarrollo audiovisual en Buenos Aires en el período 2007 - 2012</b> .....	39
3.1 Realizaciones en la Provincia de Buenos Aires.....	40
3.1.1. Cine con Vecinos.....	41
3.1.2. Mal llamado .....	42
3.1.4. Condicional .....	44
3.2 Realizaciones en la CABA .....	45
3.2.1. Alegría y Dignidad.....	46
3.2.2. Estrellas.....	48
<b>4. Política de medios en Argentina en el año 2012</b> .....	51
4.1 Políticas audiovisuales de la Provincia de Buenos Aires .....	53
4.2 Políticas audiovisuales de la Ciudad de Buenos Aires .....	54
4.3 Políticas de comunicación y arte audiovisual del Estado de la Nación Argentina.....	54
4.3.1. La propuesta del INCAA.....	55
4.3.2. La nueva Ley de Medios.....	57
4.3.2.1. Nuevos actores en la difusión de las obras.....	58
<b>5. Cine Popular del siglo XXI en Argentina</b> .....	60
5.1 El cine y la cultura popular.....	63
5.2 El cine como herramienta de inclusión .....	67
5.3 Experiencia Incorregibles en la Villa 21-24.....	69
5.3.1 Mediometrage <i>Plomo y sangre</i> .....	74
5.3.2. Preproducción.....	76
5.3.3. Rodaje.....	78
5.3.4. Postproducción.....	78
<b>Conclusiones</b> .....	80
<b>Lista de referencias bibliográficas</b> .....	88
<b>Bibliografía</b> .....	94

## **Introducción**

Desde los inicios del cine, hace ya más de cien años, hubo varias maneras de contar historias audiovisuales tanto en el campo de la ficción como en el del documental. Es en este segundo campo donde se pondrá el foco de este análisis. En el documental, la cámara se transforma en testigo de algo que sucede en un espacio y en un tiempo determinado, registrando los hechos, y pudiendo después reproducirlo cuantas veces se quiera. Durante décadas, este género fue utilizado como herramienta de comunicación social y como propaganda política, aportando a las investigaciones y estudios antropológicos.

Durante las décadas 1960 y 1970 en Latinoamérica, la producción documental fue innovadora. Se cuenta con registros audiovisuales de hechos históricos que narran las diferentes realidades latinoamericanas y construyen la historia. Algunos directores elaboraron sus estudios enmarcando a los sectores más vulnerables de la población, y a medida que se iban introduciendo en dicho contexto tomaron registro y se hicieron visibles realidades que eran desconocidas.

En estos últimos años de producciones en Latinoamérica, el género documental se vio directamente inmerso en la era digital. Progresivamente, se fue abriendo un abanico de posibilidades y diferentes opciones para la realización del registro de la realidad. Este suceso, inevitablemente, viene de la mano del crecimiento de la industria tecnológica a nivel mundial. Estas nuevas tecnologías se fueron acercando cada vez más a las clases populares, produciéndose así un cambio sustancial en la comunicación en general: los sectores populares ahora tienen la oportunidad de contar su historia.

Hoy en día, la gran mayoría de la población tiene acceso a un teléfono celular, y paralelamente este mismo objeto de comunicación telefónica cuenta con la posibilidad de realizar registros fotográficos, como también así registros audiovisuales.

Al mismo tiempo, este contexto tecnológico viene acompañado de la gran revolución de comunicación cibernética que ha conquistado gran parte de los hogares: Internet. Este nuevo fenómeno no sólo incorpora una gran herramienta a lo que es la educación, sino que también permite que cualquier usuario pueda compartir realizaciones de cualquier tipo, sin tener casi ningún impedimento. De este modo, internet se convirtió en una gran ventana abierta al mundo.

Por lo tanto, la población contemporánea cuenta con el fácil acceso a dos herramientas fundamentales. Hace quince años, el poder adquirir estos medios ocurría tan solo en las clases medias y altas: un medio que graba, y un medio que reproduce y distribuye.

Paralelamente, dentro de un marco y un contexto social y político, se suma una fuerte concepción y revalorización cultural en los países del sur del continente americano. Argentina, Uruguay, Brasil, Bolivia, Ecuador, Venezuela, entre otros, comenzaron hace alrededor de diez años a implementar políticas culturales con el fin de mejorar el desarrollo cultural de las clases populares. Actualmente el centro y sur del continente está viviendo una nueva tendencia a partir de la implementación de políticas públicas que influyen directamente en dichos sectores y en el fortalecimiento de su identidad cultural.

Es en este contexto y en esta realidad que las producciones audiovisuales comienzan a realizarse a partir de sus propios protagonistas. Desde ahí se focalizará en un nuevo fenómeno emergente: los sectores populares como protagonistas y narradores de sus propios relatos.

El presente Proyecto de Graduación corresponde a la categoría de Ensayo, dentro del área de la línea temática medios y estrategias de comunicación, y se enmarca dentro de la carrera profesional de Comunicación Audiovisual.

El objetivo general es definir y caracterizar el nuevo fenómeno emergente denominado Cine Popular. Los objetivos específicos, se centrarán por un lado, en

tomar conocimiento de la situación en que se encuentra la evolución de dicho fenómeno, como herramienta de inclusión social, dentro del territorio de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires (CABA) y Gran Buenos Aires en el período de los años 2007 a 2013. Se realizará, por otra parte, una comparación entre el cine militante de la década de 1960 y el cine de carácter social contemporáneo. Con este motivo se tomará como punto de partida el film argentino *La hora de los hornos*, realizado por el grupo de *Cine y Liberación* en 1968. Luego se contrastará el género documental social con diferentes experiencias audiovisuales contemporáneas tales como *Mal llamado* (2011) y otras experiencias como las de *Todo Piola?* (2012) y *Sangre y plomo* (2013). Tomando en cuenta el contexto histórico y político en el que fueron producidos, se definirán las características del género documental social a través del tiempo.

El cine documental social contemporáneo propone contar una historia desde el contexto particular que se ha mencionado anteriormente. Todas las producciones audiovisuales contemporáneas cuentan con un guión, un equipo técnico, propuesta estética y propuesta sonora, entre otras. El Cine Popular incorpora el enfoque: el foco estará en el ojo y la narración de los sujetos protagónicos de la experiencia.

El Cine Popular, como nueva práctica social artística, cultural y social del siglo XXI, esta acompañado no solamente por los medios audiovisuales ya conocidos, como la televisión y el cine, sino por el nuevo entorno de medios digitales: Internet.

Este último es el soporte que permite y facilita la circulación de los proyectos audiovisuales de índole barrial, que gracias a la globalización mediática, y a la apertura recíproca de intercambio permanente de información que esto genera, es posible no sólo compartir el material, sino que también el espectador interesado tenga acceso a dicha temática.

El Cine Popular se realiza pensando en generarse y producirse dentro de este soporte. No se graba en fílmico, ni en tecnologías de 4K. Se piensa directamente en

grabar para subir el material a *YouTube*, o cualquier red social similar. Sin embargo, aunque no se produce como el cine que ya conocemos en cuanto a su formato y a su sistema de producción, no deja de ser cine, ya que la importancia de este nuevo fenómeno emergente parte de la base de quien lo cuenta, un narrador local. Por lo tanto, el nuevo Cine Popular existe gracias al formato y a la posibilidad de libre distribución que le permite un contexto de medios digitales.

La metodología que se utilizará para llevar adelante el desarrollo de este ensayo comienza con el planteo de la siguiente hipótesis: el cine popular funciona como herramienta de transformación social a partir de la participación de los vecinos como protagonistas en la totalidad de la producción y un contexto de medios digitales que hacen posible tanto su producción como su distribución.

Para esto se realizará la recopilación de información teórica sobre: el surgimiento del género documental, cultura popular contemporánea en Latinoamérica y Tercer Cine. Se desarrollará una caracterización del género y del subgénero social, se analizarán diferentes películas y experiencias audiovisuales. Además se analizará la participación y el fomento en realizaciones amateurs por parte del Estado a través de las políticas implementadas por el Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA) durante el período 2008 - 2013. Se medirán variables tales como: contexto social, económico y político; avance tecnológico; motivación y grado de participación de los protagonistas; repercusión y efecto en la sociedad, culminando en una conclusión donde se podrá refutar o afirmar la hipótesis planteada.

Se tomarán como referencias para este trabajo, escritos como *Cine Latinoamericano-economía y nuevas tecnologías audiovisuales* de Getino (1987), donde el autor desarrolla el concepto y las características del *Tercer Cine*. Por otro lado, se tomará la definición del género documental en *El documental, la otra cara del cine*, de Breschand, y se contextualizará con *Audiovisuales de combate* (2006),

de Bustos, y con los dos tomos de *Una historia del cine político y social en Argentina* (1896 – 1969), y *Una historia del cine político y social en Argentina* (1969 – 2009) de los editores Lusnich y Piedras. Paralelamente, se estudiará al Cine Popular enmarcándolo dentro de la era digital, y de los nuevos medios con *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación* (2005) de Manovich.

Por otro lado se tomarán como antecedentes algunos Proyectos de Graduación: *El cine documental* (Van Opstal Pascual, 2013), *Cine militante revolucionario: Grupo Cine Liberación y sus emergentes latinoamericanos* (Quiroga, 2013), *Miradas que hablan* (Gómez, 2013), y *Documental social* (Lozano Velasquez, 2011), ayudarán a caracterizar el género del cual se desprende el fenómeno emergente que estudia este trabajo. Por su parte, *De lo invisible a lo visible* (Orloff, 2013), y *Corresponsales de la realidad* (Marinelli, 2013), *Miradas que hablan* (Gómez, 2013), *Moda documental* (Bianchi, 2013), aportarán definiciones más concretas sobre el género en la actualidad. *Cine y cultura* (Gurovich, 2014), y *La realización cinematográfica independiente* (Ordoqui 2013), contribuirán con en análisis del desarrollo de la producción audiovisual desde el punto de vista cultural, mientras que *La nueva gran pantalla* (Simari, 2013), encuadrará al Cine Popular dentro de un contexto de nuevas tecnologías.

Por otro lado, *Nuevos medios de distribución cinematográfica, Identificación y espectador en el nuevo cine argentino* (González, 2011), *35 milímetros de revolución* (Romo Montero, 2012), *Realidades ficcionadas* (Bori, 2013), *Nuevos medios de comunicación para la difusión y distribución del cine documental independiente* (Piñeros Sanz de Santamaría, 2011), ayudarán a enmarcar el contexto de este ensayo.

El aporte al campo profesional del presente Proyecto de Graduación que se presenta dentro de la carrera de Comunicación Audiovisual de la Universidad de Palermo, en caso de comprobar la hipótesis, será el de sentar precedente sobre una



nueva manera de ver y hacer cine contemporáneo como herramienta de inclusión social. Por otro lado, el vínculo profesional responderá al del sector de la rama audiovisual que se dedique tanto al documental como a la ficción que se realice a partir de una propuesta alternativa, producciones independientes y con un enfoque social, y de denuncia, reconociéndolo como un nuevo cine: Cine Popular. Finalmente, la pertinencia de este ensayo radica en que en esta nueva coyuntura socio-política de América Latina y el mundo, donde la inclusión social y la voz de las distintas minoría están teniendo otro lugar, emerge una nueva manera de ver, de producir y de mostrar el cine.

## **Capítulo 1. El cine como herramienta revolucionaria**

El cine lleva más de un siglo desarrollándose, creciendo, superándose. Se ha destacado por desplegarse en diferentes vanguardias artísticas, donde los directores fueron innovando desde el cine, a partir de varios aspectos como lo son lo artístico, la producción, lo tecnológico y lo temático. Estas características se fueron repitiendo tanto en el género de ficción como en el documental, creándose así el amplio y variado abanico de géneros y subgéneros cinematográficos que conocemos hasta el día de hoy. A pesar que, durante el siglo XX, el cine se haya industrializado y sistematizado, las pequeñas productoras y las realizaciones de bajo presupuesto no dejaron de existir. Se puede decir que algunas minorías lograron resistir dentro de diferentes géneros cinematográficos, y que al mismo tiempo se han creado subgéneros gracias a estas prácticas audiovisuales, teniendo como eje central una temática ideológica. El objetivo de este primer capítulo consiste en exponer los inicios del género de cine social y el surgimiento del cine militante argentino interpretándolo como claro antecedente del *cine popular* contemporáneo.

### **1.1. Antecedentes históricos audiovisuales**

De la fotografía, como una suerte de materia prima, y la persistencia retiniana como mecanismo natural que le permitía al ojo humano crear la ilusión de movimiento, nace el cine. (Gubern, 1989). Sin embargo, cuando Auguste Marie Louis Nicolas Lumière y Louis Jean Lumière, más conocidos como *los hermanos Lumière*, inventaron en 1894 el cinematógrafo, no sabían que estaban haciendo historia: el nacimiento del séptimo arte. A diferencia de George Mèlies que comenzó a realizar sus películas desde un cine que apuntaba más a lo teatral-espectacular montando escenografías, ellos utilizaban su creación para registrar situaciones de la vida cotidiana. *Salida de los obreros de la fábrica*, (Lumière, 1895), originalmente titulada bajo el nombre de *Sortie des Usines Lumière à Lyon*, o *La llegada de un tren a la*

*estación de La Ciotat* (Lumière, 1895), *L'arrivée d'un train à La Ciotat* *L'arrivée d'un train à La Ciotat*, entre otras obras.

Desde los primeros años del cine ya aparece una gran diferencia entre la ficción y la no ficción. La primera venía de la mano de la experiencia de Mèlies, y la segunda de la mano de los hermanos Lumière. Sin embargo, Pinel (2009) afirma que esta contraposición es cómoda y sencilla, y que el documental, como objeto cinematográfico, también forma parte de una ficción.

“El cine nació como documental, como reproducción pura y simple de la materia bruta y sin elaborar que se desarrollaba ante las protohistóricas cámaras de Lumière: llegada de un tren, salida de una fábrica, parada militar, demolición de un muro”. (Gubern, 2006, p. 243). Se puede afirmar entonces que el documental nace de la mano de la creación del cine, y que estos hermanos franceses no sólo son los pioneros del cine, sino también del género.

Durante la primera mitad del siglo XX, y sobre todo durante el período silente, más conocido como cine mudo, se realizaron diferentes experiencias documentales que fueron dándole forma y contenido al género. Los hermanos Lumière fueron los fundadores del género documental, seguidos por Pathè y Gomount, entre otros que realizaron numerosas experiencias del tipo corto-documentales Sin embargo, se reconoce como uno de los primeros documentalistas de la historia del cine a Robert Flaherty: pionero y referente del género, logró su reconocimiento por realizar el primer largometraje documental. Revolucionó el mundo cinematográfico gracias a su espíritu aventurero, su persistencia y compromiso, trabajando sin lujos ni grandes escenografías, posicionándose así como referencia del género, hasta la actualidad. (Breschand, 2004).

Su primer obra *Nanook of the North* (Flaherty, 1922), conocida en español como *Nanook el esquimal*, es considerada como el primer largometraje de documental en la historia del cine. Flaherty comenzó desde muy joven como aficionado del séptimo

arte. Tardó varios años hasta conseguir el financiamiento para su *ópera prima*, ya que no era un proyecto económico y se necesitaban de garantías suficientes para sostener tal aspiración y objetivo. Una vez que consiguió el apoyo económico de la empresa peletera Révillon Frères, realizó el rodaje durante un poco más de un año entre hielos y esquimales. Este documental propone como protagonista a lo que la sociedad de la época denominaba salvaje, y narra en términos dramáticos la vida de Nanook, un esquimal, y toda su familia. Si bien la historia transcurre en su hábitat natural, tomando locaciones naturales, Flaherty (1922) ha manipulado locaciones para poder obtener algunas tomas en especial. Por ejemplo, crearon un iglú por la mitad para lograr la luz necesaria y poder así registrar el interior del hogar de la familia esquimal (Gubern, 2006). Según Breschard (2002), *Nanook, el esquimal*, logra posicionarse como obra destacada y precursora en el género cuando se presenta un trabajo de montaje que no busca el significado de la acción, por ejemplo la caza de una foca, sino la intensidad del momento.

Paralelamente, en Moscú en el año 1922, otro de los referentes documentalistas, Dziga Vertov, junto a los miembros del Cine-ojo, los *kinoki*, comenzaron a promulgar el cine como fiel representación de la realidad. Vertov consideraba que el cine debía pasar por encima de los techos de los estudios y de la cabeza de los actores para comenzar a alcanzar la verdadera realidad. Proponen el Cine-ojo para captar la vida de imprevisto, refiriéndose a la ausencia de decorados contruoidos, de maquillajes, y de actores profesionales interpretando un papel. (Pinel, 2009).

Cuando parafraseando a Marx Vertov declara que «el drama cinematográfico es el opio del pueblo» no hace sino retornar a las fuentes mismas del cine, a la pureza documental de las inocentes cinta de Lumière. Por eso proscribe todo lo que pueda falsear o modificar la realidad bruta: guión, actores, maquillaje, decorados, iluminación... El «Cine-ojo» de Vertov es, más que una proposición técnica una actitud filosófica ante el fenómeno cinematográfico. (Gubern, 2006, p.148).

A partir de la creación del séptimo arte y su desarrollo, el documental, como todos los géneros cinematográficos, empezó a estudiarse y a caracterizarse de manera

específica. Es importante tomar como antecedentes no sólo los documentos audiovisuales, sino también algunos de los estudios críticos existentes al respecto. Nichols (1998) ha estudiado y caracterizado el género documental desde el punto de vista discursivo. El autor reconoce cuatro modalidades: expositiva, de observación, interactiva y reflexiva. Esta división en patrones organizativos analiza la estructura de la realización en cuanto a su representación.

Por otro lado, el género se fue subdividiendo a lo largo de su desarrollo. Pinel (2009) plantea el documental como una familia y no como un simple género. Esto se debe a que agrupa múltiples ramificaciones. Engloba diversos contenidos, entre ellas la información, la educación, el aprendizaje, la promoción, la propaganda. Por otro lado analiza diferentes formas, como noticieros, de investigación, o publicitaria. Además nombra las diferentes escuelas y sus movimientos, como el Cine-ojo, el grupo de los Treinta, o el Tercer Cine, entre otras. Por último categoriza el documental en diferentes subgéneros: el documento histórico, el documento biográfico, la película de viajes, turística, geográfica, de expediciones, deportiva, de oficio, la película técnica, la película de empresa, industrial, agrícola, de ciencias naturales, de animales, médica, científica, etnográfica, sociológica, la película de propaganda, y por último las películas militantes y de intervención social.

Si bien a los fines teóricos Nichols (1998) divide en cuatro modalidades y Pinel (2009) propone una familia de diversas categorías, en los documentales pueden coexistir ambas propuestas; es más, hay casos en el que un documental incluye más de una modalidad, y/o más de una categoría.

## **1.2. Los inicios del documental social y militante**

El género documental, a lo largo del siglo pasado, se fue ramificando en varios tipos de documentales. Como se ha mencionado anteriormente, existen numerosas variaciones y subgéneros del documental. Para analizar el *cine popular* del principio

del siglo XXI en Argentina es importante analizar uno de estos subgéneros que sirvió como antecedente: el documental social y militante.

Durante la primera mitad del siglo, los cineastas que no pertenecían al hegemónico mundo industrial de Hollywood encontraron en el documental el medio de representación de la realidad. El documental social, como dice su nombre, hace foco en las realidades sociales. El fin de este subgénero es, a través de un trabajo estético de encuadre y montaje, la construcción de un mensaje. Se toma como herramienta de observación social, y busca generar la toma de conciencia del espectador, y viene de la mano de un compromiso político. Esto queda demostrado en el trabajo de John Grierson, no tanto desde su filmografía, sino desde la concepción de la utilización del documental desde una acción militante. (Breschand, 2004).

Es importante diferenciar el carácter de una película *social* del carácter *psicológico* cuando se toma como objeto de observación una sociedad en su conjunto, y no un individuo en particular. Puede tomar ciertos personajes en particular, sus problemáticas y sus costumbres, pero siempre se lo analizará en un contexto general. (Pinel, 2002).

El documental social, que se asemeja a lo que Pinel llama cine directo, se consolida gracias a dos factores. Por un lado el desarrollo y el avance tecnológico, y por el otro, la voluntad de mostrar la realidad. Desde el punto de vista de la utilización del cine como herramienta revolucionaria es la encrucijada entre exigencia política e inquietud estética.

Generalmente la producción de este tipo de documentales, a diferencia de las producciones más comerciales, se sostiene económicamente desde los mismos realizadores. Estos realizadores son motivados principalmente por el compromiso ideológico, y no tanto por un objetivo comercial y laboral.

Pinel (2009) sostiene que el desarrollo del género militante y social no sólo se quedó en el documental, sino que puede adoptar también otra forma y presentarse como película de ficción. Los directores que llevan adelante producciones cinematográficas militantes privilegian en sus películas la contestación, aunque prevalezca un compromiso, diferenciándose así del género de propaganda.

### **1.3. Tercer Cine: el cine militante latinoamericano**

Durante la segunda mitad del siglo XX, Latinoamérica fue escenario de una serie de dictaduras, revoluciones, y revueltas sociales: diferentes sucesos que movilizaron e influyeron de manera cultural y política a la sociedad. Varios artistas, de diversas ramas del arte, decidieron tomar como tema principal de sus trabajos, como musa inspiradora, eje temático o como objeto militante, lo que ocurría en las calles de sus ciudades. Es así como nació una nueva corriente artística, donde la cultura y la política iban de la mano, y los artistas realizaban sus obras en base a su compromiso ideológico, sus valores y su moral, enfrentándose al capitalismo. Los temas principales eran las causas sociales y la lucha de clases, donde los protagonistas eran las minorías, los trabajadores, las clases humildes, los pobres.

Se pueden reconocer varios artistas de diferentes países, y al mismo tiempo de diferentes disciplinas, que formaron parte de esta corriente. Pintores y muralistas como el mexicano David Alfaro Siqueiros, el ecuatoriano Oswaldo Guayasamín, el argentino Ricardo Carpani, entre otros. Entre los músicos comprometidos, los cantantes chilenos Víctor Jara y Violeta Parra, los uruguayos Daniel Viglietti y Alfredo Zitarrosa, la argentina Mercedes Sosa, el cubano Silvio Rodríguez, y los hermanos nicaragüenses Carlos y Luis Enrique Mejía Godoy. Dentro de la rama de la literatura, el poeta salvadoreño Roque Dalton, el colombiano Gabriel García Márquez, y el chileno Pablo Neruda, entre otros.

Los cineastas no fueron la excepción: salieron a las calles a filmar lo que estaba ocurriendo, con el fin de criticar, denunciar y visibilizar la realidad. En Argentina, a fines de 1950, el primer impulso del cine político y militante nació de la mano de Fernando Birri y la Escuela Documental de Santa Fé, y el Grupo de Cine y Liberación de Fernando Solanas y Octavio Getino. Durante la década de 1970, se sumaron a esta corriente Raymundo Gleyzer, Leonardo Favio y Ricardo Wullicher.

Paralelamente, Miguel Litín y Patricio Guzmán en Chile, Jorge Sanjinés y el grupo Ukamau en Bolivia, Santiago Álvarez en Cuba, y Glauber Rocha en Brasil, fueron los representantes más importantes del cine social, político y militante de esos años en Latinoamérica. (Russo, 2005).

El nuevo fenómeno que en la actualidad se denomina Cine Popular, tiene como antecedente principal el fenómeno antes mencionado, que se conoce como Tercer Cine.

