

## Andar en “colectivo”: cine independiente *de/desde* Córdoba

Ana Karen Grünig  
Universidad Nacional de Villa María (UNVM)  
karengrunig@gmail.com

Cristina Siragusa  
Universidad Nacional de Córdoba (UNC) - Universidad Nacional de Villa María (UNVM)  
siragusasociologia@yahoo.com.ar

**Resumen:** En este trabajo nos interrogamos acerca de las particularidades de las prácticas de producción audiovisual protagonizadas por cuatro colectivos de jóvenes, muchos de ellos estudiantes o recientes egresados de la Universidad Nacional de Córdoba (UNC). En estos casos advertimos el despliegue de un movimiento de creación artístico-audiovisual que asume los preceptos de la horizontalidad en la toma de decisiones. Además establecen un interés en abordar la vida cotidiana como ámbito privilegiado para explorar narrativa y estéticamente.

Desde un pensamiento que asume la heterogeneidad y la pluralidad nos centraremos en diversas experiencias, algunas que explicitan la intervención-reflexiva con un objetivo de transformación en procesos comunitarios y con un trabajo en red con otras organizaciones (tal como se propone el colectivo *Tagua: Organización Cultural Comunitaria*); otras, en las que prevalece una búsqueda más ligada al encuentro y a la construcción identitaria entre artistas que apuestan a un hacer-cine horizontal y participativo en todas las etapas del proceso artístico-audiovisual (*Niño Raro; Colectivo Ceromilímetro*); y, finalmente, un caso que nos enfrenta al debate acerca de las formas de exhibición y distribución de las obras de cine independiente (*Cine a la intemperie*).

**Palabras clave:** Cine independiente - Producción colectiva - Horizontalidad - Política - Identidades

**Resumo:** Neste trabalho nos perguntamos pelas particularidades de práticas de produção audiovisual realizada por quatro coletivos de jovens, muitos deles estudantes ou licenciados recentes da Universidade Nacional de Córdoba (UNC). Nestes casos percebemos a implantação dum movimento de criação artística-audiovisual que assume os preceitos da horizontalidade na tomada de decisões. Além de reconhecer a vida cotidiana como uma área privilegiada para explorar narrativa e esteticamente. Desde um pensamento que leva a heterogeneidade e a pluralidade vamos nos concentrar em experiências que explicitam a intervenção-reflexiva com um objetivo de transformação em processos comunitários e a criação de redes com outras organizações (assim se propõe o coletivo *Tagua: Organización Cultural Comunitaria*); outras, nas que há um maior interes na pesquisa do encontro e a construção identitária entre os artistas que estão apostando a fazer um cinema horizontal e participativa em todas as fases do processo artístico audiovisual (*Niño Raro; Colectivo Ceromilímetro*); e, finalmente, um caso que nos confronta a debater as formas de exibição e distribuição das obras do cinema independente (*Cine a la intemperie*).

**Palavras-chave:** Cinema independente - Produção coletiva - Horizontalidade - Política - Identidades.

**Abstract:** In this work we look into the specific audiovisual practices held by four groups of young people, many of them students or recent graduates from the National University of Cordoba (UNC). In these cases we recognize the development of an artistic and audiovisual movement which follows the precepts of horizontality in decision making. Furthermore, these groups recognize everyday life as a privileged area to explore narratively and aesthetically.

Proceeding from a heterogeneous and plural point of view, we will focus on experiences which make explicit a reflective intervention, most of them aiming to transform community processes and also, to create networks with other organizations (as is the case of the collective *Tagua: Organización Cultural Comunitaria*); other experiences are mostly linked to artists who take risks in what we see as a horizontal and participative way of filmmaking through the entirety of the stages of the audiovisual artistic process (*Niño Raro; Colectivo Ceromilímetro*); finally, we will also delve into a case that urges us to debate forms of exhibition and distribution of the works of independent filmmakers (*Cine a la intemperie*).

**Key-words:** Independent film - Collective production; - Horizontality - Politics - Identities.

*La emancipación, por su parte, comienza cuando se vuelve a cuestionar la oposición entre mirar y actuar, cuando se comprende que las evidencias que estructuran de esa manera las relaciones del decir, del ver y del hacer pertenecen, ellas mismas, a la estructura de la dominación y de la sujeción. Comienza cuando se comprende que mirar es también una acción que confirma o que transforma esta distribución de las posiciones.*

Jacques Rancière (2013:19)

## Andar lo colectivo: reflexiones iniciales

El título de este trabajo, “andar en colectivo”, focaliza y entiende al fenómeno de la producción y realización audiovisual como un “estar en movimiento”<sup>1</sup> de un conjunto de organizaciones que, a partir de una conformación de espacios horizontales, plurales y autogestivos conciben a las prácticas audiovisuales como una herramienta de intervención social y de creación colectiva. Las experiencias recuperadas han sido escogidas apostando a un principio de diversidad, pues no todas las instituciones o agrupaciones se vinculan de igual modo con el audiovisual en términos de usos, estéticas, temáticas, modos de producción, y difusión, entre otras cuestiones.

