

ESTÉTICA DE UN CONURBANO: SUELO Y SENTIDO EN LAS PELÍCULAS DE JOSÉ CAMPUSANO

POR ALEJANDRO OLIVERA

EN LA
OTRA ISLA

Aesthetics of a Conurbano: soil and meaning in José Campusano's films

NÚMERO
5
NOVIEMBRE
DE
2021

Resumen

Este escrito aborda la filmografía de José Campusano, intérprete, guionista, productor y director argentino, en el marco del audiovisual latinoamericano contemporáneo producido en condiciones comunitarias. Las películas dirigidas por este realizador nos permiten pensar una *estética conurbana*, basada no solo en miradas autorales sino, también, en subjetividades sociales compartidas y situadas en un *suelo* territorial y creativo. Pensar la experiencia desde el Conurbano bonaerense supone, además, visitar desde una perspectiva histórico-crítica algunos itinerarios del cine nacional y, más específicamente, del denominado “Nuevo Cine Argentino”, reconociendo su relevancia, pero poniendo en cuestión una serie de sentidos que, en muchas ocasiones, reproducen modos de representación hegemónicos y estereotípicos. Creemos que el Cine Comunitario promueve la construcción de narrativas emergentes y singularizadas, poniendo en escena expresiones de las experiencias subjetivas y colectivas de quienes realizan contenidos en el contexto contemporáneo.

Palabras clave: cine argentino, cine comunitario, Campusano, Cinebruto, Conurbano bonaerense.

Abstract

This article approaches to the filmography of José Campusano, Argentinian actor, screenwriter, producer and director, as part of contemporary Latin American cinema produced under communitary conditions. Campusano's films allow us to think of a “conurban aesthetic”, based not only on authorial views but also on shared social subjectivities situated on a territorial and creative *soil*. To think about the experience from the Conurbano also means revisiting from a historical-critical perspective some itineraries of national cinema and, more specifically, of the so-called “New Argentine Cinema”, recognizing its relevance, but questioning a series of

meanings that, on many occasions, reproduce hegemonic and stereotyping representation modes. We believe that Community Cinema promotes the construction of emerging and singularized narratives, staging expressions of the subjective and collective experiences of those who make content in the contemporary context.

Key words: *argentine cinema, communitary cinema, Campusano, Cinebruto, Conurbano bonaerense.*

Puntos de partida

El cine de José Campusano: propuesta de periodización de su filmografía

Hasta el momento, José Campusano ha dirigido y codirigido veintiseis películas, variando metrajes, modalidades y géneros. En 2006 cofundó la productora *Cinebruto* y desde 2014 articula acciones con el Clúster Audiovisual de la Provincia de Buenos Aires (en adelante, CAPBA) —del cual también es cofundador— y otros clústeres a nivel nacional y regional, surgidos a partir de esta primera experiencia. Sus películas se basan en un esquema de trabajo colaborativo que integra sectores de la comunidad en las etapas de preproducción, realización y difusión, recreando una mirada predominantemente realista que nace de la anécdota comunal y se narra en sus documentales y ficciones. En este sentido, Campusano ha afirmado estar convencido de que “la mejor historia para filmar está sucediendo en estos mismos instantes delante de nuestros ojos” (Martinelli, 2012: 2):

Yo creo que se trata de tener la mayor cantidad de elementos reales en composición, en equilibrio: la vestimenta, que sea la propia; los hábitos de conducta, que sean los propios; el movimiento del cuerpo, que sea el que es; pelo grasoso, ademanes, mohines: que sean. Esos son signos de vida. Y el cine, por lo general, tiende a usar pelucas, vestuarios, a alterar la luz con una luz artificiosa; el sonido también: “hagamos silencio”. Y la vida no es silencio, hay toda una ebullición. Generalmente, el cine... no, ¡no el cine!: los realizadores - algunos realizadores - frenan la vida, para después recrear la vida. Ahora, ¿por qué no dejar que entre la vida? (Maglio, 2014: párr.11).

En un trabajo anterior (Molfetta, 2017), nos ocupamos de diferentes experiencias audiovisuales comunitarias en el Conurbano Sur de la Provincia de Buenos Aires y el Conurbano de la Ciudad de Córdoba. Particularmente, mi trabajo supuso la propuesta de una sistematización periódica de la filmografía de Campusano, además de describir la creación y desarrollo de la productora *Cinebruto* y del CAPBA. En aquel momento, habíamos advertido que, pese a su profusa obra y su relativo impacto en el campo audiovisual nacional (incremento de la difusión de sus películas, proliferación de entrevistas periodísticas, participación en festivales, obtención de premios, etc.) pocos investigadores se habían ocupado de su cine; específicamente, mencionamos

los trabajos de Modarelli (2011), Peña (2012) y Prividera (2014) —que fue el primero en dedicarle un apartado en su revisión crítica del Nuevo Cine Argentino (en adelante, NCA)— y Martinelli (2015). Tales textos nos permitieron avanzar algunos pasos en el abordaje de esta filmografía y sugerir su relevancia para el campo de los estudios audiovisuales. Durante los últimos años, se incorporó a la bibliografía sobre el tema una mayor variedad de publicaciones, entre ellas: Martinelli (2012), Blanco (2013), Zito (2013), Marún (2014), Bernini et al. (2015), Olmos (2016), Ferman (2016) y Amador Alcalá (2017), entre otras.

En nuestra propuesta de sistematización, reconociendo en todo momento el dinamismo productivo de Campusano y *Cinebruto*, definimos tres etapas periódicas de su filmografía: 1) 1991 - 2006, 2) 2006 - 2013, y 3) 2013 - 2017, cada una de ellas establecida según criterios históricos, organizacionales y técnico-estéticos (Olivera, 2017). Actualmente, creemos que es posible proponer una cuarta etapa, que llega hasta nuestro presente y está marcada por la experimentación con nuevas tecnologías (VR, técnica 360°, transmedia, holografía, etc.) de sus últimas películas, además de films que abordan temáticas y estéticas similares a la etapa anterior, por ejemplo, *El azote* (2018) en relación con *El sacrificio de Nehuén Puyelli* (2017). Este periodo también incluye la expansión territorial del cine de Campusano, tanto en términos estéticos como organizacionales. Por un lado, si bien sigue trabajando sobre el paisaje del Conurbano —por ejemplo, en *La secta del gatillo* (2019) o *Bajo mi piel Morena* (2020)—, se abordan terrenos diferentes, por ejemplo, en los casos anteriormente mencionados, donde sus historias se mudan al sur de nuestro país. Este proceso de extensión territorial tiene su antecedente en 2015, cuando Campusano filmó *Placer y martirio* en Puerto Madero, dejando por primera vez el escenario del Conurbano para contar la vida de una mujer de clase alta de la Ciudad Capital. Por otro lado, en términos organizacionales, esta última etapa incluye la expansión nacional y regional de los clústeres, comenzando por la Provincia de Buenos Aires, con las nuevas sedes de Marcos Paz, Mar del Plata, Partido de la Costa, San Clemente y Santa Teresita, y continuando a nivel federal en Bariloche, Córdoba, Corrientes, Mendoza, Neuquén y Rosario. A nivel regional, los clústeres comienzan a funcionar en Aguascalientes, La Paz, Montevideo, Santiago de Chile, Sucre, Valparaíso y Zacatecas. A partir de este notable desarrollo, Campusano articuló producciones propias y ajenas en los países involucrados, además de filmar proyectos coproducidos en Brasil y Estados Unidos. De alguna manera, y considerando su proactivismo, se puede decir que el director apunta a sostener el lema fundacional de *Cinebruto*: “se filma o se filma”, a modo de posicionamiento político y con la tensión existente entre, por un lado, un modo de organizar la producción a través de conductas asociativistas y, por el otro, la centralización de la producción y del producto en la figura del director, “que puede ser considerado un *autor* que establece vínculos con instituciones y mecanismos del circuito oficial, industrial y/o comercial” (Olivera, 2017:140).