### **1.3.1. Contexto histórico del Tercer Cine**

A partir del periodo posterior de la Segunda Guerra Mundial, Europa ya no era el eje dominador, sino que la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas (U.R.S.S.) y Estados Unidos eran las nuevas potencias. Carballude (2005) afirma que el mundo había quedado dividido entre países capitalistas y socialistas. Al mismo tiempo comenzó un proceso de independencia y liberación de las colonias, surgiendo así los llamados países tercermundistas.

Como consecuencia de la guerra de Vietnam que se desarrolló durante la década de 1960, se impulsó el movimiento *hippie* en Estados Unidos, para luego expandirse hacia el resto del mundo. Este movimiento levantaba las banderas de la no violencia, de la paz y el amor, y se oponía al liberalismo. Sin embargo, junto a estos jóvenes rebeldes, emergieron otros grupos y movimientos sociales, como los feministas, ecologistas y organizaciones estudiantiles, dando comienzo a un período de batallas



políticas, sociales, pero sobre todas las cosas, una batalla cultural. (Carballude, 2005).

### **1.3.2. Argentina: Grupo Cine Liberación**

El 28 de junio de 1966, en Argentina, el gobierno de Arturo Illía fue corrompido por un golpe de estado liderado por Juan Carlos Onganía. El autoritarismo y el silencio caracterizaban a este gobierno de facto. Onganía estuvo en el poder durante cuatro años, y luego lo continuaron Lanusse y Levingston hasta la vuelta de Perón en 1973. Durante estos años no sólo no se podía hablar de política sino además se prohibía toda actividad de estas características, respondiendo con represión, intervención de sindicatos, universidades y censurando cualquier actividad cultural. (Russo, 2005).

En este contexto Octavio Getino, Fernando *Pino* Solanas y Gerardo Vallejo fundaron el movimiento cinematográfico llamado Cine Liberación durante la década de 1960. Con una fuerte vinculación a la ideología peronista, estos realizadores fueron desarrollando documentales cinematográficos abordando temáticas políticas, de Argentina, Latinoamérica y tercermundistas.

Entre sus obras más conocidas se encuentran *La hora de los hornos* (1968), que fue realizada clandestinamente durante el gobierno de facto de 1968. *La hora de los hornos* es considerado el primer documental del cine militante. Según Getino y Velleggia (2002) este documental es el primer film de intervención política en la historia del cine argentino. Fue grabado durante los años 1966 y 1968 y el rodaje fue llevado a cabo de manera clandestina durante el golpe militar de Onganía. Sus directores, los jóvenes cineastas Pino Solanas y Octavio Getino, llevaron adelante este proyecto, no sólo pensándolo como una nueva forma de hacer cine, sino que apostaron también a la utilización del documental como herramienta emisora de un mensaje ideológico y político. Los directores asumían este film íntegramente como instrumento, complemento de la política peronista revolucionaria. Además tenía el fin

de informar, desarrollando un nivel de conciencia activo, formar cuadros políticos, entre otras cosas.

Este documental se puede analizar a partir de dos conceptos: por un lado el aspecto más cinematográfico, la estructura, el montaje y características formales y técnicas, y por el otro el elemento de mensaje revolucionario e ideológico que caracteriza al subgénero del llamado cine militante.

*La hora de los hornos* (1968), es la obra fundacional del cine militante. Es importante reiterar esto a la hora de analizar tanto el concepto técnico, como el del mensaje. Desde ya se puede encuadrar ambos aspectos como elementos emergentes en el cine. Es por esto que previo a analizar los dos conceptos mencionados anteriormente, es importante entender el surgimiento del Tercer Cine.

La lucha antiimperialista de los pueblos del Tercer Mundo y de sus equivalentes en el seno de las metrópolis constituye hoy por hoy el ojo de la revolución mundial. Tercer Cine es para nosotros aquel que reconoce en esa lucha la más gigantesca manifestación cultural, científica y artística de nuestro tiempo, la gran posibilidad de construir desde cada pueblo una personalidad liberada: la descolonización de la cultura. (Getino, 1969, p. 3).

La característica principal del Tercer Cine fue sin duda la participación popular, considerando la voz de la población como columna vertebral de cada proyecto, donde se intentaba reivindicar los valores culturales, tanto a escala nacional como regional. Los artistas y los intelectuales comenzaron a observar a las masas poniéndolas desde un lugar protagónico. A partir de este subgénero denominado cine militante, los cineastas consideraron que se podía actuar directamente sobre la sociedad. Según Trombetta y Wolkowicz (2009), la influencia del cine era directa, no había mediaciones. Se buscaba interpelar a la comunidad para que comience a tomar un rol más crítico, de conciencia de clase y de acción y de lucha por la liberación nacional. Según la entrevista realizada por Rombouts (2007), Solanas afirma que él y Getino entendían que proyectar una película que dé cuenta de realidades desconocidas, serviría como disparador provocando el inicio de un

debate.

*La hora de los hornos* (1968), en su totalidad está conformado por tres partes: “Neocolonialismo y violencia”, “Acto y liberación” y “Violencia y liberación”. Este trabajo se concentrará en la primera de estas tres partes. “Neocolonialismo y violencia” está subdividido por trece episodios, que se dividen entre sí por la unidad temática, placas y sus respectivos títulos. Si bien dichos episodios tienen temáticas diferentes, los mismos se van hilando, uniéndose entre sí a través del montaje, logrando así generar un sentido y no otro. Con respecto a la estructura el primer episodio del documental llamado “La historia”, narrando los antecedentes de la historia económica argentina. Luego, los once episodios que le siguen desarrollan el contexto social, cultural, económico y político de ese entonces, finalizando así con el episodio que lleva el nombre de “La opción”, dándole un cierre a esta primer parte. La elección de esta estructura, mediante estas divisiones tiene que ver con la estrategia de los directores a la hora de plantear una ideología y una reacción del espectador.

Cada uno de los episodios tiene diferencias entre sí. Desde el punto de vista de puesta de cámara, se han utilizado en algunos de ellos lentes teleobjetivo, como por ejemplo en el episodio “La oligarquía” donde la cámara está espiando a estos personajes. Sin embargo, en otro, como por ejemplo en “La ciudad puerto”, las tomas en su mayoría son con un lente gran angular, donde se pretende mostrar la ciudad entera, y dar la sensación de inmensidad.

Desde el punto de vista de recursos de imagen, Solanas trabaja a partir del registro que realizó durante años con su cámara Súper 8, a través de un extenso trabajo en diferentes puntos del país. Muchos de estos registros los realizó a principios de la década de 1960, inspirado por Birri, con intenciones de realizar un testimonio documental de Argentina. *La hora de los hornos* era en ese entonces tan sólo una idea difusa y sin forma. (Rombouts, 2007).

Por otro lado, utiliza material de archivo documental argentino (esto se puede notar en el primer episodio), material de archivo internacional (por ejemplo, en el episodio “La guerra ideológica”), el intertexto y cita textual (secuencia de los niños corriendo al tren tomada de la obra cinematográfica de Fernando Birri *Tire dié* de 1959), ilustraciones, fotografías, entre otras. En cuanto al trabajo sonoro planteado, presenta un desarrollo tan preciso como el visual. Se presentan testimonios contemporáneos, tomados para este proyecto, como también material de archivo. El recurso del sonido se trabajó de diferentes maneras y con diferentes propósitos. Música institucional, sonidos ambientes, voz en off en su mayoría, testimonios (por ejemplo en el episodio “La oligarquía”), voz en off de un locutor y locutora (por ejemplo en el episodio “La historia” y “La ciudad puerto”), banda de sonido (por ejemplo *Aurora* en el episodio “La violencia cotidiana”). Se utiliza el silencio con un objetivo dramático (por ejemplo en el último episodio llamado “La opción”). Este último episodio comienza con la imagen de una familia jujeña llevando un ataúd por el cementerio. Comienza en silencio, y luego de unos segundos comienza a escucharse una copla. Así mismo, también los directores trabajan el sonido planteándolo desde otro punto de vista. Por ejemplo, en este mismo episodio hay un momento donde la pantalla queda en negro y se puede oír “¿cual es la opción que queda al latinoamericano?”. Así se da comienzo a la última parte del episodio final, luego de esta placa negra y de esta pregunta de carácter reflexivo se muestra la imagen del *Che* Guevara muerto en Bolivia. Esta imagen en su momento fue polémica y contribuyó a la característica emergente de este documental ya que Ernesto *Che* Guevara había sido asesinado ocho meses antes de terminarse y presentarse el documental.

Este documental nunca presentó ningún guión literario ni guión técnico. Sin embargo existía un plan y una línea de trabajo basados en ciertas estructuras temáticas, mientras que la composición final se la dieron en el montaje. Mientras que Solanas y

Getino realizaron el trabajo de montaje, la edición analógica, el corte de tijera definitivo, estaba en manos de Antonio Ripoll.

El trabajo de edición analógica se llevo a cabo en el laboratorio Alex, en un terreno vertiginoso para ese entonces. La minuciosa tarea de post producción se realizó de manera clandestina y corriendo constantemente el riesgo de ser descubiertos, ya que en el turno siguiente utilizaban el laboratorio el equipo de editores de los proyectos del Servicio de Informaciones del Ejército. (Rombouts, 2007).

Aunque el multimedia informático se vuelve habitual sólo hacia 1990, los cineastas ya venían combinando imágenes en movimiento, sonido y texto (ya fueran los intertítulos del cine mudo o las secuencias de créditos del periodo posterior) a lo largo de todo un siglo. El cine fue pues también el moderno «multimedia» original. Podemos indicar asimismo ejemplos muy anteriores de presentaciones con medios múltiples, como los manuscritos medievales iluminados que combinaban textos gráficos. (Manovich, 2005, p. 98).

*La hora de los hornos* (1968), es un híbrido audiovisual, que se realizó a partir de la composición de diferentes elementos de fotografía fija, fragmentos audiovisuales de otras obras documentales, y fragmentos filmados directamente para este film, para lograr una obra única.

Con respecto a la utilización del cine como arma para la revolución, es importante resaltar que los directores que trabajan este subgénero van a incorporar al séptimo arte como herramienta fundamental para la creación de ideología. Getino (1982) afirma que el grupo de liberación tenía la fuerte convicción de que el cine era utilizado como un arma revolucionaria y que la cámara podía ser utilizada como fusil.

*La hora de los hornos*, es la utilización del cine como herramienta para dar mensaje ideológico, y al mismo tiempo parte del engranaje a una corriente militante. Como se mencionaba anteriormente, el Tercer Cine se plantea como cine de descolonización, y como dice el nombre del grupo que lo bautizó, de liberación. Por lo tanto, el Tercer Cine, se creó con el objetivo de participar de la lucha por la liberación activamente, enfrentándose así no sólo al cine americano sino a la política económica capitalista en general de Estados Unidos. En la creación de este nuevo subgénero Getino y

Solanas afirman: “cine panfleto, cine didáctico, cine informe, cine ensayo, cine testimonial, toda forma militante de expresión es válida y sería absurdo dictaminar normas estéticas de trabajo”. (1969, p. 9). Por lo tanto a la hora de generar conciencia y si la revolución lo amerita, toda forma de lucha vale. No se habla de cine testimonial en sí, no es grabar y mostrar.

Un ejemplo claro para esto es la última escena del film, donde el narrador dice “en su rebelión el Latinoamericano recupera su existencia” y se ve la fuerte imagen visual del Che como la revolución personificada. Luego queda la imagen fija de un primer plano del Che y comienza un tema musical. Este conjunto audiovisual provoca unos segundos de reflexión del film en general.

*La hora de los hornos* innovó el documental argentino, tanto desde el punto de vista formal como desde el ideológico. Los episodios si bien están armados de manera aislada, pudiéndose analizar por separado, conforman mediante el montaje una sola obra cinematográfica. El objetivo político del film también ha revolucionado el cine documental y social latinoamericano. Fue fundamental para los años de militancia que le siguieron y que le siguen en la actualidad. Pocos años después *La hora de los hornos* fue esencial para la formación política y como herramienta para el debate, de los jóvenes que conformaron los grupos militantes de los setenta, el ERP (Ejército Revolucionario del Pueblo), las FAR (Fuerzas Armadas Revolucionarias) y Montoneros, entre otros. A pesar de estar prohibido por los gobiernos de facto, los jóvenes se juntaban, tanto en las universidades aportando a la lucha del movimiento universitario, como en el territorio y en los barrios de todo el país para verlo.

Esta película fue el instrumento con el que más de 60 grupos estudiantiles y políticos hicieron militancia entre el '69 y el '73, esa fue la gran épica. Y no porque fuéramos muy buenos, sino porque la gente estaba ávida por lo que no les habían contado. (Rombouts, 2007).

Si bien los directores han podido lograr el efecto visual gracias al objetivo ideológico, también han podido lograr el mensaje revolucionado a partir del trabajo formal,

estética y técnico. Es por esto que *La hora de los hornos* dice, expresa, motiva, estremece, cuenta algo, emociona, genera incomodidad, abre debates, da certeza. Y cuarenta y siete años después, en otro contexto socio político, lo sigue haciendo.

## Capítulo 2. Una nueva visión documental

El siglo XXI amaneció junto con la llegada de la revolución digital. Los avances tecnológicos fueron los que permitieron que los medios de comunicación vayan evolucionando, y paralelamente se vayan creando otros. Así, y durante siglos, se ha logrado avanzar desde el inicio en la comunicación oral, pasando por la escritura, la imprenta, la fotografía, el cine, la radio, la televisión, hasta llegar al cibernético y digital siglo XXI. En este transcurso dichos medios fueron progresando, sufriendo modificaciones, perfeccionándose, modernizándose, adaptándose. Mientras que un medio se creaba, superaba a otro. Sin embargo un medio no ha dejado de existir por la aparición del otro.

El contenido y la función de un medio puede cambiar o desplazarse de uno a otro (de contar historias en el radioteatro a la telenovela), su audiencia puede cambiar (la historieta tuvo lectores masivos en los años cuarenta y lectores vanguardistas a fines de los sesenta) y su status social puede ascender o descender (el teatro pasó de ser una forma popular a una de elite), pero una vez que un medio se establece, continúa funcionando dentro de un extenso sistema de opciones comunicativas. (Varela, 2009, p. 213).

Con respecto a la creación del cine, Gubern (1989) señala que, “como todo invento complejo, el cine surgió como fruto maduro tras una acumulación de hallazgos y experiencias diversas, en cuya base hay que colocar el invento de la fotografía”. (p.15). Sin embargo, después de 120 años del nacimiento del cine, la fotografía no ha dejado de existir.

Durante las últimas décadas, los medios han sufrido un cambio radical con la llegada de la digitalización. Manovich (2005), plantea una transición, un cambio de viejos a nuevos medios. A partir de la creación de la computadora, y la evolución de *hardwares* y *softwares* especializados y perfeccionados, los medios se han comenzado a traducir a un mismo código, datos numéricos que han permitido vincular a todos por igual dentro de la era digital. El autor afirma que a partir de 1990 se comenzó a transitar una revolución mediática, donde toda cultura es desplazada hacia formas de producción, distribución y comunicación mediatizadas por la



computadora. Lo digital ha atravesado a todos los medios, y el séptimo arte no ha sido la excepción.

La era digital ha despertado un nuevo paradigma dentro de la historia del cine. A partir del rendimiento y mejoramiento de la computadora, y paralelamente la creación y el desarrollo de ciertos programas específicos de edición audiovisual que lograron realizar la postproducción digital, ha comenzado una nueva etapa en la historia del cine: ha nacido el cine digital.

No sólo las grandes producciones de la industria cinematográfica se han transformado, sino que también las realizaciones más amateurs. Frente a esta renovación tecnológica, que permitió el traspaso del cine filmico al digital, nació una nueva corriente dentro de la industria cinematográfica nacional, llamada Nuevo Cine Argentino. (Peña, 2012)

Por su parte, y frente a este contexto digital y tecnológico, durante los últimos años se han ido multiplicando cada vez más las producciones audiovisuales amateurs, caseras y de bajo presupuesto. Productoras independientes, jóvenes realizadores, aficionados, agrupaciones sociales y políticas, etc.: cada vez más espacios de la población eligieron utilizar el recurso audiovisual con el fin de registrar hechos a modo de protesta y denuncia.

En este segundo capítulo se analizará dicho contexto de nuevos medios, de convergencia, de medios híbridos, donde el acceso a los recursos tecnológicos no sólo por está al alcance de los más importantes y prestigiosos directores del cine industrial de Hollywood, en producciones millonarias, sino que también llega a manos de los sectores mas vulnerados y olvidados, y que por primera vez estos grupos pueden a tener acceso a contar su historia en HD. Por otro lado, también se reflexionará a partir del surgimiento de realizaciones profesionales que corresponden al género de ficción-social que surgieron en Argentina durante la última década del siglo XX, y los primeros años del siglo XXI, donde los sectores populares comienzan

a tener un papel protagónico, una estética propia, un espacio en la pantalla, y la aceptación del público.

## **2.1 El cine y los nuevos medios**

Como se mencionó anteriormente, la tecnología viene conquistando, no sólo al cine, sino que a todos los medios de comunicación, sin excepción. Se fueron y se van creando nuevos equipos, soportes, plataformas con niveles tecnológicos cada vez más modernas, y al mismo tiempo, muchas veces obligan a los medios viejos a adaptarse a los cambios. Es este sentido, Varela (2009) afirma que el cambio mediático de las últimas décadas comprende la noción de una convergencia digital o tecnológica, y no la de una revolución. La diferencia, sostiene, está en que un medio no desplaza a otro, sino que "...sus funciones y su status están cambiando con la introducción de nuevas tecnologías". (p. 213).

El universo audiovisual ha tenido un sin fin de revoluciones. El surgimiento de la televisión, por ejemplo, a mediados del siglo XX, provocó una fuerte crisis de Hollywood. Algunos estudios tuvieron que cambiar sus estrategias: dejar de producir cine, y comenzar a generar contenidos para reproducción en la *caja boba*. Paralelamente la llegada del video generó la posibilidad de ver cuantas veces se quiera las películas, así el cine clásico se vio amenazado, y fue obligado a cambiar. Así también, las cámaras hogareñas comenzaron a salir a la venta en los negocios, y las familias de las clases sociales medias empezaron a registrar momentos significativos para ellos: el acceso a lo audiovisual comenzaba a ocurrir.

Sin embargo, aunque se pensó que los viejos medios iban a ir desapareciendo con la llegada de los nuevos, esto no sucedió tampoco en la era digital. Los medios analógicos no dejaron de existir por la llegada de los medios digitales. Si bien el medio no desaparece, lo que hace es el mercado que lo rodea.

En el caso de la fotografía, la aparición de las cámaras digitales provocaron el fin del imperio de la imagen. Durante fines del siglo XIX hasta la llegada de la imagen digital, el sistema *tayloriano* del imperio de la industria de la imagen que lideraba Kodak era el paradigma industrial, tecnológico y cultural. Desde 1880, hasta 1990, el registro fotográfico fue dominio absoluto de Kodak, bajo el eslogan *Kodak moments*. Sin embargo, durante los últimos 10 años del siglo XX aparecieron empresas como Canon, Nikon, Olympus, entre otros, que lideraban e impulsaban la fotografía digital, competencia absoluta a la fotografía analógica de Kodak. Luego de más de 100 años de dominio del negocio, tuvo que sobrevivir a esta nueva etapa de la industria fotográfica. Pero, como si esto fuera poco, diez años después hubo un nuevo fenómeno, una fusión tecnológica, que cambió el paradigma de la fotografía una vez más: el teléfono móvil con cámara digital, acceso a internet y a las redes sociales. Esta nueva etapa se caracteriza por incorporar nuevas posibilidades técnicas de producción, de intercambio y de socialización de la imagen. Los celulares incluían no sólo cámaras fotográficas, sino que también la posibilidad de compartir instantáneamente el registro a las redes sociales como *Facebook*, *Twitter* e *Instangram*. Es por esto, que la alianza con otras empresas, como Google o \*\*, es la única opción que tendrá Kodak para poder sobrevivir ante las consecuencias de la llegada de los nuevos medios a la fotografía, y evitar su deceso. (Bañuelo, Pérez – Novelo, Vega, 2012).

Todavía se pueden encontrar fotógrafos que deciden trabajar a partir de cámaras analógicas. Sin embargo, a nivel masivo, amateur, es una minoría, ya que el público en general busca lo práctico, fácil, económico y la fusión que permite además grabar video, que brindan las cámaras de fotografía digital. Desde el punto de vista profesional, los nuevos medios permiten que artistas puedan fusionar la fotografía analógica y los recursos de edición digital, es decir, tomar una o varias fotografías en rollo, revelarlas, digitalizarlas, y realizar su postproducción de manera digital a partir

de un *software*. Dentro de la industria cinematográfica hay directores que siguen eligiendo el soporte filmo para realizar sus películas. En el campo audiovisual muchos realizadores generan productos elaborados con herramientas tanto analógicas, como digitales, permitiendo así una convergencia de medios híbridos. El cine digital permite realizar esta convergencia de técnicas.

Manovich (2004) plantea que a fines de siglo XX la mayoría de las áreas culturales comienzan a regirse por *remixes*, fusiones, collages o *mush ups*. La convergencia de medios audiovisuales, entre otras cosas, se produce a partir de un nuevo proceso al que el autor llama *remix* profundo. Esto sucede a partir no solo de la mezcla de diferentes medios, sino que se realiza una fusión de las técnicas aplicadas, sus métodos de trabajo, y sus formas de representación y de expresión.

La postproducción digital trajo consigo la creación de programas de edición audiovisual permiten la opción de aplicar algoritmos de estilo que modifican por igual diferentes medios, tanto la imagen fija, como la imagen en movimiento, digitalizadas previamente. Es decir, permite realizar una obra nueva mediante una composición híbrida de medios viejos analógicos digitalizados, y manipulados por igual en el mismo *timeline*. Esto permite combinar imágenes en movimiento, fotografía fija, imágenes de animación, títulos, música, efectos de transición audiovisuales, entre otros. Este tipo de obras audiovisuales en la época pre digital analógica, se podía realizar de manera individual mediante un minucioso trabajo de edición por cada medio de manera individual.

*La Antena* (2007) es un film argentino dirigido por Esteban Sapir que plantea una estética basada en el cine mudo. Mezcla elementos propios del cine clásico, así como también elementos del cine contemporáneo. Sapir propone un tratamiento digital en la imagen para lograr la estética antigua del cine clásico. Para la realización de este film, el director decide filmar, en plena era digital, con negativo color Súper 16 mm., mientras que las copias se hicieron sobre positivo blanco y

negro, lo cual dio el grano y la poca definición que buscaba el director. (García, Iccarino, y Juliá, s.f.).

La decisión de la utilización de dicho formato, en este caso, corresponde a una evidente y clara decisión artística y estética del director, y no a una falta de acceso a los recursos digitales. Utiliza elementos tales como imágenes en movimiento, dibujos, gráficos, elementos del comic, intertítulos, banda sonora compuesta y grabada especialmente para el film, entre otros.

Este film argentino, por lo tanto, es un ejemplo del cine como parte de los nuevos medios, enmarcado en un contexto digital que hace posible dicho tratamiento de imagen: Sapir (2007) logra fusionar los viejos medios con la era digital, grabando en 16 mm y al mismo tiempo utilizando el croma para recrear un mundo que ópticamente parece ser elaborado artesanalmente. Durante toda la película, uno llegaría a pensar que todo lo que uno ve en el plano es el trabajo óptico de la puesta, es decir, que todo lo que se ve en el plano pertenece a una puesta armada para crear una ilusión óptica, tal y como hacían los cineastas del cine mudo. Sin embargo, gracias a los nuevos medios, Sapir logró combinar un sin fin de imágenes en un solo plano.