Sin embargo, podemos advertir en todas ellas una voluntad común: generar las condiciones necesarias para poder contar la historia propia, al modo propio; y en ese movimiento, hacer del cine una acción transformadora de lo social. A tal propósito, y resguardando para sí mismas un importante grado de autonomía, desarrollan diversas habilidades organizativas y de financiamiento, especialmente a partir del trabajo colaborativo y la unión estratégica en redes con organizaciones sociales y ONGs, con otros realizadores audiovisuales y/o actores del arte en general, y en algunos casos también estableciendo articulaciones con instituciones y organismos estatales<sup>2</sup>.

Esta cuestión nos permite comprender la presencia, en algunas organizaciones, de objetivos comunes posibles de abordar desde un sentido político, en tanto sus acciones se articulan con otras prácticas artísticas o comunitarias que promueven algún tipo de transformación ante una situación, en ocasiones, de conflicto o al menos de injusticia (Brenez, 2014). Por consiguiente nos interesa pen-

- 1 Se emplea un juego de palabras a partir del término “Colectivo” en dos acepciones: *una* que refiere a un conjunto de sujetos que deciden generar acciones comunes, en este caso aludimos a los grupos de artistas audiovisuales; *otra* es la vinculación con el transporte urbano de pasajeros (autobús) a partir de lo cual subrayamos la dimensión del movimiento concebido como un modo de movilizarse para transformar, desde la práctica artística, cierto estado de situación en el ámbito de lo social y, simultáneamente, en el campo del cine y del audiovisual.
- 2 El grado de autonomía que valoran las experiencias que reseñamos, se asientan con mayor potencia en el plano discursivo que en el económico-financiero; asimismo, son muy disímiles las características adoptadas en otras dimensiones del audiovisual (formatos, estéticas, poéticas) en cada uno de los casos. En ese sentido, aglutinar esta diversidad de actores bajo la rúbrica del *cine independiente* resulta quizás un tanto insuficiente; en su lugar, preferimos aludir a un movimiento emergente de producción audiovisual caracterizado por la creación colectiva, a partir de un trabajo colectivo y colaborativo basado en la construcción de redes, que concibe la práctica audiovisual como herramienta de transformación de lo social a partir de la expresión de las minorías.

sar desde una perspectiva más amplia la relación entre *imagen* y *política*, por cuanto emergen un conjunto de obras audiovisuales, y sus prácticas creadoras, como dispositivos de expresión social. De tal modo se destaca su potencial transformador a partir de la lógica del disenso como punto de partida para, posteriormente, incitar nuevos modos de pensar(nos), de expresar(nos), de reencontrarnos en nuestra propia mirada y de construir modelos alternativos de producir audiovisualidades, entre otras cuestiones. En palabras de Rancière, “[...] la relación entre el arte y la política es la relación entre la creación y la transformación de la sociedad” (2005: 6).

En función de este reconocimiento, privilegamos una concepción de la audiovisualidad como proceso más que como resultado, lo cual implica destacar un conjunto de acciones, ideologías y producciones simbólicas que operan en una sociedad que se transforma constantemente. Se piensa, entonces, en un audiovisual que emana de la experiencia social y, simultáneamente, deviene en experiencia social; este fenómeno de enorme complejidad puede caracterizarse como *dialógico* (Garavelli, 2014) dado que instituye una situación comunicativo-expresiva entre el grupo de artistas y el sector social con el que se relaciona cuyas consecuencias pueden ser inciertas.

En todos estos casos subyace una voluntad de *construcción identitaria* que se conforma a partir de principios de solidaridad y participación ampliada, en un devenir en el que los sujetos colectivos deben resolver, desde la complejidad y también la contradicción, sus planteos político-ideológicos, el ejercicio de las prácticas, y las formas en las que se materializa la toma de decisiones.

Por otra parte, es importante mencionar que estas prácticas se desenvuelven en el marco de uno de los principales eventos contemporáneos en materia audiovisual como lo es la revolución digital, lo que ha posibilitado una ampliación progresiva del acceso social a la producción y difusión de contenidos audiovisuales, promoviendo así la reconfiguración de un horizonte audiovisual más heterogéneo. Aun así, reconociendo que la técnica es una relación social y que en múltiples ocasiones ha tomado la forma de la dominación, es importante contemplar hasta qué punto los procesos de *apropiación* e invención de creadores y artistas posibilitan tomar estos recursos como oportunidades para la democratización y construcción de un “espectador emancipado”. Existen series de oposiciones, propone Rancière, tales como *mirar/saber*, *apariencia/realidad*, *actividad/pasividad*, que en realidad constituyen *divisiones de lo sensible*, es decir “una distribución a priori de esas posiciones y de las capacidades e incapacidades ligadas a esas posiciones. Son alegorías encaradas de la desigualdad” (2013: 19).

