



## La mesa (red) de cine social y comunitario de Córdoba en la praxis de la pedagogía decolonial


*Cordoba's Social and Community Cinema Network  
in the praxis of Decolonial Pedagogy*

**Carla Grosman-Smith**

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET),  
Universidad Nacional de San Juan, Argentina.

Auckland University of Technology,  
Faculty of design and creative Technologies,  
School of Communication Studies,

Communication for social Change Research Center, Nueva Zelanda.

 <https://orcid.org/0000-0003-0236-5794>  
[grosman-smith@hotmail.com](mailto:grosman-smith@hotmail.com)

Recibido: 29/04/2021

Aceptado: 01/09/2021

DOI: <https://doi.org/10.48162/rev.36.030>

**Resumen.** Este artículo asocia la actividad tallerística de varios grupos contemporáneos de cine comunitario cordobés a una dinámica de legitimación de la “pedagogía decolonial” (C. Walsh, 2013). Entiendo esta última como praxis de un “dispositivo” (Foucault, 1980, [1977]) que identifico como el dispositivo decolonial pues sus relaciones de saber/poder son una práctica contra-hegemónica dentro de las dinámicas onto-epistemológicas de reproducción de aquello que Aníbal Quijano (2000) llamó “Colonialidad del poder” (y que desde un análisis Foucaultiano del discurso leo como “dispositivo de

poder”). El artículo observa como el cine comunitario sigue los dos estadios propuestos por la pedagogía decolonial como pasos ineludibles hacia la emancipación de los sujetos subalternos. 1- la puesta en crisis de los saberes y las identidades hegemónicas, lo que se logra desde la identificación crítica de su situación histórica y el aprendizaje de los artificios del lenguaje audiovisual en tanto aparato de reproducción ideológica colonial-capitalista (enfrentando la colonialidad del ser). 2- Una propuesta teleológica por una vida decolonializada que emerge tanto de la apropiación tecnológica del lenguaje audiovisual desde el cual realizan su narración, su film, como también de las relaciones sociales “Otras” de producción de su mensaje (enfrentando la colonialidad del saber).

**Palabras clave.** Cine comunitario cordobés, Dispositivo, Pedagogía decolonial, Colonialidad del Poder, Educación artística no formal

**Abstract.** This article associates the workshop activity carried by a cluster of Cordoba’s community cinema groups to the legitimization dynamics of Decolonial Pedagogy (Walsh, 2013), understanding the later as praxis of a “Dispositive” (Foucault, 1980, [1977]); the Decolonial dispositive. This since its power/knowledge relations are a counter hegemonic practice within the onto-epistemological dynamics of reproduction of what Aníbal Quijano (2000) called “Coloniality of Power” (or the Power dispositive in Foucauldian discourse analysis terms). The essay observes how community cinema follows both the stages proposed by Decolonial Pedagogy as unavoidable steps towards subaltern’s emancipation. 1- To question hegemonic knowledges and identities by adding on the critical self-identification of subaltern historical conditioning circumstances, something community cinema achieves by prompting the learning and understanding of audio-visual language as an apparatus of colonial-capitalist ideology reproduction (I state that they face “coloniality of being” with that). 2- To carry a teleology towards a decolonized life, an aim community cinema attains by aiding subaltern’s technological appropriation to produce meaning throughout their films’ messages as well as through their “Other” forms of production’s social relations (I claim they face “coloniality of knowledge” with that).

**Keywords.** Córdoba’s community cinema, Dispositive, Decolonial Pedagogy, Coloniality of Power, Artistic non-formal education

## Introducción

Una observación preliminar para comenzar a pensar este artículo fue reconocer que el contexto latinoamericano del siglo XXI experimentó un importante desplazamiento socio-cultural desde sus tradicionales formas de protagonismo cultural derivadas de las lógicas de la “Colonialidad del poder” (Quijano, 2000). Estas dinámicas que determinan qué grupos tienen el derecho a “hablar”,- y en tanto sujetos hegemónicos, manifestar sus ideas, opiniones e identidades-, y, qué grupos se ubican en el lugar de “el otro” -por no responder onto-epistemológicamente a los patrones Moderno/Coloniales de “la colonialidad del ser” (Nelson Maldonado-Torres, 2007) y de “la colonialidad del saber” (Castro-Gómez, 2000) -, se ven en la actualidad, fuertemente revisadas por la teoría decolonial y por la praxis ciudadana colectivo-política. Lo cual implica una renarración de la memoria colectiva impulsada desde aquellos “otros internos” (De Oto y Catelli , 2018) para exhibir de qué manera,- ya desde las narraciones

fundacionales del Estado Nación enarboladas por las elites nacionales criollo-burguesas-, se les ha subalternizando – es decir, invisibilizando y apropiando material y simbólicamente- por pertenecer a sistemas epistemológicos, étnicos, económicos, simbólicos o genéricos alternativos a la centralidad cristiana, burguesa, falócrata, heterosexual y europeo-descendiente impuesta desde el discurso Moderno/Colonial.