Gracias a todos los efectos, *La Antena* llega a tener cierta transparencia en donde el espectador no logra notar qué ha sido retocado o incluido, y todo esto gracias a la digitalización de la imagen que permite crear una estética sumamente artesanal cuando en realidad no lo es en lo absoluto. Además, utilizando herramientas tecnológicas Sapir logra una estética propia del cine clásico. Por lo tanto podemos afirmar que este film es un claro ejemplo de la intervención de la era digital y los nuevos medios en la industria cinematográfica.

Los nuevos medios no sólo han modernizado la forma de producción de los contenidos audiovisuales, sino que también han alterado las pantallas y han generado una nueva alternativa de exhibición. Varela (2009) sostiene que durante el

siglo XX, la pantalla de televisión ha presentado un sistema de transmisión en forma de *broadcasting*, al igual que la radio, donde un único emisor puede llegar en forma simultánea a un sin fin de múltiples receptores.

La conformación de los medios de comunicación de masas debe mucho a esta característica. Audiencias dispersas geográficamente y aisladas en el espacio privado comparten sin embargo, un mismo programa de radio o de televisión, escuchan la misma música, conocen a los mismos locutores, actores, moda y publicidades, es decir, reconocen una “cultura en común”, aunque no tengan participación en su producción. Durante mucho tiempo se habló de medios de difusión (por oposición a medios de comunicación) para subrayar esta característica... (Varela, 2009, p. 216).

Los nuevos medios e Internet han provocado una nueva forma de transmisión basada en la red: *netcasting*. Portales como *Youtube*, o *Vimeo*, permiten que la transmisión de información surja a través de nodos que cumplen tanto la función de emisor, como de receptor. Un ida y vuelta, donde todos los usuarios tienen acceso a través de diversos portales, que permiten que se produzca este intercambio interactivo de información en general: simples videos, imágenes, texto, audios, o más complejos como libros, discografías, películas, entre otros. Internet, por lo tanto se incluye estos espacios heterogéneos, que reproducen estos fenómenos masivos, donde un usuario puede tanto visualizar un contenido, como compartirlo. Varela (2009) afirma que “no se trata de una centralización de la emisión porque allí circulan videos de origen muy diverso: se trata de una centralización de la circulación”. (p. 217).

Hoy en día, los nuevos medios permiten también la convergencia entre la televisión e internet. La tecnología en televisores posibilitan el acceso a internet desde la pantalla de la televisión. Por lo tanto Internet, ha provocado una transformación de la televisión, pero no su fin. (Pérez de Silva, 2002).

Es importante destacar que los nuevos medios surgen a partir de la computadora, y a su vez, su proceso de desarrollo, se lo puede relacionar con la aparición de otro tipo interfaces como la televisión digital, dispositivos móviles, entre otros, como

también como la creación constante de nuevos soportes, como el almacenamiento online, memorias portátiles, Blu Ray, etc. (Battistuzzi, 2015).

## **2.2 El cine argentino en la era digital**

El cine, a lo largo de su historia, ha sufrido innumerables modificaciones para su transformación. Se ha ido perfeccionando, mejorando, superando, avanzando. En los primeros treinta años de la historia del cine, la tecnología de ese momento no permitía todavía el sonido. Bandas música en vivo acompañaban el film durante su proyección. Sin embargo la etapa del cine mudo finalizó cuando fueron apareciendo nuevos artefactos que permitían no sólo registro de imagen y sonido, sino también su proyección. *El cantor de jazz* fue el primer film dónde el protagonista habla y los espectadores logran escuchar su voz. Desde el estreno de esta película dirigida por Alan Crosland (1927) el cine ya no sería el mismo. A partir de la incorporación del sonido fue inevitable el crecimiento y avance de la industria cinematográfica, y como consecuencia llegó el *star-system*, *studio-system* y, la creación de los géneros. (Gubern, 2006).

La incorporación del sonido al cine silente, no solo afectó a la producción, ya que era necesaria la incorporación de nuevos equipos que registren imagen y sonido, y la adaptación de las infraestructuras de las salas de cine que eran las que las proyectaban, sino también provocó el cambio en la metodología de actuación de los actores, ya que ahora tenían que utilizar su voz como herramienta principal.

Por otro lado, desde el punto de vista narrativo, los géneros se han ido formando y transformando. Fueron aparecieron directores que se animaron a mezclar lo que años atrás era impensable. Por ejemplo, a principio de siglo XX, no se creía que un film de género documental pueda utilizar herramientas del género ficción. Sin embargo cien años después se estrena *Los rubios* (2003), dirigido por la joven

realizadora Albertina Carri. Cuenta la historia de su vida, la desaparición de sus padres en manos de la dictadura militar argentina de 1976, y la búsqueda de su identidad a través de un documental *ficcionalizado*. En el film el personaje de Albertina está representado por una actriz, apareciendo en momentos ambas Albertinas, la real y el personaje, en cámara: una dirige, y la otra actúa que dirige.

Pero no fueron sólo los directores los que permitieron esta nomenclatura de géneros cinematográficos creando nuevos géneros híbridos. La transformación narrativa del cine fue posible gracias a un público que acompañó este proceso.

Desde el cambio del cine silente al cine sonoro, con la aparición del *vitaphone*, hasta la creación de la animación, o la utilización de recursos digitales, el cine mutó.

El siglo XX, durante la era pre digital, estuvo inundado de nuevas tecnologías que fueron incorporándose e inevitablemente revolucionaron a la industria audiovisual. En la actualidad, la era digital y los nuevos medios caracterizan por completo la industria. En los últimos años la tecnología aportó a la industria cinematográfica permitiendo el paso del formato analógico al digital. Y poco después, el formato digital permitió la llegada del HD.

A diferencia de los anteriores avances tecnológicos, el paso de lo analógico a lo digital no se caracterizó por ser extremadamente costoso. "...hoy en día los costos de producción en video ya no son una limitación para *hacer cine*" (Bustos, 2006, p.37). Esta vez no afecta de manera directa sólo a las películas de las grandes productoras de la industria de Hollywood, sino que lo digital va a ayudar también a las productoras más pequeñas, a los jóvenes realizadores, y aficionados.

Por su parte, el género documental había comenzado a ser retomado por los jóvenes cineastas comprometidos con las luchas populares durante la década de 1990. Sin embargo, todavía en siglo XX, este género era minoritario y prácticamente amateur. A partir del nuevo siglo, el INCAA había empezado a incluir al género documental dentro del circuito oficial de la industria cinematográfica. Años después



se logró la llegada del género al que Chanan (2007) describe que gracias a la llegada de los avances tecnológicos, donde se propagaban nuevas y modernas técnicas de grabación y edición digitales baratas, portátiles y de fácil acceso, se permitió “el regreso del documental a la pantalla grande en los tiempos del video digital” (p. 159). Además, se sumaba a esto un nuevo sistema de distribución, donde una nueva instalación de elementos de proyección de video en un número cada vez mayor de salas de cine que permitió evitar el obstáculo que generaban las costosas copias de 35mm.

Los diferentes Estados de los países del sur de América Latina, en los últimos años, vienen apuntando a los sectores populares. No sólo los vienen beneficiando con sus políticas estatales en cuanto a lo económico, y a la ampliación de sus derechos, sino que también elaboran ciertas políticas culturales que le aportaran herramientas de organización y construcción territorial. Algunos ejemplos de estos son el fomento de la educación popular, el apoyo a las madres solteras, el incentivo a los trabajos de alfabetización de adultos, la instalación del debate sobre la democratización de los medios, el apoyo a la creación y fortalecimiento a las cooperativas, la reinserción de los sectores populares a la vida política de América Latina. El Cine Popular, que se empieza a generar desde todos los espacios, es consecuencia de estas nuevas políticas que vienen apostando a la formación y educación de la juventud y de los sectores más excluidos. De a poco el Estado comienza a dar las herramientas y los recursos necesarios para que los vecinos empiecen a sentirse como verdaderos protagonistas. Las políticas desarrolladas por el INCAA en Argentina durante los últimos años serán desarrolladas en el capítulo cuatro.

Es así como comienza a surgir un cine de carácter urbano, que plasmará la identidad cultural como columna vertebral.

Emerge de manera sorprendente la aparición de cientos de producciones de género documental como una modalidad de participación que ha demostrado un cualitativo crecimiento en los últimos años, tanto en la cantidad de

producciones que se realizan año a año en Argentina, como también en la calidad de las mismas. (González, 2014, p. 1).

Sin embargo, el cine social, paralelamente al del género documental, ha desarrollado contenidos dentro del género de ficción tanto en el cine nacional como en la televisión argentina. Durante los últimos años del siglo XX, jóvenes directores han dado comienzo a una nueva etapa dentro de la producción de la industria cinematográfica nacional, conocida como el Nuevo Cine Argentino (NCA).

Lo que destacó inmediatamente fue el potencial de un conjunto pequeño de películas sorprendentes, que sacudieron esquemas de recepción y prejuicios instalados pesadamente sobre el cine argentino, e instalaron la esperanza en una producción cultural que pudiera atestiguar a la vez calidad y compromiso con nuestra realidad local, en plena era de globalización del comercio cultural. (Amatriain, 2009, p. 15).

Dentro de este nuevo paradigma, que comenzó con la llegada del siglo XXI, se pueden reconocer títulos de series que rompieron con las producciones a la que los espectadores estaban acostumbrados, tal como *Okupas*, dirigido por Stagnaro (2000), o *Tumberos* de Caetano (2002). Estas series, ambas producidas por Ideas del Sur, comenzaron a exponer temáticas y tópicos callejeros, como la códigos urbanos, drogas, delincuencia y marginalidad. Se utiliza una nueva propuesta con un tratamiento audiovisual que expone de manera romántica el folklore de la calle en la ciudad. Sin embargo, un fuerte antecedente para estas producciones fue el film realizado por Caetano y Stagnaro (1998) titulado *Pizza, birra y faso*, el ejemplo de ficción realista del cine nacional de fines de siglo XX, que provocó y fue el puntapié para la realización de las exitosas series que nombramos anteriormente.

Previamente, durante la transición de las producciones audiovisuales que pasaban de lo fílmico a lo digital, durante la década de 1990, hubo una serie de experiencias alternativas en video. *Bodeo Films*, *Ojo Obrero*, *Contraimagen*, *Cine Insurgente*, *Alavío*, son algunos de los grupos que surgieron en el territorio de la Ciudad de Buenos Aires y la provincia, en este período. (De la Puente, y Russo, 2011). Estas

experiencias son el puente entre el Cine Liberación de Getino y Solanas, el NCA y el Cine Popular.

Como se ha mencionado, estas películas y series, populares y exitosas, comienzan a representar la cultura urbana, a partir de nuevas formas narrativas: guiones que respondían a una demanda política, y al mismo tiempo identitaria. (Verardi, 2009).

En estos casos, estas temáticas conforman el universo donde sucede el conflicto, su entorno, condicionan y justifican el comportamiento del personaje. Por lo tanto, puede resultar complejo, pero es más profundo el mensaje si se utiliza el género de ficción y no el documental. La ficción acompaña si el realizador pretende denunciar o hacer de una historia ficticia una suerte de radiografía de la realidad. Las producciones audiovisuales amateur no quisieron quedarse afuera, y de a poco se fueron animando a soltar el género documental para comenzar a narrar mediante la ficción.

Según Getino (2005), este es un cine que se produce a partir de un presupuesto limitado, pero presenta una temática que, si bien posiblemente no será comercial, puede llegar a ser de interés local.

Aprea (2008) afirma que el NCA surge como cine de resistencia al vaciamiento cultural de la década de 1990. Por su parte, Anderman (2015) señala que el mismo no tiene un momento claro de iniciación, pero sí, sostiene, que el final de la etapa anterior finalizó junto al regreso de la democracia, luego de siete años de gobierno de facto, que culminó en 1983.

Se plantea así una nueva propuesta de ficción, a partir de historias y protagonistas diferentes, muy distinto a la propuesta Hollywood. *Scarface* es un film que presenta dos versiones durante el desarrollo industrial cinematográfico de siglo XX: se estrenó por primera vez en 1932, bajo la dirección de Howard Hawks (1932) y Richard Rosson, y décadas después, Brian De Palma (1983) realizó su *remake*. *Scarface*, fue una película trascendental del género de cine negro que, más allá del carisma

que presentaba el protagonista, encasilla y estigmatiza a los sectores populares de Estados Unidos. En su primer versión, el personaje de Tony Camonte está representado por un inmigrante italiano que vende de forma ilegal alcohol en Chicago cuando en esos años regía la Ley Seca. Cincuenta años después, se estrena la nueva versión de este film, contextualizado en los años 80 en Estados Unidos, le da al protagonista Tony Montana, interpretado por Al Capone, la nacionalidad cubana y el negocio ilegal del narcotráfico en Estados Unidos. Es por esto que se puede afirmar que los sectores que históricamente vienen siendo estigmatizados, tanto por la televisión, como por la industria cinematográfica norteamericana, en el siglo XXI el Cine Popular los presentará como los nuevos protagonistas y héroes de las historias.

### **2.2.1 Contexto social y político de Argentina a principio de siglo XXI**

El estallido social de 2001 en la Argentina fue consecuencia, en primera instancia, de diez años de un gobierno neoliberal, sucedido por una incapaz gestión radical que, a partir de políticas públicas concretas, discursos legitimadores y represión social, lograron escindir a los actores sociales de la representación política, a la sociedad del Estado. (Gionco, 2011, p. 609)

En la década de 1990, las políticas del Estado Argentino enmarcadas en la doctrina del pensamiento único neoliberal, y desarrolladas a partir de la Presidencia de Carlos Menem, llevaron al país a una situación de crisis social, política, económica y cultural con consecuencias desastrosas experimentadas por la población. Dichas consecuencias marcaron al sujeto social y transformaron el mapa de la cultura argentina, en tanto se modificaron las relaciones de trabajo, eje fundamental en la conformación social.

Luego de pasados los primeros años de amplia desocupación, las relaciones familiares y sociales también sufrieron transformaciones, de tal forma que en el seno de la población comienzan a trazarse nuevas formas de vida, de agrupamientos y acercamientos para soportar la crisis.

Dentro de estos cambio podemos encontrar la aparición espontánea, la mayoría de las veces, de grupos de vecinos, estudiantes, militantes de nuevas agrupaciones políticas, suburbanas y desconocidas para la mayoría de la sociedad, y alejadas de los partidos formales, que se acercaban a reagruparse para organizar solidariamente la ayuda para la población que carecía muchas veces de las cosas más indispensables: comida, agua, abrigo.

La urgencia indicaba que se debía comenzar por cubrir las necesidades básicas. Pero, inmediatamente comenzaron las demandas en educación, justicia y cultura.

Y estos agentes, ya conformados en militantes sociales, una nueva categoría surgida de la crisis, se dieron a la tarea de crear y recrear herramientas para dar respuestas a la situación: Mujeres, niños, jóvenes, crearon espacios en los que enfrentaban la crisis a partir de esfuerzo solidario y cooperación. Pocos hombres al principio. La desocupación caló fuerte en la subjetividad de estos sujetos varones, acostumbrados por mandato cultural a ser proveedores de la familia.

Estas experiencias se extienden por todo el país, barrios periféricos de Capital Federal, Conurbano bonaerense y por todas las provincias, sobre todo en las barriadas más populosas que rodean las capitales. Se produce un salto cualitativo, que se puede pensar como consecuencia de un cruce de experiencias múltiples, sociales, culturales, técnicas y otras muchas. Se construye un espacio cultural nuevo, producto de la pobreza y de la urgencia. Hay una apropiación extendida de las experiencias y de las herramientas que el otro aporta. Se podría pensar que hay una reconsideración del otro, y en eso descansa la solidaridad que reconstruye los lazos sociales.

Las nuevas formas de organización popular tuvieron luego, cada una, su desarrollo. Pero en el proceso de vivir y enfrentar una crisis que tuvo una culminación violenta en los sucesos del 19 y 20 de Diciembre de 2001, se desarrolló una nueva forma de resistencia: la cultural.

Y posteriormente, devenida la calma y el comienzo del cambio político y económico, se produce un fenómeno en el cual se hizo necesario narrar la experiencia, a partir de distintas formas y soporte, y lenguajes.

La Argentina en democracia fue testigo de una progresiva crisis sustentada en la aplicación sostenida de políticas neoliberales, en varios casos heredadas de la dictadura militar, que produjeron reformas estructurales en el Estado, reduciendo sus funciones básicas y la posibilidad del ejercicio de los derechos por parte de la población. (Gionco, 2011, p. 611).

Durante la década de 1990, mientras Carlos Saúl Menem era presidente de Argentina, la política neoliberal afectó y desmanteló aspectos económicos y sociales, y la industria cinematográfica no fue la excepción. Este período se caracterizó por el deterioro de la industria: cierre de salas, y una fuerte caída en producciones de films nacionales, que llevó a que haya cada vez menos puestos de trabajo. De a poco la pantalla comenzó a llenarse de contenidos extranjeros. Las pocas producciones nacionales se realizaban a partir de convenios y coproducciones con productoras europeas, por lo general españolas. Las realizaciones cinematográficas de ese entonces generaron contenidos que poco tenían que ver con la realidad social de la mayoría de la población argentina. (Bustos, 2006).

En 1991 el ministro de economía argentino, Domingo Cavallo, implementó la Ley de convertibilidad, donde el valor de la moneda local se igualaba con el dólar. Esto facilitó la renovación y modernización de equipos tecnológicos. Sin embargo no fue sólo la industria la que se empoderó de los más modernos equipos. El cine independiente resurgió desde los sectores olvidados, durante un gobierno democrático, y así comenzó a desarrollar documentales amateurs desde un punto de vista realista, crítico y político: el cine como herramienta de lucha comenzó a multiplicarse en todo el país.

Paralelamente la convertibilidad de la moneda hacia el 1991 genera una nueva renovación tecnológica y un marco de las prácticas resistenciales que la sociedad venía construyendo de cara al proceso político posibilitaron un nuevo espacio, sobre todo con producciones de bajo costo remontadas por

productoras independientes y los grupos de jóvenes cineastas. (Bustos, 2006, p.31).

En 1999, elegido tras elecciones democráticas, asumió la presidencia de la Nación Fernando De la Rúa, mandato que finalizó tempranamente en 2001 producto de la fuerte crisis social, política y económica que sufrió el país.

De la crisis que vivió Argentina en el año 2001, agudizada en el mes de diciembre, emana una variedad de material audiovisual que relata de manera testimonial lo que sucedía en las calles: cacerolas, saqueos, represión policial, piquetes. La clase media se sumó a la manifestación que las clases populares venían teniendo hacía tiempo. Esta vez la población salió a las calles no sólo con las cacerolas, sino también con cámaras no profesionales a grabar lo que sucedía. Ricagno (2010) afirma que "... entre los que salieron a la calle, munidos de cacerolas, varios salieron también munidos de sus cámaras de video a registrar los acontecimientos de aquel cacerolazo y piquetazo general".

En nuestro país, la revuelta popular de 2001, el posterior estado de "asamblea", de un país movilizad y las tecnologías de registro, edición y exhibición que posibilitan la inmediatez son el marco de un nuevo cine de intervención política.

La producción y exhibición clandestina en 16mm, de los sesenta, con trabajo en moviolas, son substituidas por las tecnologías de la instantaneidad. (Bustos, 2006, p.37).

Este estallido, por lo tanto, dio lugar a una amplia zona de producción, ya que representó una alternativa clara frente a la versión que presentaban de manera hegemónica los medios masivos. Films que surgieron por parte de grupos de jóvenes cineastas comprometidos con organizaciones políticas, ofreciendo una versión actualizada de la producción militante. (Peña, 2012).

### **Capítulo 3. Desarrollo audiovisual en Buenos Aires en el período 2007 - 2012**

Desde la década de 1990 se vinieron desarrollando en Argentina políticas neoliberales que atentaron directamente contra la economía del país. A lo largo del territorio de Buenos Aires, como en el resto del país, los sectores populares fueron los más golpeados por estas políticas. Esta etapa se caracterizó por la pobreza, el desempleo y la corrupción. (Archiópoli, s.f.).

Excluidos del sistema, los trabajadores, madres, maestros, militantes, y vecinos en general comenzaron a juntarse: se formaron varias organizaciones y movimientos sociales que apostaron a la cultura como forma de resistencia. Es por esto que algunos grupos de jóvenes documentalistas van a volver a las viejas estrategias audiovisuales del Tercer Cine para registrar la realidad de los sectores más humildes.

“A fines de los años ochenta, en nuestro país, empieza a gestarse la conformación de numerosos grupos de intervención política audiovisual, que documentando la lucha de los sectores marginados por el devastador modelo neoliberal, retoman y resignifican las experiencias de cine político militante de los sesenta y setenta.” (Bustos, 2006, p.15).

Los medios masivos de comunicación contemporáneos al gobierno de Carlos Saúl Menem transmitían un discurso triunfalista, justificando así las políticas y medidas tomadas. En la pantalla no solían aparecer los sectores populares en narraciones felices, sino que se asociaba constantemente a estos sectores con la violencia, la droga y la delincuencia, no haciendo más que estigmatizarlos.

Como se ha visto en el capítulo anterior, a partir del año del 2001 el espectador comenzó a tener acceso mediante medios alternativos de comunicación a historias que eran censuradas por los medios hegemónicos.

Por otra parte, a partir del año 2003, una nueva política rompió con los diez años de neoliberalismo: el Estado de la Nación comenzó a proclamar políticas y medidas que ampliaron los derechos de los sectores populares. Paralelamente, el avance tecnológico venía desarrollándose, como se analizó en el capítulo anterior, y con



este desarrollo el acceso a la herramienta audiovisual de los sectores marginados se facilitó. Por lo tanto el siglo XXI dio comienzo a un nuevo fenómeno, donde por primera vez los humildes tienen la posibilidad de registrar y divulgar su palabra.

En este capítulo se analizarán diferentes experiencias audiovisuales realizadas, tanto en el territorio de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, como en el de la Provincia de Buenos Aires. Se tomarán en cuenta diversos factores tales como el modo de organización durante la pre producción, rodaje y postproducción, la tecnología y los recursos utilizados, la motivación que impulsa a los realizadores, la historia y el mensaje, los recursos formales y los técnicos, entre otras cosas. Con este análisis se busca dar cuenta de quien cuenta, porque y para que cuenta, contraponiéndolo a la información que la sociedad tenía, y tiene, de estos espacios a través de los medios hegemónicos.

### **3.1 Realizaciones en la Provincia de Buenos Aires**

Por ser este un territorio tan extenso, se propone tomar algunas de las realizaciones que se fueron produciendo dentro de los sectores del 1er cordón del conurbano bonaerense. Esto incluye entre otros, el partido de 3 de Febrero, Avellaneda, Morón y Moreno.

Como se mencionó a principio de este capítulo, los barrios donde se concentran los sectores más populares del conurbano son conocidos por el resto de la sociedad a través de los noticieros, donde en su mayoría son historias vinculadas a la delincuencia, asesinatos, secuestros, narcotráfico, etc.; o representados en ficciones donde se da la sensación que en estos lugares siempre es de noche.

Las experiencias que se analizaran en lo que sigue del capítulo, si bien no cuentan en su mayoría historias felices, tienen la característica que son los vecinos del mismo barrio los emisores y, por lo general, son realizaciones que fueron impulsadas y difundidas por medios alternativos de comunicación.