En el argumento expuesto anteriormente se hacía mención a la cuestión de la apropiación concebida como ampliación social del campo “de la mirada”, lo cual implica una voluntad de “liberar la

palabra”; esto último significa reconocer la presencia de un ámbito de disputa en el que “toma forma un *nosotros* que reclama una suerte de *derecho a la autorrepresentación*” (Polanco Uribe y Aguilera Toro, 2011: 25). La circulación de la “imagen de sí”, fundamentalmente de sujetos que sufren *marginalización discursiva* (Román, 2010), puede ser asumida tanto en lo atinente a su presencia en la pantalla como en su integración en el proceso de producción audiovisual (metafóricamente *tomar la cámara*), siempre en función de contar la propia historia. Aquí radica la importancia de la accesibilidad y la puesta en común de saberes y destrezas tecno-artísticas. Campodónico advierte que no sólo se observa el desconocimiento de dichos saberes en los sujetos comunitarios sino que, además, son “objeto de manipulación de miradas externas” (Cit. Gumucio Dragón, 2014: 43).

A partir de lo expuesto, en el presente trabajo proponemos un análisis de cuatro *colectivos* emergentes de Córdoba, y sus diversos modos de vinculación con el audiovisual como estrategia de intervención social y artística. Específicamente, presentamos un primer acercamiento a la problemática logrado a partir de una revisión de fuentes documentales<sup>3</sup>; etapa preliminar (pero vital) en la que observamos analíticamente las estrategias a partir de las cuales estos sujetos se auto-presentan públicamente, y establecemos lineamientos para un posterior intercambio dialógico con los actores del audiovisual. Los casos elegidos<sup>4</sup> son: *Tagua Proyectos Sociales*, *Niño Raro Audiovisuales*, *Colectivo Ceromilímetro*, y *Cine a la intemperie*.

Vale señalar que esta exposición forma parte de una investigación de mayor alcance que, mediante un estudio comparativo, se interroga las prácticas culturales y formas de producción del cine independiente del Gran Buenos Aires Sur y del Gran Córdoba desde un valor político, donde diversas modalidades de trabajo colectivo resignifican estrategias relacionadas a la idea del *Tercer Cine*<sup>5</sup>. Es en ese contexto de la producción de conocimiento en el que interroga la realidad instituyendo como hipótesis de trabajo, aunque no se pretenda por su complejidad dar cuenta de ella en el espacio de este artículo, que en Córdoba se ha comenzado a configurar lo que podría ser denominado

3 La mayor parte de la información sistematizada proviene de sitios web, entre los cuales se destacan las redes sociales como fan page de Facebook, canales de YouTube y Blogspot, además de información periodística en medios radiofónicos y periódicos. En el caso del Colectivo *Cine a la Intemperie* se recogió información del libro que publicaron en 2015 (Cit. en bibliografía).

4 Recuperamos la propuesta de Laddaga, en la fundamentación del trabajo metodológico que expone en su publicación, para establecer decisiones del abordaje analítico. El autor explica: “He preferido detenerme en ciertos casos en los cuales ‘las diferentes y dispersas semejanzas de familia que componen el tipo parecen juntarse’ y realizar del conjunto encabalgado que componen algo así como una *lectura distante*” (2006:17). A partir de los aportes de Franco Moretti destaca dos movimientos de la indagación que aparecen bajo dos nominaciones: una “lectura detallada” y, por otra parte, una “lectura distante”. Su combinatoria permitirá al analista acercarse y alejarse en términos de capacidad para observar y comprender la singularidad pero también la oportunidad de configurar un escenario más amplio. Expresa el autor: “Estas ‘lecturas distantes’ no podrán ser sino ‘experimentales’, en el sentido de que en ellas ‘se define una unidad de análisis... y luego se siguen sus metamorfosis en una variedad de entornos’, de modo que se vuelve más visible la trayectoria de ‘un sistema de variaciones’ (aun cuando este sistema no sea ni uno ni uniforme), y que sea posible la proposición de una ‘morfología comparativa’” (Laddaga, 2006:18).

5 El estudio al cual hacemos referencia es *El cine que empodera: mapeo, antropología y análisis del cine del Conurbano porteño y cordobés (2004-2014)*. Director: Dra. Andrea C. Molfetta (UBA-CONICET). Proyecto con aval y subsidio de CONICET (PIP 0733). Período: 2015-2017.

como un "Nuevo"<sup>6</sup> Tercer Cine.

### **TAGUA Proyectos Sociales: el audiovisual como estrategia comunicativa de lo social**

*TAGUA Proyectos Sociales* es una organización cultural comunitaria situada en la localidad de Unquillo -en las cercanías de Córdoba Capital- que desde una actividad crítica y reflexiva busca intervenir lo social desde variadas dimensiones de la cultura, la educación y la comunicación. En ese marco, su vinculación con el audiovisual se gesta como una herramienta más de reconocimiento, auto-legitimación y fortalecimiento de los lazos sociales comunitarios.