El trabajo de sistematización continúa resultándonos útil a los fines de ordenar este nutrido corpus, clarificar su inserción en la historia del cine nacional e inscribirlo en la corriente del audiovisual comunitario regional.

Gumucio Dagron (2012) fue uno de los responsables de revisar algunos de los antecedentes de este tipo de cine. En primer lugar, estos se remontan al cine antropológico y etnográfico europeo, que contribuyó a conocer comunidades dispersas en diversos territorios. Según este autor, no solo relevaron la pluralidad de las culturas autóctonas, “sino que lo hicieron de manera que las comunidades aparecían investidas de la dignidad, la autoridad moral y el respeto que se merecían y que antes se les había escamoteado” (2012: 19). A nivel regional, Gumucio menciona, por un lado, las experiencias del Nuevo Cine Latinoamericano de los años ‘60 y ‘70, —que, a su vez, recuperaba aspectos del cine europeo moderno de posguerra, por ejemplo, del neorrealismo— y, por el otro, del video alternativo de los ‘80 del siglo pasado. Por último, a nivel nacional, destaca la Escuela Documental de Santa Fe y los films pioneros de Fernando Birri, que verían su expansión en proyectos como los de Getino y Solanas (*Cine Liberación*) y Raymundo Gleyzer (*Cine de la Base*), entre otros.

Habiendo hecho este recorrido, una de las conclusiones de Gumucio es que las fronteras del cine comunitario “ni están claramente definidas, ni pueden estarlo” (2012: 32), aunque sí se anima a sugerir algunos lineamientos para su reflexión. Así, sostiene que Cine Comunitario es “aquel que involucra y promueve la apropiación de los procesos de producción y difusión por parte de la comunidad” (2012: 22). En este sentido, la participación se da *desde* el momento de la elección del tema y *en* la toma de decisiones “sobre la forma de abordarlo, así como en el establecimiento del equipo humano de producción, en la atribución de tareas y en la definición de los modos de difusión” (2012: 30). Como hemos adelantado, el cine de Campusano responde a varios de estos principios en su concepción del audiovisual: “Nuestro cine tiene el desafío de estar basado en anécdotas reales; después, incluir a la comunidad en materia de personificaciones; luego, incluir a la comunidad en materia de producción. Nuestro cine incluye a la comunidad en este sentido” (Bernini et. al., 2015: 164). *Fantasmas de la ruta* (2013), en la cual participaron 350 personas, le ha servido muchas veces como ejemplo de producción colectiva y colaborativa: “nadie se bloqueó en ese sentido, porque estaban presentes, cara a cara. Todo el mundo quería dar un paso más. De repente, el nivel de aporte es totalmente libre. Nadie se cohibe, porque lo estamos haciendo entre todos” (Bernini et. al., 2015: 164).

Por su parte, Barnes et. al., analizan el periodo de recuperación democrática a nivel regional, que provee el escenario ideal para la emergencia de un cine de estas características. Mencionan la importancia, a nivel nacional, de la sanción de la Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual en 2009, que tuvo el propósito de incrementar la participación de diferentes sectores en la creación de contenidos audiovisuales, “tomando como eje sus problemáticas sociales e involucrando, en ocasiones, sus propias historias de vida” (2014: 372). Campusano es uno de los realizadores que transitan estos años a partir de una mirada crítica y sugestiva:

¿Por qué estas temáticas y no otras? Históricamente la historia de los pueblos la han contado pequeñas elites que fueron cobijadas en las grandes capitales. Películas argentinas dedicadas a determinadas temáticas en el interior del país las han contado directores porteños que apenas conocían esos temas. Básicamente se trasladaron, trataron de empaparse, pero mucho no los motivaba porque era el problema de otros. Si queremos un testimonio de procesos culturales, sociales, no puede quedar como registro sólo la mirada de las capitales, que es una mirada parcial. Hace falta un cine regional. ¿Por qué no cuenta sus historias el propio pueblo?” (Halfon, 2014: párr.11)

EN LA
OTRA ISLA

NÚMERO
5

NOVIEMBRE
DE
2021

En esta misión, el advenimiento de los medios digitales ha sido frecuentemente ponderado por Campusano (Martinelli, 2012; Halfon, 2014; Maglio, 2014), ya que permitió el acceso a dispositivos y plataformas que hasta ese momento estaban restringidos a una “casta” de productores y realizadores. Este (otro) “nuevo cine”, que tiene por objetivo la autovisibilización y el fortalecimiento de los modos propios de expresión, comienza a emerger desde sectores sociales organizados (asociaciones civiles, sindicatos, clubes barriales, etc.) y emprendimientos profesionales o institucionales que también pueden promover el desarrollo de procesos comunitarios (Gumucio Dagron, 2012). En este sentido, este audiovisual no solo representa una resistencia contra un proceso general de serialización de la subjetividad, “sino la tentativa de producir, como explican Guattari y Rolnik, “modos de subjetivación originales y singulares, *procesos de singularización subjetiva*” (2015: 61). Para estos autores, ellos suponen la automodelación, la creación de referencias teóricas y prácticas y la disputa por la independencia frente a un poder global en diferentes niveles (económico, técnico, cognitivo, etc.): “A partir del momento en el que los grupos adquieren esa libertad de vivir sus propios procesos, pasan a tener capacidad para leer su propia situación y aquello que pasa en torno a ellos” (2015: 61). En este punto, recuperamos la palabra de Rodolfo Kusch (1976), quien introduce la noción de *suelo*, un habitar desde un *estar siendo* en un *aquí y ahora*. Se trata de un mundo que deviene en *circunstancia* y reduce lo que *es* a lo que *está*. Esta sensación provoca para Kusch “la necesidad de un *estar con*, o sea como un requerimiento de comunidad [...] A su vez, este requerimiento implica por supuesto una forma de domicilio en el mundo” (2007: 535). En este sentido, creemos que el cine de Campusano es un ejemplo, entre muchos otros, de cómo el audiovisual comunitario se encuentra cruzando mundos a partir de la reapropiación de dispositivos de enunciación que posibilitan condiciones de expresividad singularizadas: “En esa presencia viva, como dice el cineasta, se inscribe el mundo histórico del que han surgido los relatos mismos, elaborados en la propia experiencia del grupo, de la comunidad a la que pertenecen los actores, el cineasta y los técnicos” (Bernini et. al., 2015: 147). Este carácter llevó a que Halfon conceda que se trata de una obra que *no se parece mucho a casi nada*:

Heterodoxia, primitivismo, autenticidad, crudeza, aire fresco, fueron palabras que los críticos atinaron a decir cuando empezaron a circular

sus primeras películas. Imágenes brutales del sur bonaerense profundo que nadie podía decir muy bien de dónde habían salido, ni de dónde provenía su soberbio magnetismo (2014: párr.4):

Por todo lo antedicho, estamos de acuerdo con Ferman cuando plantea que este tipo de producciones “representa escenarios, prácticas culturales, vivencias y sensibilidades antes ausentes en las pantallas del continente” (2016: 16).