### **3.1.1. Cine con Vecinos**

*Cine con Vecinos* es una experiencia que tiene como objetivo acercar el cine, el desarrollo de sus tres etapas, a los distintos barrios, pueblos, ciudades y provincias de Argentina. Surgió hace más de diez años atrás y fue llevado a cabo por Fabio Junco y Julio Midú, jóvenes directores recién egresados de la Escuela Nacional de Experimentación y Realización Cinematográfica (E.N.E.R.C). Esta experiencia se desarrolló, al comienzo, en Saladillo, ciudad natal de ambos creadores de este nuevo método de taller *express* cinematográfico. Con el apoyo de la Gerencia de Acción Federal del INCAA, Cine con Vecinos, consiste en un método de producción de ficción en un día junto a los habitantes del territorio, carentes de cualquier tipo de experiencia en lo audiovisual.

Esta experiencia consiste en: ideas, preproducción y producción, por la mañana; el rodaje por la tarde, y finalmente el estreno por la noche. Se realiza con simples cámaras de video digital, y se desarrolla durante una intensa jornada de actividad cinematográfica de bajo presupuesto. De a poco esta experiencia logró que las películas que se iban realizando se proyecten en la pantalla grande del cine del pueblo, recuperando así esta ceremonia, un costumbre social que se había perdido. Por un lado, Cine con Vecinos busca que los vecinos participen del ejercicio de la pre producción, eligiendo una historia en conjunto, armando un guión, elaborando equipos de trabajo, y dividiéndose los roles con los que luego se llevará a cabo el rodaje del mismo. Una vez que se finaliza el rodaje, un editor oficial del equipo de Cine con Vecinos se encarga del montaje y la edición lo grabado durante el día, para que al final de la jornada se proyecte en un espacio público el cortometraje realizado por los vecinos del barrio.

Cine con Vecinos pretende que de cada una de las experiencias quede un cortometraje, una historia. Por lo tanto el objetivo no sólo será la participación del

barrio en la creación y el armado del producto, sino también concretar una obra audiovisual propia.

Ramos (2015) afirma que durante los diferentes talleres se trabajó a partir de un amplio abanico de géneros audiovisuales: policial, infantiles, comedias, suspenso, acción terror. Sin embargo, el drama fue el género más elegido por los vecinos de todo el país.

Con el apoyo del INCAA esta experiencia se comenzó a realizar en diferentes barrios, tanto en la ciudad como en la provincia de Buenos Aires. De a poco este fenómeno comenzó a hacerse popular, renombrado, y empezó a ser seleccionado para presentarse en diversos festivales de cine nacional y también del exterior. Hoy en día se realiza anualmente en Saladillo el encuentro Nacional de Cine con Vecinos.

Ramos habla de esta experiencia como una *maquina de hacer películas*.

“En los últimos veinte años, "la máquina de hacer películas" de Saladillo filmó tres telenovelas (dos de 30 capítulos y una de 100), 150 cortos y 26 largometrajes. Todos protagonizados por actores amateurs, la mayoría nacidos y criados en este pueblo bonaerense, ubicado a 180 kilómetros de la Capital, pero también oriundos del centenar de ciudades y pueblos de la Argentina que visitan con los "talleres de cine exprés" que ellos mismos realizan quincenalmente, patrocinados por el Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA).” (Ramos, 2015).

Esta experiencia es una manera de incentivar y motivar a los vecinos de realizar estas experiencias, sus propias producciones locales, aprovechando un nuevo contexto donde las nuevas tecnologías democratizaron el acceso a un mundo que estaba reservado para unos pocos. (Cine de adentro, 2011).

### **3.1.2. Mal llamado**

El Movimiento Evita es una organización política y social argentina que nació, como tantas otras, a partir de la crisis del mes de diciembre del 2001. Desde un principio, apoyó a Nestor Kirchner en el gobierno, y desarrolló este movimiento de carácter

federal, que a partir de frentes y secretarías, desarrolla un profundo trabajo de profundización en los barrios más humildes de Argentina.

“Porque sin participación popular no hay movimiento nacional y sin movimiento nacional y popular no puede haber un proyecto nacional. Los proyectos de cambio son viables en función de las fuerzas sociales y políticas que son capaces de convocar para la transformación. Se hace necesario entonces un movimiento que organice la esperanza, que rescate el valor de la unidad (superando la fragmentación del campo nacional y popular), que acompañe y amplifique las políticas del gobierno, que genere propuestas de cambio y se constituya como puente de ida y vuelta entre el Estado-Nacional y los más humildes.” (Movimiento Evita, s.f.)

Militantes del Movimiento Evita del partido de 3 de Febrero realizaron en el año 2011 un documental junto a los vecinos del barrio conocido y mal llamado Fuerte Apache. Este es el nombre que tomará este mediodocumental, *Mal Llamado* (2011). Los vecinos cuentan la historia del barrio, desde la época de la última dictadura militar del año 1976, donde afirman que comenzó una estrategia política y mediática para perjudicar la reputación de este sector.

El documental presenta una estructura narrativa que avanza mediante entrevistas donde los vecinos, los protagonistas, relatan no sólo la estrategia mediática, sino que describen además el lado positivo de vivir en ese barrio, y narran las experiencias de construcción, redes solidarias que contribuyen a la educación y a la cultura popular.

Si bien la idea del documental y la producción fue trabajada junto con los vecinos, la parte técnica estuvo en manos de los militantes y técnicos Lautaro Di Maio y de Javier Lattuada. Estos jóvenes si bien no son habitantes propios del barrio, viven a unas pocas cuadras y realizan desde hace años tareas militantes allí, como es el caso de este documental.

*Mal Llamado* (2011) intenta dar cuenta de una realidad que sufren en general todos los barrios marginados del país, cuando los medios hegemónicos estigmatizan a los vecinos de estos distritos, y como la explotación mediática a través de imágenes negativas, relacionadas principalmente con la delincuencia, afecta directamente la

realidad cotidiana de los mismos. Di Maio sostiene que los medios masivos muestran una realidad sesgada, donde se elige revelar únicamente la parte criminal de los barrios, dejando de lado todo un espectro donde existe un contexto de solidaridad entre vecinos. Afirma que a partir del 2003 existe un tejido social en el territorio, que se esta recomponiendo, generando un cambio en la realidad material de los vecinos, con la formación de cooperativas de trabajo, alfabetización y talleres culturales, entre otros. (Morales, 2012).

Este documental dura aproximadamente 20 minutos, fue promocionado por el periodista Victor Hugo Morales y se puede ver gratuitamente en internet. Fue elegido como mejor documental en el marco del tercer Festival de cine de conurbano (FE.CI.CO.) del año 2012.

### **3.1.3. Condicional**

César González, que luego cambio su nombre por el de Camilo Blajaquis, es un ex *pibe chorro*, que mientras cumplía su condena de siete años por secuestro comenzó a interiorizarse en literatura social y política. *Operación Masacre*(1957) de Rodolfo Walsh (1957), fue uno de los libros que provocó el nacimiento de Camilo Blajaquis: un pibe chorro que se convirtió en poeta. Su nuevo nombre ya remarca su línea ideológica, eligiendo el nombre del revolucionario cubano Camilo Cienfuegos, y el apellido del militante peronista asesinado Domingo Blajaquis. A partir de ahí, Blajaquis, comenzó a crear *¿Todo Piola?*, que hoy en día se convirtió en un colectivo cultural que logró atravesar paredes para que esta experiencia sea cada vez más grande, multiplicándose en diferentes barrios de Buenos Aires y se reproduzca hacia todo el país. Ya con un libro editado y presentado en la Feria del Libro, que lleva el título de *La venganza del cordero atado* (2010), Blajaquis se reconoce como un filósofo *tumbero*, que encontró en la poesía una guía para su nueva vida a partir de su salida de la penitenciaria, luego de cumplir su condena.

*Condicional* es el tercer cortometraje realizado por la rama audiovisual de *¿Todo Piola?* presentado en abril del 2012. Fue producido en el barrio Carlos Gardel del partido de Morón junto a los vecinos.

El guión fue producto de uno de los diferentes talleres literarios que viene desempeñando Camilo Blajaquis, con el apoyo de Martín Sabatella, en su momento intendente de Morón, en este territorio. Por lo tanto, la idea de la historia es propia del barrio y no es impuesta por alguien ajeno al mismo.

Es una producción de bajo presupuesto, grabada en las calles del barrio Carlos Gardel, de 25 minutos de duración. Presenta una temática de violencia, drogas y delincuencia, que suele ser reiterativa cuando se habla de los barrios humildes. *Condicional* trata de varias historias de vida cotidiana que se entrecruzan, en un contexto social que pretende mostrar la realidad sin estereotipos ni representaciones deforme. A partir de una ficción que mezcla los géneros de acción y de drama, los vecinos de Gardel quieren representar la realidad de su barrio.

La participación de los vecinos es directa, siendo ellos quienes están tanto al frente, como atrás de la cámara: los vecinos actúan y graban. Entre los vecinos que se

Esta realización amateur, tiene una estética realista, con un planteo fotográfico simple y siendo la puesta de luces casi nula.

La dirección y la edición del cortometraje estuvo en manos de Camilo Blajaquis, y Martín Céspedes, mientras que Gabriel Storino y Miguel Magud se encargaron del sonido.

### **3.2. Realizaciones en CABA**

La lucha y la resistencia por la identidad cultural propia de cada barrio marginal no transcurre solamente en la provincia de Buenos Aires. La CABA no es la excepción. Si bien la provincia y la capital son territorios con diferentes características, diferentes gobiernos, y diferentes paisajes, los habitantes de los sectores populares

de ambos lugares comparten el mismo objetivo: que el mundo conozca su historia. En este caso la ciudad de Buenos Aires, como toda gran ciudad, presenta sectores excluidos, como la Villa 21-24 de Barracas, la Villa Zabaletta, la Villa 31 de Retiro, Ciudad Oculta, la Villa 11-14 de Flores, Lugano, entre otros.

Estos barrios han realizado varias experiencias de registros de realidad, y al igual que las realizadas en la Provincia de Buenos Aires, la mayoría de ellas también fueron ajenas a los medios masivos de comunicación.

### **3.2.1. *Alegría y Dignidad***

“Los hechos y personajes de esta serie son reales. Cualquier semejanza con la ficción es pura coincidencia”. (Jure, 2011). Con esta aclaración comienza cada uno de los episodios de *Alegría y dignidad*, dirigida por Cristian Jure, serie que consta de ocho capítulos y que fue realizada durante el año 2011. Recorre diferentes barrios marginados tanto de la Capital Federal como de la Provincia de Buenos Aires. Recibe el respaldo de la Presidencia de la Nación, Ministerio de Planificación Federal Inversión Pública y Servicios, el INCAA, Televisión Digital Abierta (TDA), y de la Universidad Nacional de San Martín (UNSAM). Masato Media es la productora que lleva a delante esta realización, mientras que Cristian Jure la dirige y Camilo Blajaquis, el joven poeta urbano, la conduce.

Si bien esta serie de primera calidad se llevo a cabo con un equipo de producción compuesto por gente de afuera del barrio, la participación de Blajaquis es fundamental. Por primera vez se está narrando desde la villa en primera persona. No sería lo mismo si condujera esta serie cualquier persona, o algún periodista con títulos universitarios, como el espectador está acostumbrado. Por más inclinación política, compromiso social o empatía con los entrevistados que tenga ese periodista profesional, nunca va a ser lo mismo que las preguntas las haga un joven de un barrio similar al de la gente a quien va a entrevistar. Blajaquis le da una mirada

diferente. De por sí las charlas y los debates que se dan son de igual a igual, manejándose un mismo lenguaje, un mismo código.

Blajaquis plantea en el último de los ocho capítulos que el objetivo del programa era buscar la búsqueda misma. Rescatar la mayor de cantidad de experiencias culturales y de resistencia era una de las propuestas de esta realización. Además afirma que los barrios marginados vienen hace años no sólo golpeados por la policía, la violencia, la droga y la miseria, sino que además su peor enemigo son los medios de comunicación. Estos son los que alimentan esta imagen de violencia que se ve de los barrios, creando estigmatizaciones que llevan al desprecio de la sociedad para con los sectores más humildes. En consecuencia esto provoca que los vecinos de dichos barrios no puedan conseguir trabajo, o se vean perjudicados si dicen donde viven.

Lo que viene a plantear esta serie justamente es que a pesar de todo lo que cuenta la televisión sobre estos barrios, en la villa también existe la alegría. Propone mostrar todas las actividades culturales y artísticas, desde murga, circo, baile, pintura y música, que se realizan entre los pasillos de los barrios más marginados. Alegría y dignidad justamente quiere contar otra historia: que en los barrios hay cultura, hay vida; hay otra cosa. Consideran que esta cultura de la que se habla, la de los barrios, la urbana, comunitaria y popular, es igual de importante que la cultura de *élite* que se encuentra dentro de los museos.

Durante los ocho capítulos, como se mencionó al principio, la serie recorrerá diferentes barrios tanto de la CABA como de la Provincia de Buenos Aires. En el primer capítulo, se hace la presentación del conductor del programa, dentro de la Villa Carlos Gardel de Morón. Luego, en el capítulo número dos, se hace un recorrido por la Villa 20 que se encuentra en el barrio porteño de Lugano. Aquí trabaja el equipo de *Odisea*, que presenta diferentes departamentos que abarca distintas expresiones artísticas, como el área de pintura, mural, fotografía, música y



audiovisual, entre otras. Por otro lado, en otro de los capítulos, se presenta la historia del *Circo Social del Sur*, que trabaja desde la década de los 90 en la Villa 24 de Barracas. Este circo está construido por más de 350 jóvenes del barrio, y propone armar espectáculos de primer nivel y presentarlos en diferentes partes del país, teniendo como objetivo mostrar su expresión, su identidad, su mensaje y su historia a través del circo. Luego, en el partido de Moreno, se muestra el trabajo que lleva hace 15 años el colectivo Culebrón Timbal, que Blajaquis denomina como ejemplo claro de justicia social. Es una productora cultural comunitaria, que da herramientas artísticas y culturales para pelear mejor por la supervivencia. En la zona llamada Cuartel V de Moreno funciona una radio comunitaria, FM La Posta que corresponde al dial 96.5, un canal de televisión local, Canal 3 La Posta, y la Escuela Popular de Arte Culebrón Timbal.

Con respecto a lo estético, *Alegría y Dignidad* presenta una estética urbana, con recortes y detalles de colores primarios saturados, al estilo pop de Warhol.

### **3.2.2. Estrellas**

Si bien el largometraje *Estrellas* (2007) no es propiamente producido por realizadores de la Villa 21, relata el trabajo audiovisual que se viene dando en este espacio.

Julio Arrieta se reconoce como actor, promotor cultural y social de la villa, pero es mucho más que eso. El largometraje documental se centra en la vida de Arrieta, y sobre la organización que él impulsó de actores y locaciones propias de la identidad villera. Plantea el espacio del cine y el teatro como una opción para la integración social, aceptando su condición como villeros, y sacándole provecho a esta realidad.

Estrellas establece un recorrido por las ideas de Julio Arrieta, da cuenta del trabajo artístico en la Villa 21 de una manera muy alejada de la mirada estereotipada, señala “la moda de la marginalidad”, rescata el valor de la autogestión (Julio es un manager de actores de la villa y tiene una productora que arma decorados y sets de filmación), expone distintas

maneras de representar la pobreza, plantea la discusión entre la elección de actores profesionales y los que no lo son, y también juega a convertir en una estrella de cine a Julio Arrieta, a través de un cruce muy interesante entre realidad y ficción que permanentemente sobrevuela la película. (Ranzani, 2007).

A diferencia de tantas historias que transcurren en las villas de emergencia de Argentina, que se vuelven monotemáticas encerrándose en la violencia, el narcotráfico, la delincuencia, la prostitución, y en todo tipo de miserias, *Estrellas* va a plantear algo diferente. Arrieta se pregunta porque no es común realizar ciencia ficción en la villa, o porque en ninguna película han caído extraterrestres en una villa. Arrieta entonces se animara a cumplir este desafío, participando en un cortometraje llamado *El Nexo* donde la 21 luchara contra los extraterrestres, defendiendo a toda la humanidad.

*Estrellas* es la representación de la construcción barrial, del trabajo en equipo, y de la lucha por el peso de todos los días. Los vecinos están organizados, dirigidos por Arrieta, que es el nexo entre los actores y las locaciones de la Villa 21, y los productores y realizadores de afuera, tanto de la industria del cine como de la televisión.

Sostiene que los personajes de pobres, o negros, no la tienen porque interpretar actores blancos y rubios, sino que deberían encarnarlos los actores que conviven con esa realidad, y tienen la experiencia a su favor. Además, plantea que ellos son *portadores de cara*, y que es justo que le paguen por eso. “Gracias a *Estrellas*, y a algunas otras películas que hicimos, hemos sembrado la idea de que los directores vengan a buscar portadores de cara, que es lo que somos”. (Ranzani, 2007).

Julio Arrieta lleva años trabajando en su barrio, junto a sus vecinos por la integración social. No solo quiere demostrarle al mundo que los que viven en las Villas pueden trabajar en el medio audiovisual, como actores profesionales, sino que quiere demostrárselo al barrio mismo. “No tiene nada de malo ser villero” afirma en el

documental. En el 2007 llevaban más de 600 trabajos realizados tanto en cine y televisión, como en videoclips.

#### **Capítulo 4. Política de medios de comunicación en Argentina en el período 2007-2013**

Antes de indagar en los medios de comunicación y su papel protagónico como actor político en el último siglo, es importante entender cómo y de dónde surgen. Se puede decir que la prensa es la información, el mensaje, y por otro lado, el medio de comunicación, justamente es eso, el medio: la radio, la televisión, el diario.

En el siglo XV el alemán Guttenberg creó la imprenta, permitiendo facilitar la copia de un texto de manera sistemática reemplazando el manuscrito. Esto significó una futura pero cercana revolución de la comunicación ya que se creó el primer medio masivo de comunicación. A la prensa escrita, gracias al avance tecnológico, le siguió la radio a fines del siglo XIX, y a mediados del siglo XX, la televisión. Si bien estos medios fueron compitiendo en tanto la radio captó consumidores de la prensa escrita y luego fue víctima de la televisión, eran diferentes, y hasta se complementaban. Hoy en día, con la aparición de Internet a fines de siglo XX, se viven momentos de cambios, una nueva revolución de la comunicación.

Quinientos setenta años después de la invención de Guttenberg, Mario Carlón y Carlos Scolari (2009) consideran que medios masivos como la prensa escrita y la televisión están llegando a su fin, ya que los nuevos medios los están reemplazando. Cada vez menos personas compran y leen el diario en el dispositivo de papel. Muchos lectores siguen informándose a través de las versiones digitales de los mismos desde la web. La televisión a su vez también está siendo reemplazada por la televisión digital, y su consumo se realiza desde las computadoras y/o dispositivos tales como *tablets*, etc. Por ende, se puede decir que en esta era digital los espectadores utilizan un mismo medio de comunicación, una pantalla, para el consumo de lo que veinte años antes se presentaban en diferentes soportes.

Los medios de comunicación jugaron un papel muy importante en los diferentes gobiernos y fueron siempre un arma de doble filo. Dentro de estos últimos medios se

comunica lo que Soria (1990) analiza sobre la metáfora *el cuarto poder* para denominar a la prensa, es decir a la información. El papel del mismo es de suma importancia ya que no solo es el que acerca la información, sino que también decide cual es el mensaje que se trasmite y cual no:

Quizá fue Macaulay quien acuñó la expresión y Edmund Burke, (...) hizo de ella una de las metáforas que más ha prendido en el mundo contemporáneo de la política y de la información: la metáfora de que la prensa – la información valdría decir – es el cuarto poder. La idea de que la prensa es el cuarto poder, es decir, un poder que se alinea y suma a los tres poderes clásicos del Estado – el legislativo, el ejecutivo y el judicial – es pura y simplemente una metáfora. Una metáfora plástica y brillante, pero directamente responsable de múltiples falsas interpretaciones de la información. Una metáfora que, al haberse hecho casi una cláusula de estilo conceptual, ha contribuido a obscurecer qué es la información y cuál es su función social. Una metáfora que, por todas estas razones, valdría la pena olvidar resueltamente. (Soria, 1990).

Siempre hubo una gran demanda por manejar los medios, tanto de parte del poder político como de los espacios que concentran el poder económico que muchas veces son propietarios de las empresas de medios de comunicación.

Si bien el cine es una corriente artística, la producción audiovisual, de cualquier género, forma parte de un medio de comunicación. Soto Álvarez (2011) sostiene que el séptimo arte plantea valores y principios que pueden llegar a cambiar ideologías o aportar conocimiento.

Sin embargo, desde la última dictadura militar de 1976, los medios de comunicación de Argentina vienen siendo una importante herramienta de poder. En 1978 con la obtención de *Papel Prensa*, el grupo económico Clarín se posicionó en un lugar que hoy está en gran discusión colectiva.

Desde el 2009, previo a la sanción de la nueva Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual, conocida como la nueva Ley de Medios, el país entero debatió sobre esta herramienta de poder. Actualmente, esta ley pensada para cambiar las reglas del juego en los medios de comunicación de Argentina, sigue sin plena aplicación

debido a la acción de corporaciones mediáticas que, mediante apelaciones y acciones legales resisten su aplicación.

#### **4.1 Políticas audiovisuales de la Provincia de Buenos Aires**

A partir del año 2003, tanto en el Estado Nacional cómo en el de la Provincia de Buenos Aires, con la llegada del Kirchnerismo al Poder Ejecutivo, comenzó una etapa que se diferenció de las de los años anteriores. Las nuevas políticas implementadas se caracterizaron por compartir un rasgo, el de la inclusión de derechos. Esta política afectó directamente a los actores sociales de todo el territorio nacional. La política cultural no fue la excepción.

Se promueve la industria del cine. En el 2011 el Gobierno de la Provincia de Buenos Aires abre la convocatoria para la creación de la primer Guía de la Industria Audiovisual de la provincia, publicada en el sitio oficial del instituto cultural del gobierno de la Provincia de Buenos Aires, año 2011.

Se trata de un documento que contiene todos los sectores y aspectos de la producción de la industria audiovisual de la provincia. La guía incluye a todos aquellos que están vinculados de manera directa o indirecta a las producciones audiovisuales, desde productoras hasta empresas de alquileres de servicios como equipos de filmación, luces, servicios como transporte, hotelería o catering, directores, guionistas, maquilladores, alquileres de objetos de época, escenografías, utilería, etc.

Además, la función del Instituto Cultural creado en esta gestión, es la de dar impulso al área audiovisual y a las industrias culturales en general.

De hecho, y favoreciéndolos por la línea de acción destinada a las producciones en la Provincia, que incluyó la agilización de trámites vía internet, asistencia técnica y un banco de datos online único en su especie en América Latina, se produjo en el

territorio la tramitación de más de 700 permisos de filmación durante 2010, por ejemplo.

#### **4.2 Políticas audiovisuales de la Ciudad de Buenos Aires**

Paz (2011) analiza el tema de la cultura en las distintas constituciones de Argentina. Así, encuentra que la Constitución de la Nación, tanto como la de la CABA hacen mención a la democracia cultural y la obligación del Estado de financiar la cultura y el reconocimiento de la identidad cultural. Sin embargo en este último punto el correspondiente a las culturas originarias, no toma en cuenta las nuevas culturas populares emergentes de los barrios porteños. Es decir, la política cultural de la Ciudad de Buenos Aires fomenta toda actividad cultural relacionada con lo tradicional, dejando afuera a las nuevas culturas locales.