Como acción complementaria con diversas prácticas culturales (como obras teatrales, talleres de vestuario, juegos de promoción de la salud, talleres de expresión corporal, fiestas comunitarias, entre otras) la actividad audiovisual se desarrolla mediante talleres de comunicación, fotografía y video dirigidos principalmente a jóvenes y adolescentes en situación de vulnerabilidad social. En ese sentido, las temáticas abordadas en las producciones se orientan hacia la expresión de sus propias vivencias y problemáticas como así también a la relación con los demás miembros de la comunidad. Todo ello, a partir de una experiencia de producción audiovisual colectiva y horizontal, en la que el conjunto de participantes integran activamente todo el proceso creativo.

Desde esta impronta, los jóvenes y adolescentes que participan de los talleres de fotografía y video adquieren los conocimientos propios del lenguaje audiovisual para luego tener una intervención activa en el guionado y la creación de relatos que resultan de la puesta en común de sus propias experiencias. Asimismo, los rodajes se desarrollan preferiblemente en espacios públicos (preservando un cierto naturalismo realista), y la etapa final del proceso se concreta con la exhibición de las producciones en eventos abiertos a toda la comunidad que también son organizados de manera conjunta entre los individuos que desde diversos modos integran *TAGUA Proyectos Sociales*. Finalmente, la participación en festivales independientes contribuye a fortalecer el reconocimiento de los jóvenes y adolescentes como "sujetos con capacidades y saberes legítimos"<sup>7</sup>.

6 Más allá de la incomodidad que representa emplear el rótulo de lo "Nuevo" como modalidad de denominación de un tipo de cine, el caso emblemático es el Nuevo Cine Argentino, resulta pragmático su uso en instancias exploratorias para el estudio del fenómeno. Sin embargo nos obliga a clarificar una serie de posibles equívocos que se originan en la necesidad de distinguir el contexto, la intención artístico-política, los procesos de producción y exhibición específicos de las experiencias actuales y las propias de los años 70s que se expondrán en distintos momentos de este artículo. Inicialmente coincidimos con Molfetta (2015) en que la estrategia de trabajo en *grupos* ha perdurado en las prácticas contemporáneas, a pesar de sus diferencias económicas, políticas y estéticas. Para la investigación es interesante anclar la realidad de las organizaciones artísticas-audiovisuales, de Córdoba en este caso, en el tejido histórico del Cine de Latinoamérica en pos de afianzar el proceso de empoderamiento que se está desplegando.

7 Esta expresión es recuperada del sitio web de la organización para describir el carácter social de los talleres de cine y video que llevan a cabo, y la implicancia del ejercicio audiovisual en los procesos de resignificación identitarios que atraviesan los participantes. Disponible en: <http://taguaps.blogspot.com.ar/p/taller-de-foto-y-video.html>

De manera tal, podemos advertir que esta organización concibe a la producción audiovisual como actividad que prioriza el proceso más que el producto; en ese sentido, adquieren un mayor protagonismo las temáticas abordadas por sobre la calidad técnica y realizativa de las producciones. Vale añadir que estos talleres se han desarrollado en distintos marcos institucionales como los CAJ (Centro de Actividades Juveniles) o proyectos de extensión universitaria de la UNC; aunque también han formado parte de proyectos socio-comunitarios ejecutados por la propia organización. Con ello, advertimos en todos los casos una plataforma institucional que promueve una participación social horizontal e inclusiva. Desde esta perspectiva, podemos entrever esta organización como un colectivo dispuesto a emprender acciones socio comunitarias a través de la comunicación, usando el audiovisual como herramienta de visibilidad, reflexión e intervención social.

El valor político que subyace en las prácticas culturales y socio-comunitarias del colectivo *TAGUA Proyectos Sociales* se potencia en el encuentro con otras organizaciones de zonas aledañas en el cual se debaten las políticas culturales a nivel regional, intercambiando múltiples experiencias y saberes. Así, ampliando las posibilidades de acción colectiva, *TAGUA* integra la *Red de Productores Culturales de Sierras Chicas*, mediante la cual se constituyen como un actor consolidado y de mayor alcance para disputar el reconocimiento de la cultura como derecho y fortalecer los lazos comunitarios.

Esta inicial y breve descripción del colectivo *TAGUA Proyectos Sociales* nos conduce a suponer el uso del audiovisual desde un valor político, en tanto su objetivo no se limita exclusivamente a la creación de obras audiovisuales, sino que lo trasciende implicando una concepción de la comunicación como proceso que dinamiza los lazos sociales a partir del auto-reconocimiento de sus posiciones en el entramado social y las posibilidades de expresión y transformación de las mismas (Polanco Uribe y Aguilera Toro, 2011; Román, 2010).