Cumplido este recorrido, veremos que el Conurbano bonaerense es el lugar por antonomasia “donde se producen material e imaginariamente estos relatos”, tal como apunta Martinelli (2015: 6), alternando zonas suburbanas y rurales y espacios públicos y privados por donde transitan sus personajes y acontecen sus historias.

Estética de *un* Conurbano

El Conurbano bonaerense

Geografía, noción y fenómeno, el Conurbano bonaerense no existe en términos oficiales, desde que en el año 2003 el Instituto Nacional de Estadísticas y Censos (INDEC) eliminó su uso para la redacción de documentos gubernamentales²² y lo reemplazó por el de “Partidos del Gran Buenos Aires”, en alusión a los veinticuatro distritos que lo componen.²³ Sin embargo, este sigue despertando el interés de artistas, cronistas, funcionarios e investigadores, atraídos, tanto por su magnetismo “imaginario”, como por sus realidades concretas.

El Conurbano concentra una cuarta parte de la población del país y el sesenta y cinco por ciento de la población de la Provincia de Buenos Aires en menos del uno por ciento de su territorio (Suaya y Arena, 2018). Tradicionalmente, se organiza en “cordones” concéntricos a la Ciudad de Buenos Aires (primero, segundo y tercero), que establecen continuidades geográficas que no necesariamente implican características totalmente homogéneas. Más bien, las realidades de estos municipios admiten una diversidad basada, a su vez, en aspectos culturales y vivenciales comunes. Pero, más allá de su relevancia, “se sabe muy poco sobre las diferentes oportunidades y desafíos que tienen cada uno de los 24 municipios que lo componen” (Suaya y Arena, 2018, p.4). Además, actualmente no existen suficientes estructuras transversales que contribuyan a la gestión de sus problemáticas comunes (desempleo, bajo nivel de ingresos, crisis habitacional, deficiencia de la infraestructura básica, inseguridad, deterioro del espacio público, entre tantas otras).

22 El INDEC establece dos clasificaciones. La primera es Región Gran Buenos Aires (o solamente Gran Buenos Aires) que contempla a la Ciudad Autónoma de Buenos Aires (CABA) y a los 24 partidos que la rodean. La segunda es Aglomerado del Gran Buenos Aires que está conformado también por la CABA, pero a diferencia de la Región Gran Buenos Aires, abarca a 30 partidos donde se extiende el “envolvente de población” (es decir, la continuidad de las viviendas urbanas), incluyendo municipios como General Rodríguez o Escobar (Suaya y Arena, 2018).

23 Éstos son: Almirante Brown, Avellaneda, Berazategui, Esteban Echeverría, Ezeiza, Florencio Varela, General San Martín, Hurlingham, Ituzaingó, José C. Paz, La Matanza, Lanús, Lomas de Zamora, Malvinas Argentinas, Merlo, Moreno, Morón, Quilmes, San Fernando, San Isidro, San Miguel, Tigre, Tres de Febrero y Vicente López (INDEC, 2003).

Su historia se remonta a la constitución de Buenos Aires como ciudad portuaria hacia fines del siglo XIX, sus corrientes migratorias y la instalación del ferrocarril como medio de transporte dominante. Una segunda etapa de su desarrollo puede pensarse a partir de la década del '40 del siglo XX, caracterizada por el crecimiento industrial, las migraciones internas y la expansión territorial suburbana, que da paso a la creación de numerosos barrios obreros y populares (Soldano, 2014). Por último, a partir de los '70 y entrados los '90, el impacto de la última dictadura y la decadencia de la industrialización con la entrada del neoliberalismo como sistema político-económico dominante, contribuyen a la *periferización* del Gran Buenos Aires (Suaya y Arena, 2018). Otro de los fenómenos de esta etapa será el establecimiento de numerosos clubes de campo y barrios cerrados, que influyeron en el crecimiento fragmentado y desigual del territorio, además de generar dinámicas convivenciales segregadas y conflictivas entre las clases medias/altas y los sectores populares. En las últimas décadas, emergen nuevos desafíos para el Conurbano en materia de transparencia política, desarrollo productivo e integración social, y, seguramente, pronto podremos analizar algunos resultados de este primer cuarto de siglo.

Callegaro et. al. entienden que, más allá de la circunscripción territorial y socioeconómica, “el término ‘conurbano’ concita una serie de representaciones dispares en el imaginario social que incluso pondrían en duda su definición formal” (2017: 106). En este sentido, este posee particularidades que dialogan - sin coincidir de forma permanente - con la idiosincrasia porteña y provinciana para conformarse, según estos autores, a partir de representaciones vinculadas a “memorias emotivas, construcciones estéticas e identidades políticas y culturales, entre otros elementos” (2017: 106). Así, sus procesos históricos, descritos aquí de forma sintética, generaron cierto sentido de *pertenencia*, basado en formas de vida diversas en sus distintos puntos cardinales (Soldano, 2014: 12). Por su parte, Cross et. al. agregan que en la reflexión sobre sus conflictos se perciben “casi físicamente, sus recios límites, sus filosos bordes, las dificultades de aprehenderlo, comprenderlo y relatarlo” (2014: 32). Creemos que, en esta tarea, el cine es uno de los medios privilegiados, particularmente este que se ocupa de su gente y sus experiencias.

Estética de un Conurbano

Al hablar de una “estética del Conurbano” no pretendemos asignar una etiqueta a este realizador —que bien ha sabido evitarlas—, por lo tanto: ni haremos referencia a un supuesto “cine del Conurbano” ni afirmamos que Campusano es “un director del Conurbano”, pues desde hace tiempo que viene habitando y trabajando también sobre otros territorios. Más bien, nos interesa reflexionar sobre un modo de expresión vinculado a la experiencia de *un* espacio habitado y mostrado a través del prisma cinematográfico. Por lo tanto, hablamos aquí del Conurbano *de* Campusano, de su ubicación —su *estar*— y su condición —su *así*—, para analizar su interrelación con las subjetividades que lo construyen. Recuperemos dos testimonios de Campusano para ayudarnos a ilustrar esta

aproximación:

Lo que estamos haciendo en la Provincia de Buenos Aires es tratar de organizar su potencial. Buenos Aires es una provincia que tiene un capital humano y de recursos inimaginable. Es el tercer cordón más poblado de América latina. Hasta hace muy poco tiempo el cine del conurbano no tenía presencia, no tenía identidad y hoy tiene una identidad enormemente fuerte, única. Lo que hacemos nosotros es ponerla en primerísimo plano, con todo el orgullo, porque creemos fundamentalmente en el lugar que habitamos, en la complejidad que ese lugar reviste y en la relación de la Provincia de Buenos Aires con todos los colegas hermanos del resto de las provincias (Maglio: 2014: párr.5).

Una de las grandes revelaciones que me llevaron a hacer este tipo de cine es que la gente que realmente habita los ámbitos es como que había sido exiliada del ámbito de las pantallas, sean de televisión, cine, hasta te diría, muchas veces, del cine independiente [...] Hemos elegido estar del lado de diferentes núcleos: pueden ser motociclistas, travestis del conurbano, pueblos originarios, músicos, asistentes sociales, hay muchos núcleos, pero generalmente no son visibilizados a través del cine, entonces nuestra premisa es esa, es que la gente que de verdad habita ciertos ámbitos y que conoce las lógicas de esos entornos se exprese por sí misma (DAC, 2019: 3:09).