En 2013 el gobierno de la Ciudad sacó una resolución desde el Programa de Fomento Metropolitano de la Cultura, las Artes y las Ciencias, para fomentar la producción audiovisual. A partir de la misma, el gobierno subsidia proyectos de los ciudadanos, para la concreción y el sostenimiento de los mismos, vinculadas con el desarrollo y la difusión de la cultura, las artes y las ciencias en sus diversas manifestaciones. (Resolución N° 1786-MCGC, 2013. p. 1).

#### **4.3 Políticas comunicación y arte audiovisual del Estado de la Nación Argentina**

El año 2012 fue testigo de un cambio radical dentro del mundo de los medios de comunicación del país. A partir de que se sancionó la Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual años atrás, y la nueva dinámica que implementa INCAA, el ente regulador del Estado, para el acceso al presupuesto por parte de diferentes tipos de proyectos, la situación en el país cambió de manera absoluta. Aquí se analizará cada uno de estos factores, regulados por el Estado Nacional, que

terminan de enmarcan de manera formal, y complementan a las producciones emergentes populares.

En primer lugar, se debe destacar la generación de organismos que regulan la actividad, por ejemplo:

Radio y Televisión Argentina S.E, enmarcada su creación a partir de la Ley de Medios Audiovisuales y contemplada en el articulado que va desde el 119 al 123 y 131 al 144, incluidos. Es una sociedad del Estado que está bajo la órbita del Poder Ejecutivo Nacional, que controlará los medios audiovisuales nacionales de propiedad estatal.

La función y responsabilidad de que tiene esta sociedad es muy importante para la industria del cine ya que está a cargo de la organización de la producción y distribución de contenido en todo el espectro de medios que formen parte de las licencias del Estado Nacional. Además, debe garantizar un 60% de producción de contenido propio y un 20% de producción de contenido independiente en cada una de las señales que administre; debe respetar el pluralismo político, religioso, cultural, lingüístico y social y debe producir contenido relacionado a la actividad del Estado, además de contenido cultural y científico.

A partir de este importante marco legal que garantiza derechos culturales, organiza las responsabilidades y asegura los fondos para la concreción de las propuestas, se despliega todo el accionar de las nuevas políticas y propuestas para la industria cinematográfica, tanto de grandes como de pequeñas realizaciones.

#### **4.3.1. La propuesta del INCAA**

El INCAA, es el ente regulador de todas las entidades cinematográficas y audiovisuales a nivel nacional. Maneja un presupuesto propio, y fomenta el desarrollo de estas producciones a través de herramientas como concursos, créditos, difusión, subsidios, festivales, entre otras.



Durante los últimos años el INCAA viene promoviendo el desarrollo audiovisual nacional. Propone un abanico de posibilidades, permitiendo presentar proyectos tanto a desarrollar, como el producto ya realizado para su promoción. Ofrece, además numerosos concursos donde cada productora grande o pequeña tiene la opción de presentarse.

La actividad de dicha entidad, se encuentra legislada dentro del marco de la Resolución 151/2013 (2013), llamada de Fomento cinematográfico, enmarcada en la ley Servicios de Comunicación Audiovisual, y cuya función es “Fomentar y regular la actividad cinematográfica en todo el territorio de la República y en el exterior referida a la cinematografía nacional”.

Además, la Resolución citada, dice en el punto j) que debe “Realizar y convenir producciones con organismos del estado, mixtos y privados, de películas cuyo contenido concorra al desarrollo de la comunidad nacional”

Esta nueva política de relación entre el Ente Regulador y los realizadores ayuda a que se vayan incorporando nuevos contenidos a la pantalla argentina. Esto quiere decir que los pequeños realizadores de diferentes puntos del país están por primera vez formalmente incluidos, teniendo la posibilidad de presentarse al igual que las grandes productoras a concursos del INCAA.

La resolución anteriormente citada regula, además, los fondos, su procedencia y destinos. Por ejemplo, los fondos provienen de las entradas vendidas en cines; del AGFSCA, un 25% de lo recaudado y un porcentaje del alquiler de DVD, entre otros.

Se determina también, la formación de la Asamblea Federal cuyas función será, entre otras: Fomentar las medidas de fomento tendientes a desarrollar la cinematografía argentina en sus aspectos culturales, técnicos, industriales y comerciales. Estas medidas incluyen diseñar y difundir líneas de crédito y subsidios para el fomento.

De esta manera, mediante la ley y las resoluciones, se intentó asegurar que el circuito se complete de la manera más equitativa posible.

#### **4.3.2. La nueva Ley de Medios**

En octubre del año 2009 fue sancionada la ley 26.522 de Servicios de Comunicación Audiovisual. Esta ley reemplazó a la vieja Ley 22.285 (de radiodifusión) sancionada durante la última dictadura militar en Argentina que duró desde 1976 hasta 1983. A partir de la vuelta de la democracia, durante más de 20 años, se viene presentando la modificación de la ley, sin conseguir que la misma sea tratada.

Finalmente fue presentada en agosto del 2009 durante la presidencia de Cristina Fernández de Kirchner. Previo a esto, se abrió a debate durante un año en más de veinte foros a lo largo de todo el territorio nacional. Estos foros debatieron acerca de veintiún puntos planteados en el 2004 por la Coalición por una Radiodifusión Democrática.

Posteriormente, y luego de que se le realicen más de 100 modificaciones, la Cámara de Diputados aprobó el proyecto de ley, adquiriendo así la media sanción. Luego, la ley consiguió el apoyo de una gran mayoría en la Cámara de Senadores de la Nación, quedando aprobada por 44 votos a favor y 24 en contra.

La aprobación de esta ley significa la apertura y la garantía de la participación de instituciones públicas, sociales y culturales, además de las empresas privadas. De esta manera la comunidad tiene la posibilidad de convertirse en productores activos de la comunicación social.

La promoción y garantía del libre ejercicio del derecho de toda persona a investigar, buscar, recibir y difundir informaciones, opiniones e ideas, sin censura, en el marco del respeto al Estado de Derecho democrático y los derechos humanos, conforme las obligaciones emergentes de la Convención Americana sobre Derechos Humanos y demás tratados incorporados o que sean incorporados en el futuro a la Constitución Nacional. (Ley 26, 2010, p. 3)

El 7 de diciembre del 2012, según el fallo de la Justicia argentina, vencía la medida cautelar conseguida por los grupos más poderosos de medios de comunicación del país. Entrará en vigencia finalmente, entonces la Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual conseguida en democracia. La misma permitiría la pluralidad de voces, estableciendo un límite de licencias que podría tener cada grupo empresario de medios. Esto permitiría que se incorporen nuevos canales: regionales, culturales, educativos, etc.

Al promediar el presente trabajo y a tres años de vencido el plazo cautelar mencionado, y a cinco años de la aprobación de la Ley, los grupos concentrados de poder con marcado interés en el dominio de los medios de comunicación, resisten mediante presentaciones judiciales que demoran y hacen dudar de la plena aplicación de la ley.

Este hecho demostraría la actualidad de la metáfora referida al cuarto poder.

#### **4.3.2.1. Nuevos actores en la difusión de las obras**

A partir del espacio otorgado a los medios pequeños, se logra que se oigan nuevas voces. Estas voces son, entre otras, la de los protagonistas de las realizaciones audiovisuales analizadas en los capítulos anteriores. Por lo tanto, se puede decir que la década 2010 produjo un contexto que permitió tanto la producción como la difusión del nuevo documental social. Por un lado, la nueva política impulsada por el INCAA que le da lugar a este tipo de proyectos, y por el otro una legislación a partir de la elaborada ley de medios que garantiza diferentes opciones de pantallas.

Si bien la aplicación de la ley, como se mencionó antes, abre la posibilidad de la participación de la comunidad e incorpora de manera activa los actores sociales, no se pone en juego la calidad del contenido. Estos actores deberán presentarse a concurso para obtener un canal. Según el artículo N° 39 y el artículo N° 40 de la Ley, se elaborarán contratos de diez años, dando la posibilidad de actualizarlo por diez

años más (Ley 26.522, 2010, p. 28). Por lo tanto la posibilidad de obtener el medio, es un tren que pasará cada veinte años. Es decir que si bien se abre las posibilidades, esto no implica que se acoten las dificultades: presentarse a concurso requiere de mucho trabajo, y un gran compromiso.

Con respecto al papel del Estado frente a la política de comunicación y fomento a la producción de contenidos audiovisuales, la diputada Liliana Mazure sostiene:

Durante la jornada del 13 de marzo de 2004, en el marco del 19° Festival Internacional de Cine de Mar del Plata, el recientemente elegido Presidente de la Nación, Néstor Kirchner, pronunció un discurso inaugural en el transcurso del cual, entre otras cosas, puntualizó:

‘Es importante entenderlo, un país sin lugar a dudas es tan grande o tan pequeño como su proyecto cultural o como su cine, que devuelve –como el espejo de un niño– su noción de ser, su noción de identidad. En tanto industria cultural, expresa –como pocas actividades– la integración del cuerpo y el alma de una nación. (...) Es, también, un modelo en escala del modelo de país por el que trabajamos todos los días: creatividad, producción y trabajo mancomunados con políticas públicas que facilitan en lugar de obstaculizar. (...) Estamos recuperando nuestro cine, porque hemos recuperado con la autarquía la plena vigencia de la Ley de Cine, por la que toda la industria bregó durante años. Ley de Cine que fue mutilada en los ‘90 –como tantos otros proyectos y expresiones de la producción nacional– por quienes nos proponían ser consumidores sin producir, ser importadores sin hacer, ser espectadores sin filmar. (...) Queremos dejar atrás para siempre ese proyecto insensato y estoy aquí para armar que es posible, con el ejemplo tan cercano de nuestro cine, un cine que tiene mucho para dar y mucho para hacer, que nos dice claramente que podemos crecer tanto como nuestro cine está creciendo, un cine que vivir.’. (Mazure, 2015, p. 19)

## Capítulo 5. *Cine Popular* del siglo XXI en Argentina

A principios de siglo XXI, y después de días de revueltas sociales, donde la mayoría de los argentinos salieron a la calle a expresar su descontento con el gobierno en ejercicio, el presidente De La Rúa se vio obligado a dimitir. Lehman (2007) sostiene que “de manera dramática, la hija predilecta del mundo globalizado de los 90 se convirtió en 2001 en la huérfana del neoliberalismo.” (p. 23)

Como se vio en el capítulo 2, durante la última década del siglo XX, las políticas neoliberales que llevaba adelante el gobierno de turno provocaron un vaciamiento de las industrias nacionales, incluyendo a la industria cinematográfica. Las producciones de los contenidos audiovisuales no tenían una fuerte identidad nacional, ya que en su mayoría se realizaban a partir de coproducciones con el extranjero. Esto es solo un ejemplo del vaciamiento cultural que caracterizó la época, afectando también a la educación pública, la salud, y la economía interna.

Finalizado el gobierno de Carlos Saúl Menem, en el año 1999, asumió el cargo presidencial Fernando de la Rúa, quién continuó con las mismas políticas que se venían implementando desde 1989. Sin embargo, poco tiempo transcurrió hasta que sucedió un estallido social, consecuencia de tantos años de vaciamiento. La alta tasa de desempleo, la falta de intervención estatal en aspectos como la salud o la educación, el aumento de la desnutrición infantil, el crecimiento de índice de pobreza, y las medidas económicas implementadas en esos días como *el corralito*, fueron las principales causas del final abrupto del mandato de Fernando de la Rúa. (Bustos, 2006). Dos años antes de finalizar su período según lo indica la Constitución Nacional, el presidente electo tuvo que abandonar su cargo a causa del descontento popular y la revuelta social de diciembre del 2001. La misma, no solo dejó sin jefe de estado al país, sino que también dejó 39 víctimas fatales a causa de

la fuerte la represión policial que llevó a cabo el gobierno de De la Rúa antes de abandonar el cargo.

Fue justamente en esta revuelta social del 20 y 21 de diciembre de 2001 cuando por primera vez el pueblo sale a la calle a manifestarse, y al mismo tiempo a tomar registro de lo que allí sucedía. Es así como el pueblo toma por primera vez la cámara y la utiliza naturalmente a modo de defensa.

En Argentina, este proceso global de resurgimiento y remodelación de la forma documental coincidió con una excepcional y singular exposición de lo real: la revelación súbita con la crisis de 2001 de la emergencia social y la improvisación más o menos ad hoc de prácticas de solidaridad y de resistencia, incluyendo piquetes, cacerolazos y asambleas vecinales, clubes de trueque y tomas de fábrica. (Andermann, 2015, p. 162).

Si bien existen antecedentes de registros audiovisuales, como hemos visto en capítulos anteriores, por parte de pequeños grupos que resistían a las políticas del Estado, desde décadas pasadas, el siglo XXI dio el contexto para que esta herramienta se propagara aun más y muy fuertemente: la era digital puso la herramienta en manos del pueblo. Así el nuevo actor social que venía apareciendo en escena desde la década de 1990, el *piquetero*, se encontró en diciembre del 2001 en la plaza con hambre, sin trabajo y con una cámara en la mano.

De a poco se fue naturalizando el acceso a diferentes herramientas tecnológicas. Las pocas posibilidades que tenían las diferentes organizaciones comunitarias, artísticas, políticas, entre otras, para realizar sus propios registros, se comenzaron a incrementar de la mano del avance tecnológico.

Es notable que la herramienta de registro audiovisual está desde ese entonces, y cada vez más, al alcance de todos los sectores sociales. Sin embargo no sólo los elementos de registro acrecentaron su accesibilidad, sino que también el *software* para la manipulación del contenido amplió su alcance a mayor cantidad de usuarios. Es importante destacar que dichas herramientas de postproducción, los programas de edición, son cada vez más simples y automatizados. Por otro lado, los mismos

podían ser utilizados desde cualquier computadora hogareña gracias a la revolución tecnológica que pone al alcance del pueblo las herramientas necesarias.

A su vez, la llegada de Internet generó un espacio libre para la exhibición de cual tipo de material, tanto en el plano profesional como el amateur. Por lo tanto ya no era necesario depender de una estructura para su proyección, sino que las realizaciones podían compartirse y visualizarse de forma inmediata. Internet, uno de los inventos más importantes de comienzos de siglo, transformó por completo el sistema de exhibición audiovisual haciéndolo masivo: la vidriera al mundo está al alcance de todos.

Por un lado, la tecnología de producción audiovisual a través de dispositivos de filmación y edición en alta definición a precios accesibles ha permitido una reducción de costos tal que habilitó a un sector tradicionalmente casi amateur (de carácter individual o pequeñas agrupaciones) a adquirir la capacidad técnica suficiente para involucrarse en los ámbitos profesionales. A su vez, la masificación del acceso a Internet ha permitido que a un bajo costo cualquiera pueda difundir sus contenidos audiovisuales de manera simple y accesible, siendo el éxito del portal YouTube y de sus videos amateurs aportados en gran medida por el público general – algunos de los cuales con gran repercusión- el mejor ejemplo de dicho movimiento. (Arias, Puente, 2013, p. 62).

Con la posibilidad de acceso a los recursos necesarios por parte de la población, y al mismo tiempo a equipos que producen material en alta calidad, hay una nueva ola de carácter social y artística que hace posible sostener y multiplicar el nuevo documental social. En este trabajo se llamará a este nuevo fenómeno emergente con el nombre de Cine Popular: los vecinos de los barrios y los sectores más vulnerables delante y detrás de la cámara a la hora de contar sus historias. El Cine Popular, entonces, conforma un nuevo lenguaje audiovisual que se construye desde la perspectiva que le dan los mismos protagonistas. El término popular no corresponde a una popularidad por las salas llenas y las funciones agotadas, es decir que no es un cine de masa. Son realizaciones amateurs y producciones que se mueven dentro de circuitos alternativos. El término popular refiere al sector de donde

surge: se manifiesta, se cocina y se lleva adelante en el barrio, por el barrio y para el mundo.

El mes de diciembre de 2001, retomando, no solo fue considerado como una bisagra histórica por la crisis social de principio de siglo XXI y el pueblo expresándose en la calle, sino que también se puede tomar como la primera experiencia de la multitud en las calles registrando la realidad de manera audiovisual. A partir de este acontecimiento multitudinario, se comenzó a utilizar la herramienta de video no profesional en forma de denuncia o simplemente como registro de la realidad. Aquella información que los medios de comunicación no consideraban noticia, se comenzó a registrar por los mismos vecinos sentando precedente de un nuevo cine: el Cine Popular.

### **5.1. El cine y la cultura popular**

A lo largo de la historia hubo diferentes concepciones del termino *cultura*. Ander Egg (1992) desarrolla las distintas concepciones y dice que en el XV, cuando se hablaba cultura, se hacía referencia al cultivo de la tierra y al culto que se le rendía. Ya en el Renacimiento Europeo este concepto comenzó a ligarse a la literatura y a las artes, y la cultura se empezó a ver como algo creado por los hombres: artistas, literatos o filósofos. Recién en el siglo XIX, Tylor (1871) introduce la visión antropológica de cultura, un concepto que continúa hasta hoy: “cultura es todo complejo que incluye el conocimiento, las ciencias, el arte, la moral, el derecho, las costumbres y cualesquiera otros hábitos y capacidades adquiridos para el hombre en cuanto miembro de la sociedad”. (p. 21). Ander Egg (1992) rescata esta definición porque plantea a la cultura como una herencia social.

Esta visión antropológica se contrapone a una visión más elitista que relaciona a la cultura con el nivel de educación o con el refinamiento intelectual: un ser culto es un ser cultivado. Esta concepción concibe a la cultura como el patrimonio de algunos



pocos privilegiados, excluyendo de este espacio al resto de la sociedad.

Ander Egg (1992) suma a estas dos visiones de cultura, una tercera que la llama cultura constructiva. Desde este punto suma a la visión antropológica de la cultura la posibilidad de creación de nuevos modos de ser y no sólo de la herencia social.

Dentro de esta última concepción, se tomarán algunas formas de expresión popular para poder analizar la cultura popular.

La cultura popular es la cultura de los no cultivados. Implica una oposición a la cultura de elite, y siempre es un factor resistente a la dominación política y económica; al contrario de la cultura de masas que es generada por una elite con intereses económicos. Esta cultura no elimina las clases, pero se crea la ilusión de que todos podemos disfrutar de la superioridad de la cultura: homogeneiza la cultura. Crea un producto único, generalizado, y el emisor de la misma son las industrias culturales: una suerte de fábrica de cultura que hace olvidar la diferencia de clases.

Gramsci (1977) hace una distinción que suma a este análisis. El autor habla de cultura hegemónica como la cultura de las clases dominantes que impone valores y sentimientos, y en oposición a esta se encuentra la cultura subalterna que son las manifestaciones de las clases dominadas. Gramsci subraya con esta distinción la desigualdad de participación en la producción, el goce y la disponibilidad de bienes culturales entre ambas clases.

Otro autor que analiza esta temática, Bajtin (1965) focaliza en su análisis dos términos opuestos: cultura oficial, y por otro lado, cultura no oficial, o cultura popular. Define a la cultura popular como milenaria, la cultura desarrollada en la plaza pública, la del humor del pueblo, donde se exhibe sin inhibición el cuerpo. Por otro lado la cultura oficial produce en un tono serio o formal, siguiéndolos los mandamientos religiosos y feudales.

El espacio fundante y privilegiado de la cultura popular, es para Bajtin, el carnaval.

Se expresa en ambos espacios la visión del mundo. El espacio de la cultura formal presenta un mundo ordenado según el poder dominante, mientras que el espacio de la cultura popular expresa la visión de los sectores populares alejados de los centros de poder, donde las jerarquías y normas se invierten. Siempre pensando en el contexto de la plaza pública en tiempos de carnaval.

Según Zobieta (2000) hay críticos que opinan que el espacio de inversión de categorías tiene lugar porque la jerarquía lo permite; o sea, el poder dominante permite que el pueblo se exprese en la época de carnaval. Es un espacio institucionalizado y codificado. Aun así, afirma, el análisis de Bajtin sirve para analizar la manera de ver el mundo de ambos lados, y sus oposiciones.

Probablemente el aporte mas importante aquí sea la capacidad de los sectores populares para producir sus propios símbolos. Si la cultura popular se funda en la oralidad, lugar en la que históricamente estuvo limitada la expresión popular, aun así dicha experiencia carnavalesca y popular es narrada por los que manejaban la escritura en aquella época: sectores de la elite. Por lo tanto, esta experiencia es vivida por un sector, pero contada por otro: una cultura, sin voz, experimenta, y la otra narra.

Estas clases populares que generan sus propios símbolos, representaciones y producciones, es una experiencia popular que atraviesa la historia. Si se piensa desde el siglo XXI, se puede hacer una comparación con las clases populares contemporáneas. La herramienta audiovisual, en manos de sectores hegemónicos, cumple el mismo rol que los escritores del siglo XVI: cuenta la historia del otro. Sin embargo, es en este contexto de la era digital donde se puede asistir a un cambio, donde los sectores populares no sólo tienen acceso a la herramienta, antes exclusiva, de producción, sino también la posibilidad de exhibición.

El Cine Popular, como parte de la cultura popular, se opone a la cultura de masas. Los vecinos de los barrios marginados, consientes de que una elite industrial y

cultural cuenta sus historias, buscan la manera de llevar adelante la creación de sus propios productos audiovisuales.

Retomando el análisis de Ander Egg (1992), se puede afirmar que esta reacción de los sectores populares tiene que ver con cambiar la estigmatización de la masa que realizan quienes controlan los medios, que responden a intereses políticos y económicos de los grupos hegemónicos, de los cuales habla Gramsci (1977) también.

Barbero (1993), incluye los conceptos de mediación y hegemonía como un par productivo que le permite alejarse de la diferencia entre opresor/oprimido o dominantes y dominados. Este autor entiende la cultura y la comunicación de masas como un proceso complejo en el cual las relaciones que se establecen entre los agentes sociales no son lineales ni mecánicas.

Desde este punto de vista, no es tan importante el medio, sino lo que hace la masa con los medios. Analiza en cambio, la recepción de la información y qué tipo de mediaciones se producen en cada instancia.

Barbero (1993) propone además, que la hegemonía produce siempre alguna transformación en lo profundo de la comunidad, y analiza los productos de la cultura tradicional y especialmente los nuevos productos de la cultura de la masa latinoamericana que emegían en el cruce de fuerzas distintas y muchas veces contradictorias.

Es necesario aclarar que Barbero (1993) se aleja de otros autores que se oponen a la diferencia entre los términos popular y lo masivo porque encuentra detrás de dicha oposición una concepción purista del pueblo, como un modelo ideal que se desea rescatar con el peligro de caer en un iluminismo progresista. (Zubieta, 2000, p 225.)

Esta últimas reflexiones sirven a los fines del presente Proyecto de Grado en la medida que las categorrías trabajadas están directamente relacionadas con la

problemática que se trata: la cultura popular, el cine popular y su despliegue en un contexto social, cultural y político actual.

Como se mencionó anteriormente, la diferencia entre Cine Popular y cine de masas corresponde a esta misma diferencia de concepción entre cultura popular y cultura de masas. El Cine Popular corresponde a las producciones impulsadas desde el seno de los sectores marginados, y no al cine de masas que simplifica el mensaje desde un sólo punto de vista: el hegemónico. Este último corrió con ventaja durante años ya que controla los medios masivos de comunicación, es decir que maneja el acceso a todo tipo de pantalla para su producción, distribución y publicidad, según las leyes del mercado. El Cine Popular, por otro lado, crece en su desarrollo impulsado por la era digital, y va adquiriendo cada vez mayor acceso para su distribución gracias, paradójicamente, al medio masivo Internet.