### ***Niño Raro Audiovisuales: encuentro y construcción identitaria entre artistas***

*Niño Raro Audiovisuales* es un colectivo de producción audiovisual que, desde el año 2011, tiene como objetivo común el deseo y la convicción de generar audiovisuales desde una plataforma plural y horizontal entre pares que garantice una libertad creativa en relación a estilos y estéticas con los que suele asociarse al cine comercial. Esta motivación se sustenta, también, en un principio común tendiente a participar activamente en el campo artístico de Córdoba. Sin que aparezcan explícitamente en sus discursos de auto-presentación observamos una postura ligada al activismo cultural:

sus prácticas entran en relación con operaciones de artistas que intervienen en el terreno social, aunque en el caso de *Niño Raro* sus propuestas no necesariamente implican una posición dialógica con ciertos grupos para la transformación social.

Así, uno de los rasgos que caracterizan a este colectivo es su impronta del trabajo conjunto, no sólo en lo que respecta a la dinámica interna del grupo sino también en cuanto a su vinculación con artistas de otros ámbitos externos al audiovisual, especialmente con el musical. La leyenda con la cual se presentan en las redes sociales pone en evidencia esta situación, la misma expresa: “somos artistas colaborando con artistas en un ideal colectivo e independiente”<sup>8</sup>.

Desde esta propuesta, *Niño Raro Audiovisuales* produce una variedad de contenidos que reflejan la libertad expresiva que los organiza. En ese marco, sus creaciones abarcan desde medimétrajes y largometrajes de ficción y documental, micros de promoción de luchas sociales, y videoclips de bandas musicales de la ciudad y la región. Todas ellas producciones de bajo presupuesto que se concretan con un limitado financiamiento de municipios o instituciones educativas, además de los recursos propios.

El dinamismo respecto de sus integrantes constituye otra particularidad de este colectivo de producción audiovisual. Concretamente, *Niño Raro Audiovisuales* está constituido por doce miembros aproximadamente, si bien este número nunca es fijo ni definitivo. Ello se debe a un principio de apertura de trabajo que alienta a sumarse a quien comparta el mismo ideal de producción más allá de las destrezas técnicas que posea; pues, el requisito principal es hacer y difundir arte local. De la misma manera, no todos los integrantes participan en todos los proyectos. La lógica de producción no sigue un sistema rígido, por el contrario se asumen principios de movilidad de roles y de una participación focalizada (no necesariamente el total de los miembros del colectivo participan en cada uno de los proyectos). Esta composición dinámica, espontánea y variada, además de una filosofía de producción alejadas de las normativas y estilos de la industria audiovisual, posibilita el desarrollo de diversos proyectos de manera simultánea, generando una importante cantidad de obras cuya diversidad refuerza el ideal de creación colectiva, plural y experimental.

Ahora bien, *Niño Raro Audiovisuales* se encuentra en un punto de inflexión, con ciertas cuotas de contradicción a la hora de posicionarse en el campo de la producción, con un distanciamiento del mercado y sus expectativas a nivel de la exhibición y el contacto con el público, dado que se espera una audiencia similar a la de las obras en salas comerciales que no representan el target de sus pro-

8 El entrecomillado alude a un fragmento de la leyenda que *Niño Raro Audiovisuales* emplea como autopresentación en las redes sociales. En la fan page de Facebook: <https://www.facebook.com/nraroaudiovisuales/> En el canal de YouTube: [https://www.youtube.com/playlist?list=PLW7BSh9fwIzVnPSBwx2f2IK2\\_n\\_8JQtFg](https://www.youtube.com/playlist?list=PLW7BSh9fwIzVnPSBwx2f2IK2_n_8JQtFg)

pias producciones. La mayoría de sus trabajos consiguen visibilidad en canales alternativos, principalmente en aquellos alojados en las redes sociales como YouTube, Twitter o Facebook. Igualmente, algunas producciones logran incorporarse en el circuito de festivales de cine independiente. De este modo se produce un desacople entre una búsqueda más de tipo experimental a nivel estético-realizativo y los sujetos que pueden disfrutarla.

Las especificidades que caracterizan a este colectivo audiovisual nos conducen a reflexionar respecto a su valor político. Si asumimos el audiovisual como una intervención social, lo que *Niño Raro Audiovisuales* disputa es una mayor visibilidad del audiovisual cordobés que permita construir una identidad del arte local, para promover una marca identitaria atravesada por lo diverso, plural y contingente. En ese sentido, la construcción de una identidad se centraría en los aspectos ligados a la producción (sin que esto implique el desarrollo de metodologías exclusivas de Córdoba), más que a temáticas y contenidos.

### ***Colectivo Ceromilímetro: creaciones colectivas como experiencia transformadora***

El *Colectivo Ceromilímetro* es una productora de contenidos audiovisuales conformada por realizadores argentinos y venezolanos. Sus creaciones, cuyo denominador común exhibe un gran cuidado estético que evidencia destrezas tanto técnicas como narrativas, abarcan el ámbito de la ficción, el documental y la animación.