EN LA
OTRA ISLA

NÚMERO
5

NOVIEMBRE
DE
2021

Hablamos, por lo tanto, de una estética de la composición de los lugares que expresan una experiencia vinculada a su territorio en términos micropolíticos, este “puede ser relativo a un espacio vivido, así como a un sistema percibido en cuyo seno un sujeto se siente «en su casa»” (Guattari y Rolnik, 2005: 372). La búsqueda de Campusano intenta encontrar formas expresivas que se correspondan con este modo de existir en el *estar siendo*. Hablamos de una experiencia política y estética basada en su *circunstancialidad*, que forma parte de una dialéctica (inter)subjetiva que funda su condición de ser. En este sentido, sostenemos que estas identidades construidas *desde/en* el cine comunitario son *seres estados* que organizan y transitan una experiencia, transformando sus circunstancias, fenómeno que, a su vez, aparece en un primer plano de estas películas. Dicho de otro modo, el Conurbano es un *topos* de apropiación y subjetivación que el audiovisual reterritorializa a través de un proceso ético/estético. Por ello, veremos que en Campusano los temas estructurales (el trabajo, las “tribus” urbanas, las familias, la violencia, el sexo, etc.) se recortan sobre un fondo suburbano y, en ocasiones, marginal construido a través de la frontalidad de la imagen. Sus personajes se encuentran siempre en un dilema ético, sin por ello presentar una exposición dicotómica y categórica entre el bien y el mal: “Son historias de acción más que de contemplación, donde los sujetos están en constante movimiento y donde muestran su complejidad y la de su mundo (Olivera, 2017: 143). En algunas de estas premisas reside y se sostiene el

alcance de filmografías como la de Campusano.

Suelo y sentido en el cine de Campusano

Observaciones sobre algunas de sus películas

Retomando la filmografía de Campusano, analizamos en primer lugar su cortometraje *Ferrocentauros* (1991), un testimonio cultural de motociclistas de diferentes puntos del Conurbano. Se trata de un mundo vinculado a su propia biografía, donde registra la comunidad a la cual pertenece utilizando cámara en mano y sonido ambiente, además de los travellings que utilizan las mismas motos como dispositivo fílmico, procedimiento que repite en películas posteriores como *Bosques* (2005) y *Vikingo* (2009). Desde nuestro punto de vista, este film de Campusano viene a “evidenciar la necesidad de adoptar un lenguaje que (re)presente diversas colectividades marginadas, estigmatizadas o directamente ignoradas” (Olivera, 2017: 135) que habitan el *suelo* Conurbano en un contexto de desintegración del tejido social. Para Halfon, desde su emergencia como “cineasta independiente”, Campusano dejó claro que no venía ni a continuar la línea lacónica del NCA ni, muchos menos, a integrarse al mainstream cinematográfico:

EN LA
OTRA ISLA

NÚMERO
5

NOVIEMBRE
DE
2021

Lo suyo era un territorio nuevo que iba a ser defendido con uñas y dientes. Y no es metafórico: Campusano viene desde hace más de diez años mapeando como un antropólogo suburbano la zona sur del Gran Buenos Aires. Quilmes, Berazategui, Ezpeleta, Ezeiza, Monte Grande, Esteban Echeverría, Florencio Varela aparecen en sus películas como nunca antes habían sido filmados. Es el rostro que esos parajes saben darle a un local: sus basurales posnucleares que pueden funcionar como puntos de reunión del peliagudo hampa juvenil, sus campitos secos donde se cazan jabalíes, sus habitantes arcaicos y sus cultos paranormales, sus familias golpeadas pero vigorosas, sus casas realizadas con una norma estética que no tiene nada que ver con el kitsch ni con el pop ni con lo telúrico. Son espacios y personas mirados por alguien que nació allí mismo, en Quilmes, hace 50 años y decidió dedicarse al cine para contarlo (2014: párr.1).

Esta mirada *propia* se refuerza en una especie de secuela que el director filma quince años después, en un nuevo contexto social y ante la inminente formalización de *Cinebruto*. Se trata de *Legión, tribus urbanas motorizadas* (2006), un largometraje documental en el que vuelve a abordar el ambiente motociclista a partir del testimonio de tres agrupaciones que habitan el territorio Conurbano. Se muestran sus vehículos, se exponen sus normas de convivencia y se reflexiona sobre sus expectativas de vida. Aparecen también dos de sus temas claves: la(s) familia(s) —“lo más importante”, dice uno de los entrevistados— y la violencia: “Hay menos violencia que en un boliche”,

afirma el Vikingo, personaje que tendrá su propia saga en años posteriores. Resultan interesantes al respecto, las observaciones realizadas por de Olmos, quien afirma que el espacio de la periferia no sólo no es periférico —es más bien “urbano”, tal como indica el subtítulo del film—, “sino que, además, no está marcado por la carencia: básicamente, porque la cámara no se detiene en lo que falta, sino en lo que hay” (2016: 202). De este modo, Campusano trabaja sobre la periferia, pero dotándola de una identidad contraria a un terreno urbano predecible que, desde su mirada, se acercaría más al de las capitales: “son muy parecidas, son muy muertas, no tienen identidad. La identidad, en todos los lugares del mundo, está siempre en las periferias” (Maglio, 2014: párr.11). Estas y otras premisas le han servido a de Olmos para marcar un corte con el NCA, tomando como base la construcción del delincuente en películas como *Pizza, birra, faso* (Caetano y Stagnaro, 1997), *El bonaerense* (Trapero, 2002) y *Un oso rojo* (Caetano, 2002), entre otras. Desde su perspectiva, esta construcción se cruza con una configuración de clase donde “las historias narradas acababan por ser menos las de unos delincuentes que las de los sectores populares empujados o inclinados a delinquir” (2016: 200). Por lo tanto, estos mismos sectores terminan siendo configurados a partir de estereotipos de sujetos que habitan una periferia marcada por la carencia, tal como se puede observar en la mostración muchas veces estetizante de espacios y objetos (calles sin pavimento, resoluciones casi siempre violentas o souvenirs “kitsch” indicados por el uso algo abusivo de primerísimos primeros planos). En palabras de Callegaro et. al. estos territorios, lejos de ser invisibilizados, resultan hipervisibilizados “a partir del empleo de la sinécdoque, donde el todo se toma por la parte” (2017: 96). Hemos adelantado también la posición de Prividera (2015) con respecto al NCA, al cual califica de *apolítico* y lejano a la dimensión histórica. Este autor critica cierto *minimalismo* de la puesta en escena y el *nomadismo* de los personajes que deambulan sin rumbo por los paisajes deteriorados del Conurbano o de la Ciudad. Desde su perspectiva, esto deriva de un problema principal, su “inconsciencia de clase” y “la elusión constante de la política” (Prividera citado en Dillon, 2018: 126). Aunque el cine de Campusano comparte, desde ya, similitudes con el NCA (Olivera, 2017), incluso en la representación del espacio urbano, su cine —como el de Raúl Perrone o el de César González— representa, según Bernini et. al., “una búsqueda estética como una indagación política que ya no puede hallarse en el cine de aquellos cineastas que comenzaron a filmar a fines de la última década del siglo pasado” (2015: 147). Al respecto, Martinelli señala:

Sus propuestas encuentran lugares poco explorados por los discursos dominantes y lo hacen desde un espacio genuino que comparte con lo narrado un acercamiento que no objetualiza a los sujetos implicados como: “pobres”, “putos” o “violentos”. Ante todo, lo que se retrata de los sujetos son sus humanidades. Construye y presenta seres humanos en devenires marginales, sin prejuicios y sin reproducciones de lógicas dominantes (2012: 7).