La cultura popular ya no se piensa como un objeto a preservar o a emancipar de la violencia discursiva de las clases poderosas. Ahora se concibe como construcciones históricas y contradictorias capaces de modificar, a partir de sus propias experiencias, los discursos sociales que pretenden representarlas. (Zubieta, 2000, p. 224)

## **5.2. El cine como herramienta de inclusión**

El Cine Popular se caracteriza por dos aspectos principales, a saber, la metodología de la producción es llevada a cabo por un colectivo, y por otra parte, el producto audiovisual refleja una realidad desconocida por el resto de la sociedad.

El proceso de producción parte principalmente de la formación. Los vecinos tienen acceso no sólo a la herramienta, sino también a al conocimiento técnico que se requiere para su utilización. Esta etapa, a diferencia del cine profesional, se caracteriza por dejar de ser un proyecto individual para pasar a ser un proyecto colectivo. Dicha característica es tomada a partir de las experiencias del cine militante de la década de 1990 en Argentina, donde los conflictos sociales eran llevados a la pantalla por pequeños grupos, que si bien eran profesionales,

realizaban, generalmente documentales, de forma grupal. Esta idea de trabajo colectivo se profundiza en el Cine Popular, que incluye a vecinos no profesionales en la producción de las realizaciones audiovisuales: los vecinos son los que escriben, dirigen e interpretan su historia.

Por otra parte, la exposición de estos productos audiovisuales, durante la última década del siglo XX, era posible gracias a espacios como fabricas recuperadas, centros culturales, bibliotecas populares, comedores comunitarios y otros espacios de distintas organizaciones sociales, donde se podía realizar su proyección. Estos espacios alternativos de exhibición surgieron ante la falta de espacios formales. Si bien la temática de resistencia y de denuncia no tenía lugar en los cines, era el género documental el que más quedaba fuera del circuito oficial. A partir del 2001, el INCAA comienza a incorporar esta tendencia documental incluyéndola al terreno de la industria cinematográfica. El Estado comenzó así a operar como institución mediadora y legitimadora. (Bustos, 2006).

Una de las características fundamentales del subgénero cine militante es ver el cine como herramienta de inclusión. Esta característica es una de los pilares fundamentales de este nuevo Cine Popular, que antecede de la practica del Cine Militante.

Entre las características generales de los grupos de cine militante se destacan, por un lado, la utilización del cine como herramienta para la transformación social -al cual le asignan un fuerte valor contrainformativo-; y por el otro lado, una metodología de producción emergente y una búsqueda de modos de exhibición alternativos al cine industrial o comercial. (De la Puente, y Russo, 2011, p. 137).

El Cine Popular, que se desarrolla durante el contexto de la revolución cibernética y tecnológica, tiene acceso a una herramienta que será fundamental para su exhibición: Internet como pantalla. El siglo XXI amaneció con una sociedad de espectadores emisores, receptores y consumidores de contenidos de Internet.

Un siglo y una década después de los hermanos Lumière y la *Salida de los obreros la fábrica* (1895), se considera que cine es a todo hecho audiovisual organizado en el tiempo. Por lo tanto podemos afirmar que el Cine Popular es cine, más allá del soporte o formato con el que se lo registre.

Existe el cine y existen diferentes medios a través de los cuales se puede practicar el cine: el film, el video, el ordenador y la holografía. El cine es el arte de organizar una serie de hechos audiovisuales en el tiempo. Y eso se puede hacer con film, con video o con ordenador. Tan sólo cambia la superficie en la que fluye este torrente de imágenes, o la pantalla en la que se visualiza las imágenes. (Youngblood, 2012, p. 23).

### **5.3. Experiencia *Incorregibles* en la Villa 21-24**

Una cooperativa es una asociación de personas, donde se vota y se resuelven situaciones. La controlan las personas, y no su capital. La asociación de las personas es de manera autónoma y voluntaria., por lo que es fundamental la conciencia y el compromiso del trabajador.

Debe destacarse que el punto medular de la asociación es la satisfacción de necesidades y aspiraciones comunes a todos los asociados, las cuales pueden ser de diversa índole, no sólo económicas. El objetivo de constituir la cooperativa es satisfacer tales necesidades en las mejores condiciones de calidad y a un precio justo. (Aburbé, p.11)

*Pioneros de Rochdale* fue la primera experiencia cooperativista que nació en Inglaterra a mediados del siglo XIX. Con la llegada de los inmigrantes de fin de siglo llegó esta nueva tendencia europea. En Argentina su desarrollo tuvo lugar durante el siglo XX. En 1926 fue promulgada la Ley de Cooperativas (N°11388), sustituida 50 años después por el decreto-ley N° 20337 que se encuentra actualmente en vigencia. Según el *ABC cooperativo*, publicado por la Subdirección de Promoción, Educación y Capacitación Cooperativa del Ministerio de Producción de la Provincia de Buenos Aires, la primer cooperativa de trabajo en Argentina fue creada en Pergamino en el año 1927, llamada *La Edilicia*. (Aburbé, Borello, Calvo, y Guidini, s.f. )

Durante los dos primeros gobiernos peronistas (1946 y 1952), se comenzaron a organizar cooperativas en fábricas expropiadas, formando así las primeras fábricas recuperadas.

Después de la década de 1990, y tras la crisis del 2001, se fue potenciando la creación de cooperativas en todo el país. La conformación de las cooperativas eran una herramienta de resistencia que tenían los trabajadores quienes, frente a la amenaza del cierre de las fábricas, la organización y el trabajo autogestionado era su mejor opción. (Macellari, 2012).

Incorregibles es una cooperativa de trabajo que viene desarrollándose como una productora audiovisual en la CABA desde el año 2008. Está integrada por jóvenes estudiantes, profesionales y aficionados. Se puede tomar como ópera prima el documental de aproximadamente 40 minutos de duración llamado *La fábrica: Organización. Acción. Dignidad. (2008)*.

En este documental los protagonistas son los trabajadores de una fábrica recuperada en Avellaneda en el año 2002, integrantes del Movimiento de trabajadores desocupados *Resistir y Vencer*. *La fábrica*, documental dirigido por un grupo de estudiantes de la carrera de Diseño de Imagen y Sonido de la Universidad de Buenos Aires (UBA) y militantes, tiene como eje temático principal la organización de los trabajadores, su participación, el debate y la discusión. Los protagonistas cuentan sus vivencias, su experiencia como grupo de trabajo en cooperativa.

El documental tuvo como objetivo reivindicar la figura del *piquetero* y de las organizaciones sociales. Expone la función de las mismas que defienden el trabajo digno y la organización popular. Ante la mala prensa que se venía dando desde los más importantes medios de comunicación, *La fábrica* decidió contar la otra historia, desde otra perspectiva. Se realizó a partir de la colaboración del Ministerio de Educación de la Nación. Esta experiencia tuvo eco en diferentes medios de

comunicación; se realizó una nota en el diario *Miradas del sur*, y fue reproducido por canal 7. (Blog oficial del documental *La Fábrica*).

A partir de esta primer experiencia, *Incorregibles* se consolida como una productora audiovisual con un objetivo artístico, caracterizado principalmente por la inquietud, el compromiso y la responsabilidad política y social.

En el año 2012 *Incorregibles*, en conjunto con la organización social y política Movimiento Evita de Capital Federal, decide realizar como primer experiencia territorial un taller integral de cine. Esta experiencia se llevó a cabo en uno de los sectores más postergados de la CABA, la villa 21-24 de Barracas. El taller se llevó a cabo a tres manzanas de la intersección de la avenida Osvaldo Cruz y la vía del ferrocarril Roca, específicamente en un centro cultural que lleva el mismo nombre de ese sector dentro de la villa: *La Loma*.

La decisión de desarrollar esta actividad en dicho espacio no fue azarosa, sino que fue elegido ante el conocimiento de las realidades de los diferentes barrios. Un centro cultural que funciona dentro de una villa fue el espacio ideal para que *Incorregibles* lleve adelante este tipo de experiencia. Gracias a la coparticipación de militantes del Movimiento Evita, quienes aportaron su apoyo desde el acompañamiento en el territorio, se logró realizar el contacto y acercar la propuesta de la Cooperativa a los vecinos de La Loma, y viceversa.

Como se ha mencionado en los capítulos anteriores, los sectores más humildes históricamente vienen siendo víctimas de las políticas económicas excluyentes, pero además algunos medios de comunicación se han dedicado a estigmatizar estos sectores. Pocas veces estos vecinos tuvieron la oportunidad de contar lo que viven en sus barrios, lo bueno y lo malo. Las historias tristes, pero también las historias con finales felices.

La propuesta de *Incorregibles* fue planteada ante la necesidad expresada por los propios habitantes del barrio La Loma frente a la inquietud de poder generar piezas



audiovisuales, para dar respuesta al engaño y el abuso que sufren de parte de los medios de comunicación: lejos de reflejar la verdadera vida cotidiana del sector, con sus necesidades, sus luchas y sus virtudes, reproducen un discurso prefabricado, perjudicando a los vecinos al emitir un discurso que no solo los estigmatiza, sino que predica alejamiento y sentimientos cercanos al odio de ciertos sectores para con las denominadas *villas miserias*.

Incorregibles, ante esta realidad decide realizar un taller integral de cine, donde junto a los vecinos se lleve adelante un producto audiovisual. El objetivo principal de este taller era acercar a los vecinos de La Loma la herramienta audiovisual y los conocimientos técnicos necesarios para que ellos mismos pudieran realizar sus propios videos. Este taller propuso realizar un producto audiovisual en conjunto que se centró en la participación absoluta de los vecinos, en todas las etapas del proyecto. En la escritura del guión, en la elección del género, en el manejo de la cámara, la producción, la elección de la música, y de ser posible en la postproducción también.

En total, y hasta la fecha, Incorregibles realizó dos productos de este tipo junto a los vecinos de La Loma. Un primer taller en el año 2012 que tuvo como resultado el cortometraje documental titulado *La Loma, del dicho al hecho*, y la continuación del taller en el 2013, dejando como resultado un medimetraje de ficción titulado *Sangre y plomo*.

El primer trabajo audiovisual, el documental, fue el resultado de un primer acercamiento de Incorregibles a la villa 21. El cortometraje fue ideado, realizado, producido, y grabado por los mismos jóvenes del barrio. El argumento del documental surgió a partir de la misma iniciativa de los vecinos que plantearon la necesidad de realizar el taller de cine. Los jóvenes querían contar su historia. Los protagonistas cuentan como su barrio es víctima de la estigmatización de los medios

más hegemónicos. Sin embargo, ellos cuentan cómo surge la iniciativa del armado de un centro cultural en su barrio, y como llevaron a cabo ese proyecto.

“Del otro lado de la reja está la realidad, de este lado de la reja también está la realidad; la única irreal es la reja (...)”. Los integrantes de *Incorregibles* eligen citar a Paco Urondo al comenzar a hablar sobre su experiencia en la Villa 21 de Barracas (Sitio oficial del Movimiento Evita).

La propuesta de este taller es construir junto a los vecinos de un barrio, un hecho significativo tanto en lo artístico como en lo político. Como en cualquier otro taller de cine, se comienza conformando un grupo mínimo para trabajar la primer etapa de guión, se decide un género y se desarrolla el argumento. Cuando el guión va tomando forma, se comienzan a tomar una serie de decisiones con respecto al punto de vista estético: planos, luces, colores. Comienzan a aparecer diferentes propuestas de imagen, de sonido, de vestuario, de actores. Esta etapa es prácticamente igual a cualquier otro proyecto audiovisual de bajo presupuesto. Sin embargo, ¿cuál es la diferencia en este proyecto?

La historia. Por lo general se busca realizar una historia donde los vecinos, más allá del género, muestren su verdad, su realidad, su punto de vista. Acostumbrados a que otras personas, ajenas al barrio, cuenten sus problemas, los propios protagonistas cuentan lo que sucede en su territorio. El guión se trabaja a partir de sus vivencias, sus experiencias, y desde su perspectiva.

Estos proyectos tienen, además, como característica principal un difícil y exhaustivo trabajo de producción. La búsqueda de locaciones depende de la buena voluntad de los propietarios de los espacios, ya que no se cuenta con recursos económicos para realizar un alquiler. Entonces, en este caso, a veces se graba donde se pueda y no donde se quiera. Igualmente, al ser un proyecto donde los mismo chicos del barrio son los que lo llevan adelante, tienen la ventaja de conocer a los vecinos y lugares que una productora ajena al territorio no tendría acceso.

La decisión de *Incorregibles* no era plantarse desde el lado de profesionales del cine acercando la herramienta y saberes técnicos simplemente, sino poder llevar a cabo un producto audiovisual donde la participación de los vecinos sea tan importante como la de los profesionales. Lo que se hacía desde la cooperativa era compartir la experiencia, los materiales técnicos y enseñar a utilizarlos.

*Incorregibles* propone consolidar un grupo, generar compromiso, concebir un espacio de contención. Además busca, teniendo en cuenta la propuesta del Grupo de Cine Liberación, utilizar la herramienta audiovisual como un arma contra la invisibilización: utilizar la cámara como fusil (Getino, 1982). Aprender a utilizar el cine como herramienta de transformación social.

### **5.3.1. Mediometraje *Plomo y sangre* (2013-2014)**

Como se menciona antes, la primer experiencia del taller de cine de *Incorregibles* en la villa 21 fue en el año 2012. Fue el primer acercamiento de la mayoría de los jóvenes con los equipos cinematográficos, dejando como resultado el cortometraje documental *La Loma, del dicho al hecho*. Los vecinos así pudieron conocer la herramienta de producción audiovisual, y, como afirman integrantes de *Incorregibles* en una nota subida en el sitio oficial del Movimiento Evita CABA, aprovecharon para exponer sus inquietudes, sus anhelos, sus denuncias hacia la sociedad.

Al otro año, tanto los talleristas como los jóvenes del barrio, decidieron redoblar la apuesta, y se comenzó otro taller como continuación del anterior. En el 2013 los jóvenes del barrio quisieron superar la propuesta, comenzando el taller a principio de año y así pudiendo tener más tiempo para poder realizar una ficción.

Este nuevo taller, a diferencia del primero, estuvo dividido en tres etapas. Es importante recalcar que los vecinos se fueron sumando durante todo el año, y que otros, por problemas laborales o de horarios escolares no pudieron continuar. Son muchos los factores que influyen en la realidad de los vecinos de La Loma, es por

esto que el compromiso de quienes llevaron el proyecto adelante, se lo consideró como un gran esfuerzo y un gran logro del taller.

En la primer etapa se aprendieron técnicas para armar una línea argumental, buscar un conflicto y pasar la historia al formato de guión. Luego comenzó la etapa de búsqueda de actores, sumándose al proyecto profesores de actuación.

Por otro lado, la segunda etapa, fue la de dirección. La misma consistió durante clases más didácticas, donde los vecinos comenzaron a hacer pruebas de cámaras. Paralelamente se iban realizando el *scouting*, la búsqueda de locaciones, y el *casting*, la prueba de actores, y se probaron planos, iluminación y movimientos de cámara.

Por último, la tercer etapa consistió en el rodaje. Una vez decididos los protagonistas, y algunos escenarios, ya no había más que esperar. Ante la presencia de otros vecinos que se fueron acercando por curiosidad se comenzó a grabar.

*Plomo y sangre*, es un medimetraje de ficción que cuenta la historia de Cristian, un joven de 20 años que vive la villa 21. Sencillo, honesto, al que la enfermedad de su hija de tres años, producto de la contaminación del riachuelo, y la pérdida de su trabajo, lo obligan a delinquir.

Durante el medimetraje se exponen diferentes problemáticas que sufren los habitantes del barrio. Entre ellas aparecen la contaminación del *Riachuelo*, las enfermedades que trae vivir en su cercanía. La dificultad de conseguir trabajo por *portación de cara*, o por vivir en una villa, razones a las que se pueden sumar, la excusa de no tener otras experiencias para no tomarlos. La falta de DNI, siendo que muchos de ellos son de nacionalidad paraguaya, peruana, boliviana; la falta de decisión del sistema carcelario para reinsertar los ex convictos a la sociedad. La discriminación, la impunidad. La dificultad en el acceso a la justicia. La violencia institucional que sufren los sectores más vulnerables, con el mal accionar de la

fuerza policial, y la mala atención de los hospitales públicos. La precarización laboral. Una ciudad con una sociedad dura que excluye, dejando a fuera a los jóvenes de sectores populares.

Además de estas problemáticas, se muestran sitios, espacios de importancia para el barrio, el comedor, la iglesia *Cacupé*, el Centro Cultural La Loma y participan los negocios de alrededores y sus trabajadores. El compromiso, compañerismo y el amor, serán valores fuertes que logran sacar a Cristian adelante, pero se evidencia que las malas jugadas pueden sucederle a cualquier chico en condiciones de vulnerabilidad.

### **5.3.2. Preproducción.**

Durante la primer y segunda etapa del taller se realizó la preproducción. Las primeras clases, consistieron en la convocatoria y el armado del equipo que llevaría adelante el proyecto. Durante la primer parte de las primeras clases los jóvenes junto a los talleristas salían a los negocios, y a los alrededores a volantear e informar sobre este taller que comenzaba. La mayoría de los vecinos ya conocían esta iniciativa gracias al cortometraje *La Loma, del dicho al hecho*.

Luego, en la segunda parte todos se juntaban en el Centro Cultural donde de a poco los jóvenes iban a proponer diferentes historias. Durante las clases se vieron diferentes cortometrajes de ficción, y a partir de estos se buscaba identificar el conflicto. Los participantes del taller tenían en claro que la historia que querían contar partía desde su propia problemática. Querían crear un personaje que tenga esta realidad, que viva en su mismo contexto y que padezca los conflictos comunes que viven la mayoría de las personas de barrios con estas características.

*Manza*, un vecino de veinticinco años, que vivía a pocos metros del Centro Cultural, acercó a la segunda clase del taller una historia manuscrita en ocho hojas. A partir de esta iniciativa se empezó a trabajar sobre el conflicto central de esta historia, y se

llevó a guión del género ficción. Este trabajo se llevo a cabo con la participación y el aporte del resto de los participantes, generando producto colectivo que se modificaba ensayo tras ensayo, clase tras clase. La historia se fue escribiendo y reescribiendo, los personajes se iban armando y rearmando. El aporte de las propias experiencias de los vecinos generaron algunos debates extensos e intensos entre los mismos jóvenes llevando así al replanteo y reescritura de algunas escenas. Esto duró aproximadamente durante seis meses. Cabe destacar que el guión se fue modificando y adaptando según algunos factores de producción, con la dificultad de conseguir algunas locaciones, o bien, cuando aparecían algunos relatos desde las vivencias de los vecinos y se decidía cambiar una escena por otra para generar el realismo, y la verosimilitud y credibilidad del personaje.

Luego comenzó la búsqueda de actores. Muchos de los jóvenes que se acercaban querían participar de la parte de producción, o la técnica, detrás de cámara. Pero otros, querían experimentar la representación de los personajes de la historia. Para ellos hubo profesores que se sumaron al proyecto para dictar clases de teatro, brindándoles herramientas para el armado del personaje, y para que los mismos se realicen seriamente generando credibilidad.

Durante el armado de la historia los vecinos fueron llevando propuestas de diferentes escenarios reales. Esta decisión era importante, ya que más allá de una visión estratégica o logística, estos escenarios iban a representar su barrio. Pasillos, vistas panorámicas, casillas, cielos, vías, paredes pintadas, eran algunas de las primeras locaciones que los jóvenes propusieron a la hora de pensar en representar la villa.

En este caso el formato, la calidad o la norma en la que se decide grabar generalmente no es una opción. Por lo general, en producciones de estas características no suelen tener elección de formatos, se graba o se filma con la cámara de mejor calidad que esté a disposición.

### **5.3.3. Rodaje.**

En el mes de agosto del 2013 se comenzó la tercer etapa de este proyecto: el rodaje. Se grabó durante cuatro meses, los sábados, los domingos y algunos días de semana.

Si bien no existía un plan de rodaje, como se está acostumbrado en las realizaciones de nivel profesional, los talleristas armaron junto a los vecinos una suerte de esquema. Los días de rodaje se dividían por locación, o según la disponibilidad de los actores. Al ser un proyecto realizado *a pulmón*, es decir, sin presupuesto prácticamente, esta etapa trajo muchas dificultades para llevar a cabo. Por lo general un rodaje presenta factores que influyen como por ejemplo la lluvia, o algún evento esporádico, pero en este caso estos factores se multiplicaban: tanto los actores como los técnicos dependían de sus horarios laborales o estudio, entre otras. El equipo de producción, conformada tanto por talleristas de Incorregibles, como los vecinos, con un alto grado de compromiso, pudo sostener este proyecto, llevando con mucho esfuerzo este rodaje hasta grabar la última escena.

Además, otra dificultad que tuvo el rodaje de un proyecto de estas características, fue la poca experiencia de algunos integrantes. Esto hizo que no fuera imposible llegar al objetivo, pero si lo hizo muy difícil. Sin embargo era tal el compromiso con la historia y con la iniciativa que el grupo logro finalizar esta etapa.

### **5.3.4. Postproducción.**

Desde un principio, como se menciona anteriormente, la propuesta del proyecto era que los vecinos realicen íntegramente todo el proyecto. La idea, por lo tanto, era que para esta cuarta y última etapa, integrantes de la cooperativa dicten talleres de edición y montaje a los vecinos. Sin embargo esta definición se ha cambiado al correr del proyecto. Factores de tiempo, sobre todo, influyeron en el desarrollo del mismo.

Por lo tanto, por razones de tiempo, económicos y otros, la etapa de postproducción del medimetraje todavía no se ha empezado. Incorregibles se encuentra buscando alguna vía, concurso o fomento, tanto privado como Estatal, para financiar esta última etapa y que el medimetraje se pueda finalizar.



## Conclusiones

A lo largo de la historia las revoluciones industriales y tecnológicas tuvieron un papel fundamental e influyeron directamente en el desarrollo de la sociedad. La revolución industrial del siglo XIX permitió la creación del cine, mientras que la revolución tecnológica de fines de siglo XX transformó por completo el paradigma de comunicación audiovisual.

Tras un poco más de un siglo de desarrollo de la producción cinematográfica, desde la revolucionaria demostración de las primeras imágenes fijas en movimiento de los hermanos Lumière, pasando por los primeros armados de decorados de Melliés, la creación de los géneros cinematográficos fueron apareciendo, transformándose, mezclándose. Tras los avances tecnológicos, el cine fue evolucionando, componiendo a partir de distintos estilos narrativos, mezclando géneros, y también mezclando herramientas técnicas de diversos medios. El cine década tras década cambió.

Se puede afirmar que el Cine Popular, considerado como fenómeno emergente, y como expresión artística de los sectores populares del siglo XXI, tiene como antecesor, desde el punto de vista histórico, al cine-ojo de Vertov, que propuso la realización de documentales desde una concepción realista.

Por otro lado, desde un punto de vista local, el cine Popular surge de la mano de un Nuevo Cine Argentino profesional. Si bien es un cine realizado por jóvenes cineastas profesionales, que adoptan el cine digital como herramienta fundamental, y el realismo social como columna vertebral, nace del mismo antecedente al Cine Popular: el documental alternativo de la década de 1990. Este cine de resistencia también se vio sumergido y favorecido ante un cambio tecnológico, ya que se trasladó del celuloide al video. Videoactivistas profesionales que realizaban películas

alternativas para registrar y visibilizar luchas sociales.