En cuanto a la dinámica de trabajo, se organizan internamente desde una plataforma horizontal que implica la plena participación del conjunto de sus integrantes en las distintas etapas de cada proyecto, con la finalidad de promover y consolidar el potencial creativo de cada uno de ellos, contribuyendo al mismo tiempo al desarrollo de un mayor sentido de pertenencia colectiva. De este modo, implementan una modalidad en la cual articulan el trabajo individual con el encuentro grupal. Así, el surgimiento de ideas y la construcción de guiones se desarrollan generalmente a partir del diálogo y el intercambio, mientras que en la etapa de rodaje cada miembro asume roles específicos -ya sea en las áreas de fotografía, sonido, dirección de actores o producción- que surgen a partir de los saberes y experiencias individuales. Esto les ha permitido trabajar profesionalmente con un reducido grupo de personas, explotando las potencialidades creativas del equipo.

Por otra parte, un recorrido por las pantallas virtuales de las redes sociales<sup>9</sup> en las cuales exhi-

---

9 Sitio Web: <http://www.colectivo0mm.com/index.html> y Fan page de Facebook: [https://www.facebook.com/colectivoce-romilimetro/info/?entry\\_point=page\\_nav\\_about\\_item&tab=page\\_info](https://www.facebook.com/colectivoce-romilimetro/info/?entry_point=page_nav_about_item&tab=page_info)

ben sus trabajos y se presentan como colectivo de producción audiovisual independiente, nos permite advertir su posicionamiento respecto a un hacer-cine. *Colectivo Ceromilímetro* es una productora audiovisual que concibe al cine como una construcción plural en actividad, a partir de la cual se piensa al proceso de creación como una experiencia transformadora tanto del sí mismo -individual y colectivo- como de una otredad que integra lo social. Así, el cine no sólo es imagen-movimiento sino que, primariamente, constituye un acto en el cual a partir de un *estar-haciendo* también se *está-siendo*. En ese sentido, podría elucidarse en la mayoría de sus obras (documentales y de ficción) una intención por construir audiovisualmente al otro para reflexionar sobre sí mismo<sup>10</sup>; pues, mediante el contraste de miradas se erigen relatos que son devueltos a los protagonistas, a los realizadores y a otros sujetos, que se convierten todos ellos en espectadores excediendo los límites de la sala cinematográfica.

Siguiendo esta dirección, muchas de sus obras reflejan la intención de otorgar visibilidad a ciertos actores sociales que generalmente quedan excluidos de los discursos hegemónicos de la narrativa cinematográfica y de otros medios de comunicación masivos.

De ese modo, este colectivo audiovisual construye un cine que no pretende estar sujeto a las normas establecidas por la disciplina ni el arte, sino que desde un borramiento de los límites que distinguen la ficción de la no-ficción, elabora una mirada propia de lo real para, a partir de allí, pensarse a sí mismo.

### ***Cine a la intemperie: pantallas en movimiento para el cine independiente***

*Cine a la intemperie* es un proyecto artístico-cultural que tiene como objetivos la promoción de la “diversidad cultural” y el “fortalecimiento de la identidad”; cuestiones que se han concretado en una experiencia de cine-itinerante que desde hace años permite instituir nuevas pantallas en localidades que no poseen salas cinematográficas. Desde Córdoba (Argentina) hacia diferentes puntos de los territorios nacionales y latinoamericanos, esta actividad construye espacios-móviles para la comunicación de manifestaciones artísticas ligadas al cine independiente en pos de alentar la integración y fortalecer procesos identitarios.

Como organización de gestión cultural y artística se busca con este proyecto ubicarse como “conector” entre sujetos y comunidades muy diversos del espacio local y regional. En este sentido se

---

10 El cortometraje *Quila Quina* (2015) es una no ficción que implicó un trabajo intenso en la localidad con actores no profesionales. En el mismo se reflexiona no sólo acerca del modo de producción sino también en la capacidad de inclusión de temas y formas de construir a los sujetos en una localidad de la Patagonia.

definen como “una ventana abierta para descubrir las diferentes perspectivas y formas de vivir” alentando proyectos ligados a la defensa de los derechos humanos, la equidad de género, la protección medioambiental, y los derechos de los pueblos originarios, entre otros (Moreno y García, 2013).

Este tipo de experiencia de exhibición irrumpe en el terreno del arte y la cultura motorizando una modalidad diferente de construcción ciudadana y, al mismo tiempo, de conformación de espectadores. Entendemos que los *cine-itinerantes* vuelven sobre el pasado instituyendo prácticas que nos devuelven a una instancia pre-salas-cinematográficas o, quizás, a ese tiempo en el que se estaba constituyendo<sup>11</sup> un público cinematográfico que devino en multitud. Sorlin (2014) aborda esta cuestión y de su exposición nos interesa rescatar la idea de sala como lugar-de-reunión y de dispersión<sup>12</sup> que propicia un modo difuso de comunidad por la importancia atribuida al estar-ahí que no significaba detenerse-para-la-contemplación. Es un sujeto-vivo, implicado, expectante (quizás no tan espectral como en otros casos), que se encuentra *con-otros* en su lugar de espectador. Hay en este tipo de prácticas de exhibición una ruptura espacial<sup>13</sup> lo cual abona y moldea una particular constitución del fenómeno cultural y audiovisual que representa *Cine a la intemperie*.