Por otra parte, en un breve texto sobre *Fantasmas de la ruta* (2013), Marún

retoma algunos films de Trapero y señala que en ellos la construcción de la precariedad tiende a su conclusividad, afirmando que para este tipo de cineastas la pobreza puede encajar dentro de un estereotipo: “Daría la sensación que estetiza y da forma narrativa a los constructos sociales que le vienen dados, sin cuestionarlos” (2014: 13). En contraposición a un director que filma sus “fantasmas”, Marún sostiene que Campusano los “carnaliza”, les devuelve un cuerpo, los incorpora a eso que llamamos realidad: “si tuviese que definir la diferencia entre ambos en una sola frase, diría que mientras Trapero filma su marginalidad imaginada, Campusano filma *desde* la marginalidad” (2014: 13). Dicho de otro modo, muchas de las películas que abordan la “subjetividad conurbana” no le propondrían al enunciario “la adquisición de un saber nuevo acerca de un *otro* sino la confirmación de un saber del cual aquél ya dispone, un saber que, de hecho, comparte con el enunciador: los sectores populares delinquen, bailan cumbia, tienen mal gusto” (2014: 201). Al respecto, es notorio como Campusano recupera elementos culturales alternativos a ese “saber establecido”, como, por ejemplo, la música hard rock y heavy metal como expresiones también válidas de la vida en el Conurbano.

Según Callegaro et. al., esta mirada peyorativa sobre *lo conurbano* se exagera desde los años ‘90, cuando la Ciudad se “globaliza” acorde a los mandatos del neoliberalismo financiero. De manera que este se asocia con la idea de “tierra arrasada: un lugar de fábricas cerradas, desocupación, exclusión, policía corrupta, deterioro de lo público, delincuencia y clientelismo político” (2017: 99), produciéndose un quiebre entre las clases medias urbanas y su percepción de ese *territorio otro* como ilegal, marginal y violento. El cine, como otros fragmentos del discurso social, señalan estos autores, “pone en escena un modo de pensar *lo real*” (2017: 19), por ello, no sin cierta dificultad, sugieren que la representación del Conurbano “está intensamente vinculada al problema del realismo”. En este sentido, recuperamos las reflexiones de Di Paola, quien señala que el realismo se sustenta en una puesta en escena: “lo que equivale a decir que no hay realismo sin una estética que lo defina, y donde se halla presente una puesta en escena hay siempre una producción de lo real que se condice con una interpretación de la realidad” (2010: 17). Sin ánimos de extendernos en este concepto —sobre el cual existe una vasta bibliografía—, quisiéramos mencionar algunos aspectos relativos a la filmografía que nos ocupa. Diremos que en Campusano la realidad social es un punto de partida para indagar las situaciones que se le plantean a sus personajes y un motivo para la exposición de los problemas que los aquejan (injusticia social, violencia institucional, conflictos familiares, etc.). En este sentido, y siguiendo a estos autores, podemos hablar del realismo de la representación o de lo representado: “En el primer caso, el conurbano se utiliza para generar un efecto de verosimilitud, mientras que, en el segundo, está vinculado con la voluntad de registrar una realidad” (Callegaro et. Al., 2017: 92). De este modo, podemos afirmar que, en Campusano, el Conurbano es tanto escenario como protagonista en la construcción semántica de sus películas. Sobre esta estética, en numerosas ocasiones le han consultado por su gramática actoral, específicamente por la condición profesional de las personas que trabajan en sus películas, recuperamos dos fragmentos que revelan algunos principios en este sentido:

Lo que es importante es que no estén en el marco del mainstream, porque de por sí ese espacio es bastante segregativo. Y si de alguna forma contempla la inclusión de gente del conurbano o con acento de algún país limítrofe es para descalificarlo, te das cuenta que es una cuestión ideológica. O tiene un rol de delincuente o empleada doméstica, que no descalifico en absoluto, pero no podés tener una participación directa en la evolución de la trama por tu origen. Entonces, yo creo que hay un desprecio, una descalificación de la cual nosotros no somos para nada parte (UniTV, 2019: 14:40).

Busco básicamente que hablen en el tono que les sea más natural con el conocimiento de vida que ellos tienen, y como resolverían determinadas instancias. Entonces, de esa forma acortamos un paso, no hay representación. Representación es que vos te ponés en la piel de algo, si vos recurrís a tu verdad estás presentando, no estás representando. Y yo lo que quiero es acortar ese paso, quiero presentar cosas, que sea un testimonio antropológico, un testimonio histórico, de un determinado momento y de una determinada comunidad (Cinebruto, 2009: 7:07).

Este tono interpretativo, susceptible de rastrearse en películas como *Verano del ángel* (2004) o *Vil romance* (2008) recorre toda su filmografía hasta sus películas más recientes, como *Hombres de piel dura* (2019) o *Bajo mi piel Morena* (2020), donde se perciben variantes en su trabajo formal, pero fundamentalmente el abordaje de problemáticas de la agenda contemporánea, como puede ser la de género, en este caso con miradas sobre subjetividades específicas, homosexuales en un contexto conservador rural y mujeres trans del Conurbano intentando hacer valer sus derechos en una sociedad en buena parte hostil. Estos y otros ejemplos, tal como mencionábamos para el caso de *Placer y Martirio* (2015), nos permiten comprender que, al no trabajar estrictamente desde una noción subyacente de *representación*, la construcción de lo *real* emerge de formas diversas, tal como son esas mismas realidades que se abordan. En este sentido, pensamos con Di Paola:

La realidad no es una, sino que es múltiple y, al tiempo, como sugirió Jacques Rancière, “el cine es una multiplicidad”, por ello no es posible pensar en una representación de la realidad, asumiendo, en ello, que aquélla es única, sino que en tanto es una multiplicidad de cualidades diversas, la misma debe ser expresada, lo que quiere decir, dar cuenta de sus metamorfosis, flujos, devenires, en definitiva, de su infinita y permanente producción. Expresar la realidad en cine, es producir sus estéticas y sus narrativas al mismo tiempo que esa realidad se está produciendo (2010: 18).

Creemos que en el cine de Campusano asistimos a creaciones singularizantes de estos territorios y subjetividades, donde el conurbano se impone como un *topos* semántico dominante, pero donde el registro de realidad atraviesa sus etapas productivas de forma

diversa. En este punto, Campusano deviene en un autor que trasvasa sus mismos ámbitos de pertenencia para expresarse narrativa y estéticamente sobre realidades múltiples y diferenciadas.

Expresión de la experiencia

Volvemos aquí sobre las reflexiones de Di Paola, quien cuestiona el concepto de *representación estética* y propone, en cambio, el de *expresión estética*, pues aquella “niega la multiplicidad obturándola en la lógica de una identidad con la realidad y la razón universal” (2010: 3). Sobre esta otra mirada, por el contrario, señala que afirma los “efectos de superficie” que ella misma expresa y es:

Así, la expresión está en el expresar, pero también en lo expresado: no hay una dualidad, pues, en ese caso, no se diferenciaría en nada de la representación. Es un movimiento entre la subjetividad y la objetividad. No es la interioridad de un sujeto, pero tampoco la sublimación representativo-expresiva de un objeto, es decir, no es el modo en que el objeto se aparece a un sujeto, sino la aparición misma sin profundidad ni esencia, la aparición como el despliegue de una expresividad que no puede dejar de expresar y ser expresada a la vez (2010: 5).