Sin embargo, el antecesor más importante de todas estas experiencias audiovisuales de los últimos 20 años recién nombradas, es la del Tercer Cine. El Cine Popular es un heredero del cine militante del Grupo Liberación. Incorpora su filosofía, que contextualizaba una lucha cultural y política cinematográfica desde una perspectiva de las clases populares latinoamericanas, y donde el documental social tomó un rol fundamental para la lucha por la descolonización. Por lo tanto, la tecnología audiovisual fue acompañando al cine rebelde. Solanas y Getino utilizaban el fílmico, los videoactivistas de 1990 incorporaron el video, mientras que el Cine Popular se apropió directamente de la herramienta digital. Este cambio radical en las tecnologías de registro provocó que las realizaciones se vayan multiplicando década tras década.

El Cine Popular, por otra parte, excede al género que lo antecede. Este nuevo fenómeno artístico popular no sólo se representará bajo el género documental, sino que comienza a incorporar el género de ficción como recurso narrativo. Esto presentará así diferentes desarrollos en cuanto a la producción. Los vecinos se animan a realizar y montar escenarios realistas, componiendo e interpretando su propia realidad.

Cabe destacar que el Cine Popular nace desde los sectores populares donde muchos jóvenes, muchas veces, con un mínimo nivel de estudios, son formados y son ellos mismos los que llevan adelante dicha producción. Es por esto que se reconoce tanto el esfuerzo logístico, como el esfuerzo económico que se lleva adelante, siendo así la convicción ideológica y el compromiso los impulsos que provocan las realizaciones de estas características.

Es por esto que la evolución tecnológica se ha incorporado a todos los espacios de realización: al profesional y al amateur. Ha ayudado al desarrollo y la superación de las producciones audiovisuales de todo tipo. Es decir, que no sólo se ve reflejado en

cada una de las realizaciones de alto presupuesto de Hollywood, donde año tras año se refleja con efectos especiales, o cámaras último modelo que hacen cada vez más impactante la imagen. La tecnología permite también que sucedan este tipo de fenómenos que desarrollan realizaciones audiovisuales de bajo presupuesto.

Se puede decir entonces que esta evolución tecnológica es la que permite la democratización de los medios audiovisuales desde el punto de vista social, permitiendo el acceso de equipos básicos para la producción de realizaciones de bajo presupuesto. Las clases populares, por primera vez, logran tener acceso a las cámaras, incorporan esta herramienta a su lucha, y de esta manera poder registrar lo que ocurre en sus barrios y que casi nunca reflejan los medios de comunicación: su realidad.

Se puede afirmar que el nacimiento de Cine Popular tuvo lugar en el momento en que Fernando De la Rúa anuncia el estado de sitio en el año 2001, y emerge como cine de resistencia. Este cine cuenta lo que los medios masivos no contaban con respecto a lo que estaba sucediendo.

A diferencia del cine social, militante o político, profesional, de ese entonces, el Cine Popular carecía de un trabajo de montaje. El video se compartía así como estaba, crudo, en las redes sociales.

Desde el punto de vista de producción, el 2001 bautizó a estos actores sociales, transformándolos en realizadores audiovisuales espontáneos. Ante la revuelta social, estos no preveían lo que iban a grabar, no armaban un guión, no pensaban en una narración, tan solo registraban. Estas experiencias están grabadas desde el punto de vista particular, desde la multitud. Es una cámara en mano, vertiginosa, que abusaba del zoom violento, que sin una composición previamente planteada, demostraban el momento real de tensión. Por lo tanto en diciembre del 2001 la población incorpora la cámara como herramienta de lucha.

A diferencia, el cine militante de Solanas y Getino, planteaba el montaje como herramienta fundamental a la hora de generar su mensaje. Una imagen tomada y aislada no tendría el mismo significado que la sumatoria de varias imágenes, con elementos sonoros y contraposiciones armadas desde lo visual y lo sonoro. Se trata de esto, de tomar varios elementos audiovisuales y editarlos de tal forma que digan algo. Por lo tanto, a partir de la utilización de los elementos visuales, sonoros y el trabajo de montaje, se genera sentido. El Cine Popular, si bien nació desde la espontaneidad de denunciar la represión, incorporó tiempo después espacios de formación donde jóvenes profesionales capacitaban a los vecinos para realizar de manera consiente una realización, y componer una historia. Estas experiencias comenzaron a adoptar las metodologías de pre producción, que se utilizaba en los proyectos profesionales, pero de manera colectiva. Es decir, generalmente no había un guionista, o un director: se trabajaba en grupo.

Paralelamente, durante la etapa pre digital, la etapa de distribución y proyección de las realizaciones eran exclusivas de un sector hegemónico y profesional. Sin embargo, esta nueva era tecnológica dio lugar a un nuevo paradigma de exhibición, donde la pantalla se democratiza, otorgándole al usuario común la accesibilidad a la pantalla de manera libre y viable. Hoy en día esta herramienta se encuentra al alcance de la mano: Internet y las redes sociales facilita tanto el acceso a las realizaciones, como la fácil distribución de las realizaciones amateurs. Esto quiere decir, a su vez, que la competencia es aun mayor, pero si se sabe utilizar la fuente informática de la web, los *tags*, esto no será un problema ya que cada producción se destacará. Con las redes sociales, la herramienta de difusión es muy simple. No es más que subir el proyecto a un canal, como YouTube y compartir su *url* en el canal de Facebook, o Twitter.

El montaje de *La hora de los hornos* (1968) fue realizado bajo un contexto de peligro, donde la única opción era correr el riesgo y disfrazarlo, ya que se podía

llevar a cabo únicamente en los laboratorios Alex. Sin embargo, los nuevos medios dan la posibilidad a que la post producción de cualquier tipo de realización audiovisual, pueda realizarse en cualquier espacio. Con una computadora, un programa de edición y muy poco conocimiento en el tema, hoy en día se puede finalizar un proyecto audiovisual. De ahí mismo, también, puede subirse el contenido a Internet, dándose a conocer el autor, o no, ya que Internet permite la opción del anonimato.

Hoy en día no es necesario realizar los film en filmico para que una película se proyecte en una sala de cine, ni tampoco es necesario para que una realización audiovisual sea considerada cine. Será cine mientras sea legitimado por algún organismo como un concurso, la televisión, e Internet, considerado este último como la nueva gran vidriera a nivel global.

Por otro lado, este fenómeno no es ajeno al contexto social y político. Los gobiernos de américa latina en los últimos diez años vinieron implementando políticas de inclusión social, haciendo crecer así al sector popular con conquistas populares. No solamente es el avance de la tecnología la que permite esta democratización. También se puede analizar el Cine Popular en un contexto donde el Estado Nacional incorpora políticas que acerca recursos a los sectores populares, a los barrios.

Los recursos pueden ser tangibles, herramientas que sirven para ya sean computadoras, o cámaras. También pueden ser económicos, subsidios para llevar adelante realizaciones, sin tener que después devolverlo al Estado. El Estado, desde el INCAA como ente regulador, promueve esta práctica. Genera subsidios a partir de concursos donde la prioridad es darle la oportunidad a estas productoras no profesionales a presentar su propuesta. Existen concursos para productoras que realizan proyectos audiovisuales de un presupuesto medio, o alto, pero también hay otros donde los premios son de un presupuesto mas acotado. Estos últimos, como por ejemplo el concurso *Un barrio de película* (2012), son en donde el INCAA incluye

a las producciones amateurs y profesionales para que cuenten la historia de su barrio.

El Cine Popular se define a partir de la contemporánea concepción cultura popular. Se considera como sujeto protagónico a los sectores populares, marcando así una diferencia con el concepto de masividad. Lo masivo no es popular, lo popular no es masivo. Lo popular corresponde a la procedencia del mensaje, y no a su llegada.

Al igual que en las realizaciones producidas por el cine militante de Getino y Solanas, el Cine Popular tiene como sujeto protagónico a los sectores populares. Es realista, es combativo, es protesta. Sin embargo las diferencias principales corresponden en primer lugar al contexto político. El Tercer Cine resistió y realizó sus obras cinematográficas bajo un gobierno de facto, mientras que el cine popular se realiza en democracia con un Estado presente con políticas culturales y sociales que promueven estas temáticas. Otra diferencia es el contexto del avance tecnológico, la era digital y la pantalla democrática que permite Internet.

Por otro lado, la diferencia mayor que propone este fenómeno emergente es que el sujeto protagónico es ahora el que se encuentra detrás de cámara. Es quien escribe el guión, es el que produce, es el que elige la temática. Es el que cuenta su propia realidad. Sin embargo, se puede decir que el cine popular se encuentra en un momento de metamorfosis. Si bien la participación de los vecinos sucede en las etapas de preproducción y rodaje, según los ejemplos analizados, como la experiencia de *Cine con Vecinos*, *Mal llamado*, *Estrellas*, *Condicional*, entre otras, en el presente ensayo se puede observar que la última de las etapas, la postproducción, no llega a ser un espacio sostenido en su totalidad por los mismos. Todavía falta que los vecinos sean los que realicen la edición y el montaje de sus propias producciones. Esto podría suceder por la falta de capacitación de manera profesional, falta de formación en la última etapa.

La cultura popular esta fundada en la oralidad: desde los tiempos en que el lenguaje era en su mayoría oral, mientras que el lenguaje escrito era un privilegio de unos pocos. En ese entonces, dicha cultura solo era reproducida por medio de la escritura de otro, perteneciente a las clases dominantes. El lenguaje a lo largo de los tiempos se ha ido transformado. El siglo XXI se caracteriza por presentar un amplio desarrollo masivo del lenguaje audiovisual. La cultura popular contemporánea, expresión de los sectores marginados, esta atravesando un proceso en el se avanza hacia el manejo total de la herramienta audiovisual. BLAJAQUIS, de la oralidad al lenguaje escrito, del lenguaje escrito al lenguaje audiovisual.

En un contexto donde el acceso a la pantalla se democratizó gracias a los nuevos medios y a una legislación inclusiva, las herramientas para su producción y postproducción son accesibles y económicas, y la denuncia audiovisual viene siendo un fenómeno extendido, los sectores populares darán inicio a una etapa: esta naciendo un nuevo cine que si bien engloba los subgéneros militante, social, de denuncia, realista, entre otros, será sin duda otro.

Con respecto a la hipótesis planteada a principio del presente ensayo, el cine popular efectivamente funciona como herramienta de transformación social a partir de la participación de los vecinos como protagonistas y productores de una realización audiovisual, ya que el hecho de pensar en un proyecto parte de una reflexión. Luego, esta reflexión se desglosa y se materializa en escenas, en el desarrollo de una composición entre imágenes y sonidos. Por otra parte, esta suerte de boceto de imagen en palabras, se lleva a cabo mediante un rodaje, un trabajo que se realiza en equipo. La individualidad no tiene lugar en la experiencia audiovisual: son experiencias colectivas. Reflexión y trabajo en equipo son dos ejercicios que suman al crecimiento personal, pero también, al crecimiento social.

Por lo tanto, en primer lugar la comunidad, el barrio, reflexiona de sus problemas desde una mirada propia. A su vez, en la actualidad, la sociedad en general tiene

libre acceso gracias a Internet, a historias y realidades que son contados por sus propios protagonistas. Finalmente, a partir del desarrollo tecnológico de los nuevos medios, y su uso masivo y extendido, no solo permite que los realizadores compartan libremente su material, sino que también posibilita a cualquier usuario del mundo, acceder a él: el mensaje de los medios hegemónicos pierde en esta instancia el monopolio de la palabra. Existe un contexto de medios digitales que hacen que esto suceda.

Sin embargo todavía no se puede decir que se logre que el sujeto protagonista realice la producción en su totalidad. Según las experiencias analizadas, el montaje y la edición es una etapa técnica de la última parte de la postproducción que por diferentes motivos, queda en manos de los sectores profesionales o técnicos. Esto no quiere decir que cae en manos de los montajistas de los medios hegemónicos, sino que los que realizan la post producción no son los vecinos, que si realizaron todas las etapas anteriores.

Por lo tanto, aún cuando se ha avanzado en un proceso extenso y rico, no se completó todo el recorrido: está en un proceso. Así como los que escribían sobre la cultura popular durante la época de la pura oralidad, no eran los sujetos protagonistas, hoy en día, en el cine producido por los sectores populares, todavía no se llega a desarrollar el montaje. Sin embargo, si los sujetos productores son conscientes de la importancia de asumir el montaje como sello final del mensaje, y asumen el compromiso, sería la próxima estación: el nacimiento del Cine Popular.



## Lista de Referencias Bibliográficas

- Aburbé, S., Borrello, M., Calvo, F. y Guidini, J., C.A. (s.f.). *Abc, aspectos básicos para construir una cooperativa*. Buenos Aires: Dora Caeiro. Recuperado en abril del 2014. Disponible en: [http://www.aciamericas.coop/IMG/pdf/abc\\_cooperativo\\_aspectos\\_basicos\\_para\\_constituir\\_una\\_cooperativa.pdf](http://www.aciamericas.coop/IMG/pdf/abc_cooperativo_aspectos_basicos_para_constituir_una_cooperativa.pdf)
- Amatriain, I. (2009). *Una década de nuevo cine argentino (1995 – 2005)*. *Industria, crítica, formación, estéticas*. Buenos Aires: Ciccus.
- Ander Egg, E. (1992). *Desarrollo y política cultural*. Buenos Aires: Ciccus.
- Apra, G. (2008). *Cine y políticas en Argentina: continuidades y discontinuidades en 25 años de democracia*. Buenos Aires: Universidad General Sarmiento.
- Archiópoli, M. (s.f.). *Argentina, Neoliberalismo y las consecuencias de la Convertibilidad en la década de 1990*. [Revista online]. Recuperado en noviembre de 2015. Disponible en: <http://www.revcienciapolitica.com.ar/num17art4.php>
- Arias, S., y Puente, F. (2013). *Convergencia y nuevos contenidos audiovisuales*. Buenos Aires: Eduntref.
- Bajtín, M. (1965). La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. En: Zubieta, A. M. (2000). *Cultura popular y cultura de masas. Conceptos, recorridos y polémicas*. Buenos Aires: Paidós.
- Bañuelos, J., Pérez-Novelo, R., Vega, E. (2012). Factores clave del auge y declive de Kodak: del paradigma analógico al digital. *Razón y palabra*. [Revista online]. Disponible en: [http://www.razonypalabra.org.mx/N/N79/V79/41\\_BanuelosPerezVega\\_M79.pdf](http://www.razonypalabra.org.mx/N/N79/V79/41_BanuelosPerezVega_M79.pdf)
- Battistuzzi, M. (2015). *Video on demand: el futuro del audiovisual: El auge del visionado online y sus aplicaciones*. Disponible en: [http://fido.palermo.edu/servicios\\_dyc/proyectograduacion/archivos/3431.pdf](http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/proyectograduacion/archivos/3431.pdf)
- Birri, F. (Director). (1959). *Tire dié*. [VHS]. Santa Fé: Instituto de Cinematografía de la Universidad del Litoral.
- Blajaquis, C. (2010). *La venganza del cordero atado*. Buenos Aires: Continente
- Blajaquis, C. (2012). *Condicional*. [Video online]. Buenos Aires: Todo Piola?. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=5sGe3NIZuhA>

- Bustos, G. (2006). *Audiovisuales de combate*. Buenos Aires: La Crujía Ediciones.
- Caetano, A., y Cullel, P. (Directores). (2002). *Tumberos*. [Serie de TV]. Buenos Aires: Ideas del Sur.
- Caetano, A., y Stagnaro, B. (Directores). (1998). *Pizza, birra y faso*. [DVD]. Buenos Aires: Palo y a la bolsa Cine.
- Carballude, M. (2005). *La rebelión política y cultural de la década '60*. Recuperado el 6 de mayo de 2015. Disponible en: <http://temakel.net/node/197>
- Carlón, M. y Scolari, C. (2009). *El fin de los medios masivos*. Buenos Aires: La Crujía Ediciones.
- Carri, A. (Directora). (2007). *Los rubios*. [DVD] Buenos Aires: Coproductora Argetina-USA.
- Chanan, M. (2007). *The Politics of Documentary*. Londres: BFI. Citado en: Andermann, J. (2015). *Nuevo cine argentino*. Buenos Aires: Paidós.
- Cine de adentro (2011, febrero). *Revista Colsecur*. [Artículo online]. Disponible en: <http://www.infosaladillo.com.ar/10891/2011/01/31/cine-de-adentro/>
- Crosland, A. (Director). (1927). *El cantor de jazz*. [DVD]. Warner Bros Picture.
- De la Puente, M., y Russo, P. (2011). *Cine Militante de los noventa. El cine y sus posibilidades de transformar la realidad*. En: Lusnich, A. y Piedras, P. (2011) *Una historia del cine político y social en Argentina (1969 – 2009)*. Buenos Aires: Nueva Librería.
- De Palma, B. (Director). (1983). *Scarface*. [DVD]. USA: Universal Pictures.
- Di Maio, L., y Lattuada, F. (2011). *Mal llamado*. [Video Online]. Buenos Aires: Movimiento Evita. Disponible en: [http://www.dailymotion.com/video/xnaax6\\_barrio-ejercito-de-los-andes-mal-llamado-fuerte-apache-corto-documental\\_shortfilms](http://www.dailymotion.com/video/xnaax6_barrio-ejercito-de-los-andes-mal-llamado-fuerte-apache-corto-documental_shortfilms).
- Flaherty, R. (Director), y Frères, R. (Productor). (1922). *Nanook of the North*. [Video online]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=uoUafjAH0cg>
- FE.I.CO. (2012). [Blog]. Disponible en:

[http://fecico2012.blogspot.com.ar/p/ganadores\\_17.html](http://fecico2012.blogspot.com.ar/p/ganadores_17.html)

García, E., Iccarino, M., y Juliá, J. (s.f.). *Trasmitiendo imágenes desde "La Antena"*. Recuperado en noviembre de 2015. Disponible en: <http://adfcine.org/sys/4137/>

Getino, O. y Velleggia, S. (2002) *El cine de "las historias de la revolución", aproximación a las teorías y prácticas del cine político en América Latina (1967-1977)*. Buenos Aires: Grupo Editor Altamira.

Getino, O. (2005). *Cine Argentino, entre lo posible y lo deseable*. Buenos Aires: Ediciones Ciccus.

Getino, O. y Solanas, F. (Dirección). (1968). *La hora de los hornos*. [Video online]. Buenos Aires: Grupo Cine y Liberación. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=HYgtD4bBUZU>

Getino, O. (1982). *A diez años de "hacia un tercer cine"*. Filmoteca de la UNAM: Ciudad de México.

Gionco, P. (2011). "El pueblo, unido..." en las calles. Movilización social y esfera pública en documentales de intervención política post 2001. En Lusnich, A. y Piedras, P. *Una historia del cine político y social en Argentina (1969 – 2009)*. Buenos Aires: Nueva Librería.

González, N. (2014). *Realidad argentina y nuevo escenario documental*. Recuperado el 7 de mayo de 2015. Disponible en: [http://www.antroposmoderno.com/antro/articulo.php?id\\_articulo=706](http://www.antroposmoderno.com/antro/articulo.php?id_articulo=706)

Gramsci, A. (1977). *Apuntes sobre la historia de las clases subalternas. Criterios y métodos*. Ciudad de México: Siglo XXI:

Gubern, R. (1989) *Historia del cine*. Barcelona: Editorial Baber.

Hawks, H., y Richard Rosson (Directores). *Scarface*. [DVD]. USA: The Caddo Company.

Jure, C. (Director). (2011). *Alegría y dignidad*. [DVD]. Buenos Aires: Masato documentales.

*La fábrica: organización, acción y dignidad. (cortometraje) [Digital] (2008)*  
Recuperado en abril del 2014. Disponible en: <https://www.youtube.com/>

watch?v=wwzjvTG96uw

La Ferla, J. (2008). *El cine argentino. Un estado de situación*. En Russo, E. (Ed). *Hacer cine, producción audiovisual en américa latina*. (p. 215). Buenos Aires: Paidós.

*La Loma, del dicho al hecho*. (2012) (cortometraje) [Video online]  
Disponible en: [https://www.youtube.com/watch?v=qUyAgUMF\\_pg](https://www.youtube.com/watch?v=qUyAgUMF_pg)

León, F, y Martínez, M. (Directores. (2007). *Estrellas*. [DVD]. Buenos Aires: Tres Planos.

*Ley 26.522 servicios de comunicación audiovisual*. (2010) (1a ed.). Boletín Oficial de la República Argentina: Buenos Aires.

Lumière, A. M.,y Lumière, L. J. (1895). *La llegada del tren a la estación de la Cioat*. [video online]. Paris. Disponible en:  
[https://www.youtube.com/watch?v=tz\\_l8JDYXmc](https://www.youtube.com/watch?v=tz_l8JDYXmc)

Lumière, A. M.,y Lumière, L. J. (1895). *La salida de los obreros de la fábrica*. [video online]. Paris. Disponible en: [https://www.youtube.com/watch?v=xxLGDF\\_121U](https://www.youtube.com/watch?v=xxLGDF_121U)

Lusnich, A. y Piedras, P. (2009) *Una historia del cine político y social en Argentina (1896 – 1969)*. Nueva Librería: Buenos Aires.

Lusnich, A. y Piedras, P. *Una historia del cine político y social en Argentina (1969 – 2009)*. Buenos Aires: Nueva Librería.

Macellari, V. (2012) *Realidad del cooperativismo de trabajo en Argentina*. (2012) Recuperado en abril de 2014. Disponible en: <http://www.cac2012.coop/wp-content/uploads/2012/08/Realidad-del-Cooperativismo-de-Trabajo-en-Argentina-Macellari.FECOOTRA.pdf>

Manovich, L. (2005). *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación*. Paidós: Barcelona.

Martín-Barbero, J. (1993). De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía. Citado en: Zubieta, A. M. (2000). *Cultura popular y cultura de masas. Conceptos, recorridos y polémicas*. Buenos Aires: Paidós.

Morales, V. H. (2012) *“Mal llamado”, el documental sobre el barrio conocido como*

*Fuerte Apache*. Radio Continental. [archivo de audio]. Disponible en: <http://www.continental.com.ar/noticias/espectaculos/mal-llamado-el-documental-sobre-el-barrio-conocido-como-fuerte-apache/20120109/nota/1603709.aspx>

Movimiento Evita. (s.f.). [Blog]. Disponible en: [http://www.movimiento- evita.org.ar/?page\\_id=4](http://www.movimiento- evita.org.ar/?page_id=4)

Paz, C. (2011). Gestión cultural. [Artículo online]. Disponible en: <http://rgcediciones.com.ar/wp-content/uploads/2011/10/revistagc2.pdf>

Pérez de Silva, J. (2002). *La televisión ha muerto: la nueva producción audiovisual en la era de internet; la tercera revolución industrial*. Barcelona: Gedisa

Pinel, V. (2009). *Los géneros cinematográficos, géneros, escuelas, movimientos y corrientes en el cine*. Barcelona: Ediciones Robinbook.

Rabiger, M. (1987). *Dirección de documentales*. Ediciones Omega S.A.