A lo cual, a los fines de dimensionar su impacto, añadimos una serie de cifras ligadas al movimiento de penetración de la propuesta implementada durante la gira 2008-2010 por Latinoamérica: se realizaron 143 proyecciones en las que se exhibieron 500 audiovisuales, para 27.000 espectadores de 19 países, durante 2 años y cinco meses de itinerancia (Moreno y García, 2013). Se destaca su metodología de co-construcción de los programas de cada una de las presentaciones donde radica una de las dimensiones más ricas para pensar cómo en cada pueblo al que arribaban no se imponía una propuesta-para-ver sino que se dialogaba con referentes del lugar para determinar una oferta audiovisual para compartir.

11 Lo que nos importa con esta forma de expresión es recuperar esa temporalidad que deviene sin que se interrumpa el flujo del tiempo.

12 En su análisis del cine ligado a la noción de multitud en las primeras épocas de la cinematografía, Sorlin explicaba: “La relación entre el advenimiento del cine y la cuestión de las manifestaciones colectivas era doble. Por un lado, la sala de cine era un lugar de reunión y dispersión; animada por un incesante vaivén, agrupaba a una multitud de un género particular que era importante definir; por el otro, las propias películas, a diferencia de las formas anteriores de espectáculo ponían en escena multitudes extremadamente variadas. Así, en el momento en el que los Lumière convertían a sus proyecciones en acontecimientos públicos, el cine ofrecido a la multitud contribuía a determinar una noción todavía vaga, a la vez reuniendo masas de curiosos en un mismo sitio y creando ciertas representaciones de dichos curiosos, confiriendo a la idea de multitud el espesor de una imagen en movimiento” (2004: 43 y 45).

13 “A veces nos gusta hablar de una arquitectura que no necesariamente tiene muros y losas, y que tampoco perdura hasta la fatiga de los materiales. Lo interesante de estas intervenciones espaciales a través de la instalación de un cine es cómo un lugar cambia su función y sentido dependiendo del montaje de dispositivos muy específicos, aunque sea durante el tiempo que demora una película. En este caso el valor de lo efímero radicaría en esa capacidad de cambio y potencia para construir una nueva realidad espacial” (Colectivo ElCineVino, Cifuentes/ Fuentes/ Jacob/ Schmitt/ Urquiza).

## Anclajes históricos para visitar las experiencias artístico-colectivas

A partir de este primer relevo de información sobre las cuatro propuestas de gestión artístico-cultural audiovisual surgen un conjunto de tópicos que, a modo de orientación analítico-reflexiva, permiten establecer guías-interpretativas a futuros ingresos al campo de estudio.

Por un lado se vuelve imprescindible ubicar históricamente los precedentes que nutren este tipo de alternativas. Algunos de los casos pueden inscribirse en una trayectoria más amplia de la producción audiovisual que encuentra en la tecnología del *video* a uno de sus antecedentes más relevantes. En sus orígenes confluyen una práctica profesional ligada al registro para su reproducción y almacenamiento (desde lo televisivo); y otro tipo de práctica más vinculada a lo doméstico y al registro de lo íntimo de lo cual se deriva, posteriormente, un uso para tomar la experiencia cotidiana. El dispositivo permitió una expansión social y una articulación de la lógica de lo *portátil* (lo que permite capturar-el-movimiento de los acontecimientos desde el aquí-y-ahora, es decir, desde la inmediatez), el bajo-coste tecnológico y su *accesibilidad*, la *rapidez* del registro-almacenamiento-reproducción, como los aspectos que nos interesa destacar retomando a Polanco Uribe y Aguilera Toro (2011:39). Estas cuestiones son las que se priorizan, como expresamos anteriormente, por sobre la calidad técnico-estética del cine. Nos importa destacar este tipo de práctica que en el terreno de lo colectivo hunde sus raíces en una alternativa ligada a la democratización-audiovisual, la cual puede describirse de la siguiente manera:

[...] se constituyó como *práctica* pues sus condiciones de bajo costo, portabilidad y sencilla operación hicieron mucho más rápido el acceso de nuevas clases y grupos sociales a esta; por tanto, posibilitó el registro de la vida social desde quienes la vivían y, así, estimuló la creación de diversos materiales audiovisuales para hacer memoria, denuncia o reflexión sobre los procesos y conflictos de las comunidades retratadas (Polanco Uribe y Aguilera Toro, 2011: 40).