Las tesis de Di Paola se emparentan con las de Guattari y Rolnik, quienes indican que la noción de *ideología* no nos permite comprender la función productiva de la subjetividad, pues permanece en la esfera de la representación, cuando la producción esencial del capital no es sólo la de la representación, “sino la de una modelización de los comportamientos, la sensibilidad, la percepción, la memoria, las relaciones sociales, las relaciones sexuales, los fantasmas imaginarios, etc.” (2005: 41). De este modo, la micropolítica no se sitúa en el nivel de la representación, sino en el nivel de la producción de subjetividad en nexo a los *modos de expresión* que pasan no sólo por el lenguaje, sino también por una serie de niveles semióticos heterogéneos para influir en los *procesos de singularización*, “que son las raíces productoras de la subjetividad en su pluralidad” (2005: 42). En línea con ello, Di Paola señala que la experiencia es concebida como un acontecimiento expresivo múltiple que en el cine se repite como diferente, cada película inaugura la producción inexorable de *una* realidad o, en sus palabras: “una expresión de la experiencia que produce efectos sobre lo real” (2010: 19):

En este nuevo cine es menester hablar de una estética de la expresión, pues la expresión es la capacidad del arte de intervenir sobre la propia producción del sentido. Esto es, no proponer un modelo previo de representación de lo real, sino producir la realidad con lo que ella misma expresa. (2010:5).

En este sentido, Martinelli establece una vinculación entre los guiones de Campusano y algunos modelos del cine clásico como el western, el melodrama y el policial. Sin embargo, explica que más que la reproducción del género cinematográfico clásico, “la superficie visual evidencia elementos de conflictos de orden social en un proceso que expone la experiencia de los cuerpos desde zonas intensas y novedosas” (2015: 5). Así, sus personajes exponen el orden invertido que Espósito (2003) encuentra en el origen del concepto de *communis*: «quien comparte una carga (un cargo, un encargo)» (2003:29). Sus personajes no pueden ser pensados sin su *estar con*, buscan al otro, a su comunidad; en el camino reflexionan y accionan, es un cine *corporal* que “implica un proceso estético colectivo para ubicarse más allá, como acto político radical” (Martinelli, 2012: 7). Este enfoque supone una materialidad de los procesos creativos, susceptible de observarse en los procedimientos constructivos de Cinebruto:

Nosotros siempre hacemos dos preguntas a las personas que participan: “¿Qué harías en tal situación?” y “¿Qué dirías?”. Pregúntale esto a tres personas y ya tenés una escena. *Fango* la filmamos enteramente de esa forma, nunca tuvo guión. La premisa era escribir, en todo caso, después de filmar, pero no antes. Entonces, nunca dejó de expandirse la idea hasta el último día de rodaje. Es una forma bastante interesante de filmar porque es la vida. El devenir no se conoce y si cuando filmás tampoco sabés el devenir, tenés un ritmo de la existencia, un pulso, si se quiere (Maglio, 2014: párr. 12).

Este “mecanismo” incluso fue utilizado en la construcción del final de esta película, resultado del diálogo entre distintos participantes que devino en la pelea entre los personajes “el Brujo” y Nadia. Al respecto, Blanco señala que existe “un estilo de ambigüedad en la narrativa, ya que muchas veces no hay clausura diegética, siendo estos finales inciertos los que simbolizan lo incierto del porvenir de los personajes” (2016: 72). El desenlace de *Fango*, así como de otros films, se orientan en este sentido. La “estética del Conurbano” de Campusano se revela como fenómeno concreto, plural y diverso que deviene en experiencia enunciativa de personajes, veredas, bares y caminos, cuadros cinematográficos “repletos de objetos que llenan la pantalla de un modo similar al de la estética costumbrista, pero sin ser parte de ella” (Martinelli 2015: 6). Por su parte, Di Paola apunta que no hay realismo “sin una estética que lo defina; y donde se halla presente una puesta en escena hay siempre una producción de lo real que se condice con una interpretación de la realidad” (2010: 17), creemos que en esta línea es posible pensar esta “estética conurbana”:

En síntesis, lo que aparece son cruces, relaciones de circulación entre las imágenes y las experiencias. Las imágenes, como decía Deleuze, se producen en el intersticio, dando cuenta de una expresividad y una multiplicidad de lo real. En sí, no hay realismo porque está ficcionalizado y estetizado el propio espacio social y los individuos que integran los

lazos materiales de interacción. La circulación es la ficción que irrumpe en lo real y lo crea, haciendo de la experiencia un modo estético de intervención sobre las subjetividades diseminadas y diferenciadas en sí mismas. A partir de ello, todo es devenir (Di Paola, 2010: 24).

En el cine comunitario, se puede decir que los diálogos son de algún modo “anteriores” a la acción misma, en el sentido de que se expresa un aspecto social del lenguaje, basado en el *habitar del mundo*: “El habla se da en un clima existencial. Es lo que se llamó el co-encontrarse, el co-comprenderse y la articulación de sentido que se da siempre antes del decir mismo” (Kusch 1976: 108). Pero esos co-encuentros de realidades *así* se ven amenazados en aquellos contextos en el cuales se otorga “una preponderancia de los flujos sobre los lugares” (Rofé y Carlevarino, 2014: 54), relativizando, además, aquel ritmo polifónico del espacio urbano que ya hemos mencionado. Sobre este co-encuentros, Zito afirma que en las películas de Campusano se “trata de buscar y encontrar el equilibrio entre el instinto y la razón. Entre hacer lo que sentimos y lo que debemos hacer. Porque al encontrar la armonía interna, cada humano podrá estar bien consigo mismo, y consecuentemente, con el resto” (2013:2).

Tal como señala Montes (2012: 1), “ha pasado ya bastante tiempo desde que el Nuevo Cine Argentino produjo una renovación dentro del horizonte artístico vernáculo”, por su parte, Molfetta afirma que “el cine de los conurbanos surge en un contexto diferenciado y con características propias respecto a otros espacios de producción nacional, más dependientes del estado o del sector privado del cine y la televisión” (2017: 21). En este sentido, esta mirada frontal sobre *un* Conurbano presenta una vitalidad artística que es novedosa y expresa una experiencia política y estética singular.

Conclusiones

“Pensar la comunidad: nada parece más a la orden del día, nada más requerido, reclamado [...] Y, sin embargo, nada menos a la vista. Nada tan remoto, desplazado, postergado para un tiempo por venir, para un horizonte lejano e indescifrable”. Las palabras que Esposito (2003: 21) expresara hace ya algunos años en su ensayo sobre el origen y el destino de nuestra *Communitas*, aunque no deja de arrojarlos algún grado de realidad, también recibe como respuesta una multiplicidad de expresiones y experiencias políticas y creativas que, trabajando desde esa *necesidad*, contribuyen a aproximar esa lejanía. Creemos que Latinoamérica, en su diversidad de territorios y existencias, se integra en ese *por venir*, que hoy se materializa en imágenes presentes producidas por comunidades particulares; en palabras de Guattari y Rolnik:

El trazo común entre los diferentes procesos de singularización es un devenir diferencial que rechaza la subjetivación capitalística. Eso se siente por un determinado calor en las relaciones, por determinada manera de desear, por una afirmación positiva de la creatividad, por una voluntad

de amar, por una voluntad simplemente de vivir o sobrevivir, por la multiplicidad de esas voluntades. Es preciso abrir espacios para que eso acontezca. El deseo sólo puede ser vivido en vectores de singularización (2005: 63).