Ramos, S. (2015, 28 de septiembre). La maquina de hacer películas. *La Nación*. [Diario online]. Disponible en: <http://www.lanacion.com.ar/1831700-la-maquina-de-hacer-peliculas>

Ranzani, O. (2007, 13 de diciembre). Julio es como un embajador de la villa. *Página 12*. [Diario online]. Disponible en: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/5-8621-2007-1213.html>

Resolución 151/2013. (2013). Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales. Disponible en: [http://ant.incaa.gob.ar/castellano/assets/images/fomento/Resolucion\\_151-13.pdf](http://ant.incaa.gob.ar/castellano/assets/images/fomento/Resolucion_151-13.pdf)

Resolución N° 1786-MCGC. (2013). Boletín oficial. Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Disponible en: <http://boletinoficial.buenosaires.gob.ar/documentos/boletines/2013/05/20130520.pdf>

Ricagno, A. (2010). *La vuelta de la revuelta, documental político en Argentina: del cine testimonio al cine militante*. Recuperado en septiembre de 2014. Disponible en: <http://www.docacine.com.ar/articulos/ricagno.htm>

Rombouts, J. (2007, 14 de octubre). Ver este trabajo me hace entender que valió la pena. *Página 12*. [Periódico en línea] Disponible en: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/5-7958-2007-10-14.html>

- Russo, P. (2005). *La representación de los trabajadores y sus conflictos en el cine argentino: "Los traidores", de Raymundo Gleyzer*. Recuperado el 6 de mayo de 2015. Disponible en: <http://tierraentrance.miradas.net/2013/05/ensayos/la-representacion-de-los-trabajadores-y-sus-conflictos-en-el-cine-argentino-los-traidores-de-raymundo-gleyzer.html>
- Sapir, E. (Director). (2007). *La Antena*. [DVD]. Buenos Aires: LadobleA.
- Movimiento Evita Capital. [Blog online] Recuperado en abril de 2014. Disponible en: <http://http://movimientoevita-capital.blogspot.com.ar>
- Soria Saiz, C. (1990). *El final de la metáfora del cuarto poder*. Recuperado en mayo de 2014. Disponible en: [http://www.unav.es/fcom/comunicacionsociedad/es/articulo.php?art\\_id=279](http://www.unav.es/fcom/comunicacionsociedad/es/articulo.php?art_id=279)
- Soto Alvarez, A. (2011). *El cine como medio de comunicación*. Recuperado en mayo de 2014. Disponible en: <http://www.creatividadinternacional.com/forum/topics/el-cine-comomedio-de-comunicaci-n>
- Stagnaro, B. (Director). (2000). *Okupas*. [Serie de TV]. Buenos Aires: Ideas del Sur.
- Trombetta, J. y Wolkowicz, P. (2009). *Un ensayo revolucionario: Sobre La hora de los hornos, del Grupo Cine Liberación*. En Lusnich, A. y Piedras, P. (Eds.) *Una historia del cine político y social en Argentina (1896 – 1969)*. (p. 403). Buenos Aires: Nueva Librería.
- Tylor, E. (1871). *Cultura primitiva: los orígenes de la cultura*. Citado en: Ander Egg, E. (1992). *Desarrollo y política cultural*. Buenos Aires: Circus.
- Verardi, M. (2009). *El nuevo cine argentino: claves de lectura de una época*. En: Amatriain, I. *Una década de nuevo cine argentino (1995 – 2005)*. Industria, crítica, formación, estéticas. (p. 171 - 189). Buenos Aires: Ciccus
- Walsh, R. (1957). *Operación masacre*. Buenos Aires: Ediciones de la flor.
- Youngblood, G. (2012). *Cine expandido*. Citado en: *Robert Kramer: Técnica, pasión e ideología*. Disponible en: [http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/39941/Documento\\_completo.pdf?sequence=1](http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/39941/Documento_completo.pdf?sequence=1)
- Zubieta, A. M. (2000). *Cultura popular y cultura de masas. Conceptos, recorridos y polémicas*. Buenos Aires: Paidós.

## Bibliografía

Aburbé, S., Borrello, M., Calvo, F. y Guidini, J., C.A. (s.f.) *Abc, aspectos básicos para construir una cooperativa*. Dora Caeiro: Buenos Aires. Recuperado en abril del 2014. Disponible en: [http://www.aciamericas.coop/IMG/pdf/abc\\_cooperativo\\_aspectos\\_basicos\\_para\\_constituir\\_una\\_cooperativa.pdf](http://www.aciamericas.coop/IMG/pdf/abc_cooperativo_aspectos_basicos_para_constituir_una_cooperativa.pdf)

Aguilar, G. (2015). *Más allá del pueblo: Imágenes, indicios y políticas del cine*. Buenos Aires: Fondo de cultura económica:

Amatriain, I. (2009). *Una década de nuevo cine argentino (1995 – 2005). Industria, crítica, formación, estéticas*. Buenos Aires: Ediciones Ciccus:

Ander Egg, E. (1992). *Desarrollo y política cultural*. Buenos Aires: Ciccus.

Andermann, J. (2015). *Nuevo cine argentino*. Buenos Aires: Paidós.

Apra, G. (2008). *Cine y políticas en Argentina: continuidades y discontinuidades en 25 años de democracia*. Buenos Aires: Universidad General Sarmiento.

Archíopoli, M. (s.f.). *Argentina, Neoliberalismo y las consecuencias de la Convertibilidad en la década de 1990*. [Revista online]. Recuperado en noviembre de 2015. Disponible en: <http://www.revcienciapolitica.com.ar/num17art4.php>

Ardito, E. *Historia del cine documental*. Recuperado el 03 de octubre de 2012. Disponible en: <http://arditodocumental.kinoki.es/historia-del-cine-documental/>

Arias, S., y Puente, F. (2013). *Convergencia y nuevos contenidos audiovisuales*. Buenos Aires: Eduntref.

Arrieta, J. Blog. Recuperado en octubre del 2012. Disponible en: <http://julioarrieta.blogspot.com.ar>

Bajtín, M. (1965). La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. En: Zubieta, A. M. (2000). *Cultura popular y cultura de masas. Conceptos, recorridos y polémicas*. Buenos Aires: Paidós.

Barbero, J. Y López de la Roche, F. (1998). *Cultura, medios y sociedad*. Centro de estudios sociales: Colombia.

Barnow, E. (1996). *El documental: Historia y estilo*. Gedisa: Madrid.

- Bañuelos, J., Pérez-Novelo, R., Vega, E. (2012). Factores clave del auge y declive de Kodak: del paradigma analógico al digital. *Razón y palabra*. [Revista online]. Disponible en: [http://www.razonypalabra.org.mx/N/N79/V79/41\\_BanuelosPerezVega\\_M79.pdf](http://www.razonypalabra.org.mx/N/N79/V79/41_BanuelosPerezVega_M79.pdf)
- Battistuzzi, M. (2015). *Video on demand: el futuro del audiovisual: El auge del visionado online y sus aplicaciones*. Disponible en: [http://fido.palermo.edu/servicios\\_dyc/proyecto graduacion/archivos/3431.pdf](http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/proyecto graduacion/archivos/3431.pdf)
- Bettendorff, M. y Prestigiacomo, R. (1997). *La ventana discreta*. Buenos Aires: Atuel.
- Bettendorff, M. y Prestigiacomo, R. (2002). *El relato audiovisual. La narración en el cine, la televisión y el video*. Longseller: Buenos Aires.
- Birri, F. (Director). (1959). *Tire dié*. [VHS]. Santa Fé: Instituto de Cinematografía de la Universidad del Litoral.
- Blajaquis, C. (2010). *La venganza del cordero atado*. Buenos Aires: Continente
- Blajaquis, C. Blog. Recuperado en octubre del 2012. Disponible en: <http://camiloblajaquis.blogspot.com.ar/2012/07/este-es-el-ultimo-cortometraje.html>
- Blajaquis, C. (2012). Condicional. [Video online]. Buenos Aires: Todo Piola?. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=5sGe3NIZuhA>
- Blog del documental *La Fábrica*. Recuperado en abril del 2014. Disponible en: <http://documental-la-fabrica.blogspot.com.ar/>
- Breschand, J. (2002). *El documental, la otra cara del cine*. Paidós: Barcelona.
- Burton, J. (1991). *Cine y cambio social en América Latina*, Ed. Diana: México.
- Bustos, G. (2006). *Audiovisuales de combate*. La Crujía Ediciones: Buenos Aires.
- Caetano, A., y Cullel, P. (directores). (2002). *Tumberos*. [Serie de TV]. Buenos Aires: Ideas del Sur.
- Caetano, A., y Stagnaro, B. (Directores). (1998). *Pizza, birra y faso*. [DVD]. Buenos Aires: Palo y a la bolsa Cine.



- Carballude, M. (2005). *La rebelión política y cultural de la década '60*. Recuperado el 6 de mayo de 2015. Disponible en: <http://temakel.net/node/197>
- Carlón, M. y Scolari, C. (2009). *El fin de los medios masivos*. La Crujía Ediciones: Buenos Aires.
- Carri, A. (Directora). (2007). *Los rubios*. [DVD] Buenos Aires: Coproductora Argetina-USA.
- Catorccio, E. (2007) *La generación del 60 en el Cine Argentino, la mirada realista*. CEIC: Buenos Aires. Recuperado octubre de 2012. Disponible en: <http://es.scribd.com/doc/39497911/La-Generacion-Del-60-enEl-Cine-Argentino-La-Mirada-Realista>
- Chamorro, A. (2011). *Argentina, cine y ciudad*. Buenos Aires: Eudem.
- Chanan, M. (2007). *The Politics of Documentary*. Londres: BFI. Citado en: Andermann, J. (2015). *Nuevo cine argentino*. Paidós: Buenos Aires.
- Cine de adentro (2011, febrero). Revista Colsecur. [Artículo online]. Disponible en: <http://www.infosaladillo.com.ar/10891/2011/01/31/cine-de-adentro/>
- Colombres, A. (1985). *Cine, Antropología y Colonialismo*. Buenos Aires: Ediciones del Sol Clacso.
- Costa, A. (2007). *Saber ver cine*. Buenos Aires: Paidós.
- Crosland, A. (Director). (1927). *El cantor de jazz*. [DVD]. Warner Bros Picture.
- De la Puente, M., y Russo, P. (2011). Cine Militante de los noventa. El cine y sus posibilidades de transformar la realidad. En: Lusnich, A. y Piedras, P. (2011) *Una historia del cine político y social en Argentina (1969 – 2009)*. Buenos Aires: Nueva Librería.
- De Palma, B. (Director). (1983). *Scarface*. [DVD]. USA: Universal Pictures.
- Di Maio, L., y Lattuada, F. (2011). *Mal llamado*. [Video Online]. Buenos Aires: Movimiento Evita. Disponible en: [http://www.dailymotion.com/video/xnaax6\\_barrio-ejercito-de-los-andes-mal-llamado-fuerte-apache-corto-documental\\_shortfilms](http://www.dailymotion.com/video/xnaax6_barrio-ejercito-de-los-andes-mal-llamado-fuerte-apache-corto-documental_shortfilms).

- FE.I.CO. (2012). [Blog]. Disponible en:  
[http://fecico2012.blogspot.com.ar/p/ganadores\\_17.html](http://fecico2012.blogspot.com.ar/p/ganadores_17.html)
- Flaherty, R. (Director), y Fréres, R. (Productor). (1922). *Nanook of the North*. [Video online]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=uoUafjAH0cg>
- Garavelli, C. (2014). *Video experimental argentino contemporáneo. Una cartografía crítica*. Buenos Aires: Eduntref.
- García, E., Iccarino, M., y Juliá, J. (s.f.). *Trasmitiendo imágenes desde "La Antena"*. Recuperado en noviembre de 2015. Disponible en: <http://adfcine.org/sys/4137/>
- Getino, O. (1987). *Cine Latinoamericano-economía y nuevas tecnologías audiovisuales*. Buenos Aires: Editorial Legasa.
- Getino, O. (1996). *La tercer mirada, panorama del audiovisual latinoamericano*. Buenos Aires: Editorial Paidós.
- Getino, O. y Velleggia, S. (2002) El cine de "las historias de la revolución", aproximación a las teorías y prácticas del cine político en América Latina (1967-1977). Buenos Aires: Grupo Editor Altamira.
- Getino, O. (2005). *Cine Argentino, entre lo posible y lo deseable*. Buenos Aires: Ediciones Ciccus:
- Getino, O. (2007). *Cine Iberoamericano, los desafíos del nuevo siglo*. Buenos Aires: Ediciones Ciccus:.
- Getino, O. y Solanas, F. (Dirección). (1968). *La hora de los hornos*. [Video online]. Buenos Aires: Grupo Cine y Liberación. Disponible en:  
<https://www.youtube.com/watch?v=HYgtD4bBUZU>
- Getino, O. y Solanas, F. (1969). *Hacia un tercer cine: apuntes y experiencias para el desarrollo de un cine de liberación en tercer mundo*. Recuperado el 8 de mayo de 2015. Disponible en: [http://fido.palermo.edu/servicios\\_dyc/blog/docentes/trabajos/19731\\_64741.pdf](http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/blog/docentes/trabajos/19731_64741.pdf)
- Getino, O. (1982). *A diez años de "hacia un tercer cine"*. Filmoteca de la UNAM: Ciudad de México.
- Gionco, P. (2011). "El pueblo, unido..." en las calles. Movilización social y esfera

- pública en documentales de intervención política post 2001. En Lusnich, A. y Piedras, P. *Una historia del cine político y social en Argentina (1969 – 2009)*. Buenos Aires: Nueva Librería.
- Giunta, A. (2015). *Vanguardia, internacionalismo y política: arte argentino en los años sesenta*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno editores.
- González, N. (2014). *Realidad argentina y nuevo escenario documental*. Recuperado el 7 de mayo de 2015. Disponible en: [http://www.antroposmoderno.com/antro/articulo.php?id\\_articulo=706](http://www.antroposmoderno.com/antro/articulo.php?id_articulo=706)
- Gramsci, A. (1977). *Apuntes sobre la historia de las clases subalternas. Criterios y métodos*. Ciudad de México: Siglo XXI.
- Gubern, R. (1989) *Historia del cine*. Barcelona: Editorial Baber.
- Hawks, H., y Richard Rosson (Directores). (1932). *Scarface*. [DVD]. USA: The Caddo Company.
- Jure, C. (Director). (2011). *Alegría y dignidad*. [DVD]. Buenos Aires: Masato documentales.
- Kruger, C. (2009). *Cine y peronismo: el estado en escena*. Buenos Aires: Siglo veintiuno editores.
- La fábrica: organización, acción y dignidad. (cortometraje) [Digital] (2008)*  
Recuperado en abril del 2014. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=wwzjvTG96uw>
- La Ferla, J. (2008). *El cine argentino. Un estado de situación*. En Russo, E. (Ed). *Hacer cine, producción audiovisual en américa latina*. (p. 215). Buenos Aires: Paidós.
- La Loma, del dicho al hecho. (cortometraje) [Digital] (2012)*  
Recuperado en abril del 2014. Disponible en: [https://www.youtube.com/watch?v=qUyAgUMF\\_pg](https://www.youtube.com/watch?v=qUyAgUMF_pg)
- Labaki, A. y Mourão, M. (2011). *El cine de lo real*. Ediciones Colihue: Buenos Aires.
- León, F, y Martínez, M. (Directores). (2007). *Estrellas*. [DVD]. Buenos Aires: Tres Planos.

Ley 26.522 servicios de comunicación audiovisual. (2010) (1a ed.). Boletín Oficial de la República Argentina: Buenos Aires.

Loach, K. (2014) *Desafiar el relato de los poderosos*. Buenos Aires: Paidós.

Lumière, A. M., y Lumière, L. J. (1895). *La llegada del tren a la estación de la Cioat*. [video online]. Paris. Disponible en:  
[https://www.youtube.com/watch?v=tz\\_l8JDYXmc](https://www.youtube.com/watch?v=tz_l8JDYXmc)

Lumière, A. M., y Lumière, L. J. (1895). *La salida de los obreros de la fábrica*. [video online]. Paris. Disponible en: [https://www.youtube.com/watch?v=xxLGDF\\_121U](https://www.youtube.com/watch?v=xxLGDF_121U)

Lusnich, A. y Piedras, P. (2009) *Una historia del cine político y social en Argentina (1896 – 1969)*. Buenos Aires: Nueva Librería.

Lusnich, A. y Piedras, P. (2011) *Una historia del cine político y social en Argentina (1969 – 2009)*. Buenos Aires: Nueva Librería.

Macellari, V. (2012) *Realidad del cooperativismo de trabajo en Argentina*. Recuperado en abril de 2014. Disponible en: <http://www.cac2012.coop/wp-content/uploads/2012/08/Realidad-del-Cooperativismo-de-Trabajo-en-Argentina-Macellari.FECOOTRA.pdf>

Mahieu, A. (1996). *Breve Historia del Cine Argentino*. Editorial Universitaria de Buenos Aires.

Manovich, L. (2005). *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación*. Barcelona: Paidós

Martín-Barbero, J. (1993). De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía. Citado en: Zubieta, A. M. (2000). *Cultura popular y cultura de masas. Conceptos, recorridos y polémicas*. Buenos Aires: Paidós.

Mazure, L. (2015). *La creatividad desatada. Gestión audiovisual 2008/2013*. Buenos Aires. Disponible en: [http://www.lilianamazure.com.ar/wp-content/uploads/2015/03/CREATIVIDAD\\_DESATADA\\_WEB.pdf](http://www.lilianamazure.com.ar/wp-content/uploads/2015/03/CREATIVIDAD_DESATADA_WEB.pdf)

Morales, V. H. (2012) *“Mal llamado”, el documental sobre el barrio conocido como Fuerte Apache*. Radio Continental. [archivo de audio]. Disponible en: <http://www.continental.com.ar/noticias/espectaculos/mal-llamado-el-documental>

sobre-el-barrio-conocido-como-fuerte-apache/20120109/nota/1603709.aspx

Moore, M. y Wolkowicz, P. (2007). *Cines al margen: nuevos modos de representación en el cine argentino contemporáneo*. Librería: Buenos Aires.

Movimiento Evita. (s.f.). [Blog]. Disponible en: [http://www.movimiento-evita.org.ar/?page\\_id=4](http://www.movimiento-evita.org.ar/?page_id=4)

Nichols, B. (1998). *La representación de la realidad*. Gedisa: Barcelona.

Paladino, D. (2014). *Documental / ficción. Reflexiones sobre el cine argentino contemporáneo*. Eduntref: Buenos Aires.

Paranaguá, P. (2003). *Cine Documental en América Latina*. Cátedra: Madrid.

Paz, C. (2011). *Gestión cultural*. [Artículo online]. Disponible en: <http://rgcediciones.com.ar/wp-content/uploads/2011/10/revistagc2.pdf>

Peña, F. (2012). *Cien años de cine argentino*. Editorial Biblos: Buenos Aires.

Pérez de Silva, J. (2002). *La televisión ha muerto: la nueva producción audiovisual en la era de internet; la tercera revolución industrial*. Barcelona: Gedisa

Pérez Murillo, M. y Fernández Fernández, D. (2002). *La Memoria Filmada. América Latina a través de su cine*. Madrid: Iepala. Recuperado el 03 de octubre de 2012. Disponible en: <http://rodin.uca.es:8081/xmlui/bitstream/handle/10498/9414/31774052.pdf?sequence=1>.

Piedras, P. (2014). *El cine documental en primera persona*. Paidós: Buenos Aires.

Pinel, V. (2009). *Los géneros cinematográficos, géneros, escuelas, movimientos y corrientes en el cine*. Barcelona: Ediciones Robinbook.

Prelorán, J. (2006). *El cine etnobiográfico*. Buenos Aires: Catálogos.

Rabiger, M. (1987). *Dirección de documentales*. Ediciones Omega S.A

Ramos, S. (2015, 28 de septiembre). La maquina de hacer películas. *La Nación*. [Diario online]. Disponible en: <http://www.lanacion.com.ar/1831700-la-maquina-de>

hacer-peliculas

Rangil, V. (2007). *El cine argentino de hoy: entre el arte y la política*. Editorial Biblos: Buenos Aires.

Ranzani, O. (2007, 13 de diciembre). Julio es como un embajador de la villa. *Página 12*. [Diario online]. Disponible en: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/5-8621-2007-1213.html>

Resolución 151/2013. (2013). Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales. Disponible en: [http://ant.incaa.gov.ar/castellano/assets/images/fomento/Resolucion\\_151-13.pdf](http://ant.incaa.gov.ar/castellano/assets/images/fomento/Resolucion_151-13.pdf)

Resolución N° 1786-MCGC. (2013). Boletín oficial. Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Disponible en: <http://boletinoficial.buenosaires.gov.ar/documentos/boletines/2013/05/20130520.pdf>

Ricagno, A. (2010). *La vuelta de la revuelta, documental político en Argentina: del cine testimonio al cine militante*. Recuperado en septiembre de 2014. Disponible en: <http://www.docacine.com.ar/articulos/ricagno.htm>

Rombouts, J. (2007, 14 de octubre). Ver este trabajo me hace entender que valió la pena. *Página 12*. [Diario online] Disponible en: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/5-7958-2007-10-14.html>

Russo, E. (1998). *Diccionario de cine*. Buenos Aires: Paidós.

Russo, E. (2008). *Hacer cine, producción audiovisual en américa latina*. Buenos Aires: Paidós.

Russo, P. (2005). *La representación de los trabajadores y sus conflictos en el cine argentino: "Los traidores", de Raymundo Gleyzer*. Recuperado el 6 de mayo de 2015. Disponible en: <http://tierraentrance.miradas.net/2013/05/ensayos/la-representacion-de-los-trabajadores-y-sus-conflictos-en-el-cine-argentino-los-traidores-de-raymundo-gleyzer.html>

Sapir, E. (Director). (2007). *La Antena*. [DVD]. Buenos Aires: LadobleA.

Sitio Oficial del AFSCA. Recuperado en noviembre de 2012. Disponible en: <http://www.afsca.gov.ar/ley-de-servicios-de-comunicacion-audiovisual-26-522/>

Sitio Oficial del INCAA. Recuperado en noviembre de 2012.

Disponible en: <http://www.incaa.gov.ar/>

Sitio Oficial del Movimiento Evita Capital. Recuperado en abril de 2014.

Disponible en: <http://http://movimientoevita-capital.blogspot.com.ar>

Soto Alvarez, A. (2011) *El cine como medio de comunicación*. Recuperado en mayo de 2014. Disponible en: <http://www.creatividadinternacional.com/forum/topics/el-cine-comomedio-de-comunicaci-n>

Soria Saiz, C. (1990). *El final de la metáfora del cuarto poder*. Recuperado en mayo de 2014. Disponible en: [http://www.unav.es/fcom/comunicacionsociedad/es/articulo.php?art\\_id=279](http://www.unav.es/fcom/comunicacionsociedad/es/articulo.php?art_id=279)

Stagnaro, B. (Director). (2000). *Okupas*. [Serie de TV]. Buenos Aires: Ideas del Sur.

Trombetta, J. y Wolkowicz, P. (2009). *Un ensayo revolucionario: Sobre La hora de los hornos, del Grupo Cine Liberación*. En Lusnich, A. y Piedras, P. (Eds.) *Una historia del cine político y social en Argentina (1896 – 1969)*. (p. 403). Buenos Aires: Nueva Librería.

Tylor, E. (1871). *Cultura primitiva: los orígenes de la cultura*. Citado en: Ander Egg, E. (1992). *Desarrollo y política cultural*. Buenos Aires: Circcus.

Verardi, M. (2009). El nuevo cine argentino: claves de lectura de una época. En: Amatriain, I. *Una década de nuevo cine argentino (1995 – 2005)*. Industria, crítica, formación, estéticas. (p. 171 - 189). Buenos Aires: Ciccus

Walsh, R. (1957). *Operación masacre*. Buenos Aires: Ediciones de la flor.

Youngblood, G. (2012). *Cine expandido*. Citado en: *Robert Kramer: Técnica, pasión e ideología*. Disponible en: [http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/39941/Documento\\_completo.pdf?sequence=1](http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/39941/Documento_completo.pdf?sequence=1)

Zubieta, A. M. (2000). *Cultura popular y cultura de masas. Conceptos, recorridos y polémicas*. Buenos Aires: Paidós.