Históricamente, a partir de 1984 y de manera sucesiva, en el Festival del Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana se comienza a legitimar esta *tecnología-comunicacional-cultural* en el campo de los movimientos y organizaciones que pretenden el trabajo colectivo. Por otro lado, la tecnología del video facilitó que ciertas prácticas ligadas a un modo de expresar la domesticidad y la subjetividad se expandieran, y que ciertos actores pudieran apropiarse de un saber-hacer ampliando las posibilidades para el desplazamiento del rol-de-espectador al rol-de-productor audiovisual. Ese movimiento se entrelazó con Otras-prácticas propias de un Nuevo Cine Latinoamericano que propuso, desde el plano político-ideológico-artístico tal como lo expresaran Getino y Solanas:

Al cine industrial, un cine artesanal: al cine de individuos, un cine de masas;

al cine de autor, un cine de grupos cooperativos; al cine de desinformación neocolonial, un cine de información; a un cine de evasión, un cine que rescate la verdad; a un cine pasivo, un cine de agresión; a un cine institucionalizado, un cine de guerrillas; a un cine de espectáculo, un cine de acto, un cine acción (1973).

Históricamente, los postulados del *tercer cine* pueden vincularse también a los procesos que, desde el campo de la comunicación social, alentaban la participación y la visibilización de demandas de grupos y organizaciones y que se reconocieron como comunicación-popular<sup>14</sup> y comunicación-alternativa, nominación esta última que permitía subrayar el carácter contra-hegemónico. Es así como se vislumbró una cartografía renovada, también, por la presencia de un conjunto de sujetos que, sin necesariamente estar ligados a la Academia, propugnaban un planteo acerca de la comunicación social que podemos caracterizar como: (1) no necesariamente centrado en la comunicación mediática; (2) con raigambre en procesos de trabajo en sectores populares (énfasis en la cuestión organizacional); (3) con objetivos de transformación en las condiciones de existencia (material y comunicacional); entre otras cuestiones. Estas premisas, con variantes, atraviesan algunas de las bases político-artísticas de la acción colectiva-audiovisual que también están influidos con el proceso que se ha dado en denominar *videoactivismo* (Bustos, 2006).

Finalmente, aún resta por indagar en profundidad los procesos de construcción colectiva-audiovisual desde una *lectura-detalle* que nos permita avanzar en la comprensión de un movimiento en proceso. Sin embargo esta primera aproximación colabora en la tarea de reconocimiento y delimitación parcial de un ingreso cartográfico a una realidad rica y cambiante como la que estamos abordando.

---

14 El período que comprende los años 60s y 70s se configura un momento de inflexión donde surge un posicionamiento crítico a la vertiente conocida como *comunicación difusionista* (de corte funcionalista). El surgimiento de una conciencia crítica del quehacer comunicativo en la región se plasma en la configuración de un conjunto de debates alrededor de la problemática *comunicación y desarrollo* que se reconocen en figuras como Antonio Pasquali, Luis Ramiro Beltrán, Juan Díaz Bordenave, Mario Kaplún, entre otros.

## Bibliografía

Brenez, N. (2014) "El cine político hoy: las nuevas exigencias. Por una república de las imágenes", en *La Fuga*. Primavera 2014. ISSN 0718-5316. En línea: <http://www.lafuga.cl/el-cine-politico-hoy-las-nuevas-exigencias/697> Última revisión: 27/07/2016

Bustos, G. (2006) *Audiovisuales de combate. Acerca del videoactivismo contemporáneo*. Buenos Aires: La Crujía ediciones.

Colectivo ElCineVino (s/d) "Cine, vino y espacio", En línea: <http://www.scielo.cl/pdf/arq/n52/art14.pdf>. Última revisión: 27/07/2016

Garavelli, C. (2014) *Video experimental argentino contemporáneo*. Una cartografía crítica. Sáenz Peña: Universidad Nacional de Tres de Febrero.

Laddaga, R. (2006) *Estética de la emergencia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.

Molfetta, A. (2015) "Un nuevo Tercer Cine se practica en el Conurbano Sur de Buenos Aires", Ponencia presentada en *XIII JORNADAS ROSARINAS DE ANTROPOLOGÍA SOCIO-CULTURAL. Antropología y Realidad Latinoamericana: dimensión política, problemas sociales y campo disciplinar*. Septiembre de 2015, Rosario. Inédito.

Moreno, G. y García, V. (2013) *Cine a la intemperie: instantáneas de dos mujeres por Latinoamérica*. Ushuaia: Sudpol.

Polanco Uribe, G. y Aguilera Toro, C. (2011) *Luchas de representación. Prácticas, procesos y sentidos audiovisuales colectivos en el sur-occidente colombiano*. Cali: Universidad del Valle Programa Editorial.

Rancière, J. (2013) *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.

\_\_\_\_\_ (2005) *Sobre políticas estéticas*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona.

Román, M. J. (2010) "Mirar la mirada: para disfrutar el audiovisual alternativo y comunitario". En *Folios* 144 Facultad de Comunicaciones, Universidad de Antioquia. En línea: <http://aprendeonline.u-dea.edu.co/revistas/index.php/folios/article/download/6438/5908> Última revisión: 27/07/2016

Solanas, F. y Getino, E. (1973) "Hacia un Tercer Cine". En *Cine, cultura y descolonización*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Sorlin, P. (2004) *El "siglo" de la imagen analógica: los hijos de Nadar*. Buenos Aires: La marca editora.