Del cine comunitario, a partir del desarrollo propuesto, se puede arriesgar que se trata de un cine “nuevo”, y que, así como el propio cine latinoamericano de autor ha enfrentado históricamente problemas para llegar a las pantallas de la región (Gumucio Dagron, 2012), también lo hará este audiovisual que resulta de procesos efectivos de participación colectiva. En este marco, tal como hemos observado para el caso de Campusano, y reconociendo que esto aplica a otros realizadores en condiciones cercanas, la era digital inaugura un nuevo paradigma de producción y difusión de contenidos, así como abre también disputas de poder por la soberanía de la sociedad civil organizada, que resiste/acciona frente al sector corporativo concentrado que domina actualmente el mundo de las telecomunicaciones y, en ocasiones, frente a iniciativas de los propios estados. Emerge, de esta manera, un “cine-acontecimiento” (Ferman, 2016), en contraposición al cine-evento propuesto por la industria hegemónica del audiovisual. El cine de Campusano forma parte de esta tendencia, con una notable expansión territorial, estética y transmediática, y (re)presentando el Conurbano, lugar de origen y *topos* signifiante, a partir de la expresión de imágenes crudas que establecen códigos de verosimilitud propios. Tal como apunta Bernini et. al., en sus películas pareciera haber “una combinación única, que tendría que ver con un esquema narrativo reconocible, genérico, clásico, y la singularidad total de los personajes, que tiene que ver con el aspecto documental o con el aspecto de la vida” (2015: 167). En este sentido, hemos recuperado las reflexiones de Di Paola, que colaboran a estudiar una filmografía *realista* con estas características: “La imagen que otorga la condición de la expresividad y posibilita, por ende, destruir la función y fundamentación representativa, es, precisamente, esa que se constituye en el “entre”, que no es ni una ni la otra, sino que es la expresión entre las dos” (20210: 10). Ese expresarse lo encontramos vinculado al *estar siendo* del cine comunitario, en la emergencia de grupos interesados en contarse de las maneras que mejor les quepan, desde sus circunstancias y desde sus realidades. Cuando hablamos de la *estética de un Conurbano* nos referimos a ello, una estética, quizás, más espacial que temporal, donde el *ser* deviene *desde el suelo*, donde, como indica Di Paola (2010), la imagen no ofrece ninguna definición exacta, sino que es, por el contrario, una expresión plural y en conflicto. Esta situación se inscribe, como señala Martinelli (2015), en pleno paradigma de desconfianza sobre las imágenes, donde este tipo de proyectos bebe de sus fuentes originarias, mostrando el espacio *tal como es*. Así, Campusano deviene en cronista que mapea y registra una estética Conurbana, participando desde su expresión creativa, además, sobre territorios y situaciones alternativas.

Los cineastas que trabajan desde estos espacios son, en palabras de Guattari y Rolnick (2005), “profesionales de lo social”, cuya capacidad fundamental es articular “agenciamientos de enunciación que asuman su responsabilidad en el plano micropolítico” (2015: 44), garantizándose este en una dialéctica procesual que debe ser encontrada

en las invenciones y en la praxis de la comunidad. Sin embargo, como hemos sugerido, no omitimos el funcionamiento enunciativo producido por las miradas autorales que puedan emerger como voces que influyen en la transmisión de estos procesos, así como la reproducción de modelos que puedan reproducir esquemas que se intentan criticar y deconstruir. Filmografías como la de Campusano se inscriben en este marco sin dejar de generar genuinas experiencias comunitarias, donde se producen saberes y apropiaciones de dispositivos y prácticas por parte del colectivo social, que interviene en roles claves de estas producciones. Así, el audiovisual latinoamericano producido en condiciones comunitarias propone la construcción de narrativas emergentes y singulares que actualizan política y estéticamente universos —aquí, *un* Conurbano— orientados a públicos deseosos de propuestas alternativas que surjan de realidades diversas.

Bibliografía

Amador Alcalá, Abel (2017). “El cine comunitario: un medio de expresión y creación de memoria colectiva en Aguascalientes. Estudio de tres casos (Cinebruto, KPR y Mais A.C.)”. Tesis de Maestría. Universidad de Aguascalientes. Disponible en: <http://bdigital.dgse.uaa.mx:8080/xmlui/bitstream/handle/11317/1364/419271.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

Barnes, Carolina, Leandro González y Aída Quintar (2014). “Cine y video comunitario: un aporte hacia una mayor democratización de la participación social”. Revista Question de Periodismo y Comunicación (UNLP), vol. 1, n.º 42, abril-junio, Disponible en: <https://pdfs.semanticscholar.org/87d7/00850d8e81a5a4d16fe6a42312080b166516.pdf>

Bernini, Emilio et al. (2015), “Qué puede un lumpen. Gracia, justicia y heterogeneidad. Conversación con José Campusano, César González y Raúl Perrone”. *Kilómetro 111. Ensayos sobre Cine*, n°13, pp. 147-170 Disponible en: <http://kilometro111cine.com.ar/numero/numero-13/>

Blanco, Bruno (2013). “El cine de José Celestino Campusano”. *Creación y Producción en Diseño y Comunicación. Ensayos sobre la Imagen - Edición XIII*. Universidad de Palermo, n°56, año X, octubre, pp. 71-73. Disponible en: https://fido.palermo.edu/servicios_dyc/publicacionesdc/vista/detalle_publicacion.php?id_libro=473

Callegaro, Adriana, Andrés Di Leo Razuk y Esteban Mizrahi (2017). *Cine y cambio social: imágenes sociopolíticas de la Argentina 2002-2012*. Buenos Aires: CLACSO.

Cross, Cecilia, Johanna Maldovan Bonelli y Nicolás Dzembrowski, (2014). “Política, políticas y políticos en el conurbano bonaerense”. *Dossier Conurbano* (FCS - UBA). Disponible en: <http://www.sociales.uba.ar/wp-content/uploads/S86-DOSSIER.pdf>

Dillon, Alfredo (2018). “Panorama de los estudios sobre cine argentino contemporáneo”. *Revista Digital Cuadernos.Info*, n°43, pp. 121-133. Disponible en: http://www.cuadernos.info/index.php/CDI/article/view/cdi.43.1400/pdf_93

Di Paola, Esteban (2010). “Crítica de la representación estética: realismos y nuevo cine argentino”. *Imagofagia. Revista de la Asaeca*, n°1. Disponible en: <http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/8>

- Espósito, Roberto (2003). *Communitas: origen y destino de la comunidad*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Ferman, Claudia (2016). "El cine del Otro - El otro del Cine". *Alter/nativas*, n°6. Disponible en: <https://alternativas.osu.edu/es/issues/spring-6-2016/essays3/fermanart.html>
- Guattari, Félix y Suely Rolnik (2005). *Micropolítica. Cartografías del deseo*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- Gumucio Dagron, Alfonso (coord.) (2014). *El cine comunitario en América Latina y el Caribe*. Bogotá: Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano y Centro Nacional Autónomo de Cinematografía.
- Instituto Nacional de Estadísticas y Censos (2003). "¿Qué es el Gran Buenos Aires?" Disponible en: <http://www.indec.gov.ar/nuevaweb/cuadros/4/folleto%20gba.pdf>
- Jay, Martin (2009). *Cantos de experiencia. Variaciones modernas sobre un tema universal*. Buenos Aires: Paidós.
- Kusch, Rodolfo (1976). *Geocultura del hombre americano*. Buenos Aires: García Cambeiro.
- Kusch, Rodolfo (2007). *Obras Completas*. Tomo II. Rosario: Fundación Ross.
- Maglio, Carla (2014). "José Celestino Campusano. El cine es un tejido vivo, como una piel". *La Fuga*, n° 16. Disponible en: <http://www.lafuga.cl/jose-celestino-campusano/679>
- Martinelli, Lucas (2012). "El Cine Humano, producir colectivo. Entrevista a José Campusano". *Imagofagia. Revista de la Asaeca*, n°6. Disponible en: <http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/295>
- Martinelli, Lucas (2015). "Masculinidades, género y sexualidad en el cine de José Celestino Campusano". *Imagofagia. Revista de la Asaeca*, n°11. Disponible en: <http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/747>
- Marún, Eduardo (2014). "Los fantasmas existen". *Revista Hambre*, marzo. Disponible en: <https://hambrecine.files.wordpress.com/2014/02/3.pdf>
- Modarelli, Alejandro (2011). "Los machos ponientes de Vil romance y Plan B". *Kilómetro 111. Ensayos sobre Cine*, n° 9, pp. 185-196. Disponible en: <http://kilometro111cine.com.ar/numero/no-9-hacia-un-cine-sin-estado/>
- Molfetta, Andrea (org.) (2017). *Cine Comunitario Argentino. Mapeos, experiencias y ensayos*. Buenos Aires: Teseo.
- Montes, Nahuel (2012). "Lo público, lo privado y el Nuevo Cine Argentino". *Revista Tram[p]as de la comunicación y la cultura*, n° 71, octubre. Disponible en: http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/35007/Documento_completo.pdf?sequence=1
- Olivera, Alejandro (2017) "La productora *Cinebruto*, las películas de José Campusano y la experiencia del Clúster Audiovisual de la Provincia de Buenos Aires". Molfetta, A. (org.) *Cine Comunitario Argentino. Mapeos, experiencias y ensayos*. Buenos Aires: Teseo.
- Olmos, Candelaria de (2016). "El cine de la verdad: Un análisis de Legión. Tribus urbanas motorizadas de J. C. Campusano". *Toma Uno*, n°4, pp.199-208. Disponible en: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/toma1/article/view/10755>
- Peña, Fernando Martín (2012). *Cien años de cine argentino*. Buenos Aires: Fundación OSDE.
- Prividera, Nicolás (2014). *El País del cine. Para una historia política del nuevo cine argentino*. Villa Allende: Los Ríos Editorial.

Rofé, Julia y Elisa Carlevarino (2014). "Vivo en el conurbano. Una historia que expresa miles de historias". *Dossier Conurbano* (FCS - UBA). Disponible en: <http://www.sociales.uba.ar/wp-content/uploads/S86-DOSSIER.pdf>

Soldano, Daniela (2014). "El conurbano bonaerense como expansión, desigualdad y promesa". *Dossier Conurbano* (FCS - UBA). Disponible en: <http://www.sociales.uba.ar/wp-content/uploads/S86-DOSSIER.pdf>

Suaya, Agustina y Emiliano Arena (2018). "Índice de Progreso Social en el Conurbano Bonaerense". Disponible en: <https://www.cippe.org/publicacion/indice-de-progreso-social-del-conurbano-bonaerense/>

Zito, Leonardo (2013). "El cambio es Hoy". *Revista Hambre*, diciembre. Disponible en: <https://hambrecine.com/2013/12/23/el-cambio-es-hoy-fango-de-jose-celestino-campusano/>

Fuentes

Canal de la Ciudad (2019). "BAFICI 2018: Entrevista al Director de "Brooklyn Experience" José Campusano en Disfrutemos BA". Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=GCu-kH8F4qE>

Cinebruto (2009). "Entrevista a José Campusano - Primera Parte". Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=UeeYGJ_Agcg

DAC (2019). "Entrevista a José Celestino Campusano". Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=S_x8pDuOEq0

Halfon, Mercedes (2014). "Luchando por el metal". *Página 12*, 21 de diciembre. Disponible en: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-10257-2014-12-21.html>

UniTV (2019). "#Tramas: cine y conurbano". Disponible en: <https://www.uni-tv.com.ar/ondemand/tramas/cine-conurbano>

Filmografía

La caza de la nutria (José Campusano, 1986).

Ferrocenrauros (José Campusano y Sergio Cinalli, 1991)

Culto suburbano de práctica individual (José Campusano, 2000).

Verano del ángel (José Campusano, 2004).

Bosques (José Campusano y Gianfranco Quattrini, 2005).

Legión, tribus urbanas motorizadas (José Campusano, 2006).

Vil romance (José Campusano, 2008).

Vikingo (José Campusano, 2009).

Paraíso de sangre (José Campusano, Ángel Barrera y Sebastián Mónaco, 2011).

Fango (José Campusano, 2012).

Fantasmas de la ruta (José Campusano, 2013).

El Perro Molina (José Campusano, 2014).
Placer y martirio (José Campusano, 2015).
El arrullo de la araña (José Campusano, 2016).
El sacrificio de Nehuén Puyelli (José Campusano, 2016).
Cícero impune (José Campusano, 2017).
Bolivia Profunda (José Campusano, 2018).
Brooklyn experience (José Campusano, 2018).
El azote (José Campusano, 2018).
En los ojos de Verónica (José Campusano, 2018).
El silencio a gritos (José Campusano, 2018).
Hombres de piel dura (José Campusano, 2019).
La secta del gatillo (José Campusano, 2019).
Bajo mi piel Morena (José Campusano, 2020).
En la frontera (José Campusano, 2020).
Poder mayor y poder menor (José Campusano, 2020).

EN LA
 OTRA ISLA
 NÚMERO
 5
 NOVIEMBRE
 DE
 2021

Bio

Alejandro Olivera (UBA) es Licenciado y Profesor en Artes por la Universidad de Buenos Aires (Facultad de Filosofía y Letras). Diploma en Gestión Cultural (UBA - FFyL - Centro Cultural Universitario "Paco Urondo"). Docente de los seminarios de "Gestión, producción y programación cultural" y "Gestión cultural comunitaria" (UBA - FFyL - CCUPU), y profesor invitado del seminario de "Estética Decolonial" (UBA - FFyL). Participó como asistente de producción en el Festival de *Relatos Cortos* (2011), jurado en el XV *Festival Internacional de Cine Derechos Humanos* (2013), productor de *Tensión en la Red: Arte + Activismo* (2016-2020), jurado del V *Festival de Cine Independiente de Claypole* (2020), entre otros. Co-autor de *Cine Comunitario Argentino. Mapeos, experiencias y ensayos* (Teseo, 2017), *Plano Detalle. Miradas del Cine Argentino* (Art Kiné, 2020) y *Ciudadanías digitales. Convivencia, participación y creatividad* (En prensa, 2021). Actualmente es maestrando en Educación, Lenguajes y Medios (Universidad Nacional de San Martín) y dirige *Revista Molecular. Arte, cultura y política*.

Correo electrónico: amolivera85@gmail.com