Mirando hacia el territorio cultural que nos ocupa, vale destacar que el orden hegemónico arriba descrito quedó en gran parte incuestionado por los miembros más progresistas del arte Latinoamericano post-colonial en el que se inscribió, por ejemplo, el Nuevo Cine Latinoamericano (1960-1980). Esto porque sus protagonistas (intelectuales-artistas) al expresarse “de parte de los oprimidos” apelaban a su centralidad onto-epistemológica para legitimar sus reclamos; a una estructura social diseñada para subyugar al subalterno mientras asegura autoridad hegemónica a los intelectuales hablantes. Asimismo, aquellos proyectos emancipadores (plenos de buenas intenciones) reproducían subalternidad antes que impulsar un cambio social orgánico. Esta es, como argumenté (2020), la aporía de representación que manifiesta su fracaso.

En el ámbito de los estudios cinematográficos latinoamericanos recientes se estaría operando un desplazamiento epistemológico desde una perspectiva que -hasta ahora- concebía al fenómeno cinematográfico como una reproducción del status quo hacia otra que lo piensa como agente socio-políticamente performativo. Es decir, se concibe al cine más allá de una descripción histórico-política hacia su dimensión como agente de transformación social. Esto porque, aunque ya existiesen perspectivas que miran al cine como un aparato de reproducción ideológico en la que el espectador es una masa acrítica e influenciabile, la “teoría del aparato”, por ejemplo, tal cualidad performativa del cine no es accesible a las bases sociales. La “teoría del aparato” según J. L. Baudry (1973) sostenido en las ideas de J.L. Comolli y J. Narboni (1971) y consolidado por los conceptos que aportara Christian Metz (1977), concibe el cine como una mediación simbólica cuya tecnología (lo técnico-retórico) funciona como herramienta de reproducción discursiva del dispositivo de poder (entendiendo “dispositivo” como lo concibe Foucault en 1977). Es decir, como una red de relaciones de saber/poder que conforman la subjetividad de los sujetos como adscripta al paradigma dominante. Siguiendo esa teoría, el cine como aparato puede reproducir el discurso del poder, pero no producir un cambio social orgánico. Confío que es este mecanismo el que se debería alterar.

Comenzando, estimo necesario proponer aproximaciones que se refieran al cine desde su dimensión de “pensamiento crítico fronterizo” (Walsh, 2005a). Entendemos, con Walsh, la fronterización crítica de saberes como una aproximación a la praxis socio-política en donde se pone al conocimiento académico (agrego, también la expertise técnica/artística específica de un campo) a disposición y servicio de las acciones emancipadoras de los sectores subalternos. Esto involucra asumir una posición crítica sobre la anterior aporía recaída sobre el caso del Nuevo Cine Latinoamericano- por mantener las mismas relaciones de colonialidad de saber y del ser hacia dentro de su acción crítico-creativa (Grosman, 2020). Propongo que deberíamos buscar es un trabajo que apunte a una interculturalidad crítica como la explica Walsh (2005b): una puesta en valor (desde los mismos sujetos subalternos al convertirse en productores de sentido) de sus saberes e identidades invisibilizadas por los canales onto-epistemológicos de reproducción de la colonialidad del poder (colonialidad del ser y colonialidad del saber).

Este artículo explora cómo la producción estético-retórica del cine comunitario cordobés llena esa vacante epistemológica identificando sus relaciones discursivas con la praxis de la “Pedagogía decolonial” (Walsh, 2013). Entendida esta como una de las posibles praxis de los postulados éticos-filosóficos del pensamiento Decolonial. Y todo esto visto como un sistema de relaciones materiales e inmateriales de saber/poder que presenta al proyecto decolonial como un dispositivo enfrentado a la hegemonía de la Colonialidad del Poder. Esperamos aportar evidencia a las relaciones concretas que esta forma de hacer cine tendría en tanto tecnología de reproducción de las prácticas cotidianas de otras acciones emancipadoras; aquellas ejecutadas desde los nuevos movimientos sociales de recuperación del poder cívico abocadas a discutir las dos formas de reproducción hegemónica de la colonialidad del poder (colonialidad del ser y colonialidad del saber). Nos centraremos entonces en las prácticas de enseñanza del cine comunitario que articulan las discusiones hegemónicas de movimientos sociales en una forma de producción discursiva fundada en el pensamiento crítico fronterizo y las posibilidades socio-performativa de la producción-recepción del lenguaje audio-visual como su herramienta.

Mi observación de que el caso de la tarea pedagógico-política de los grupos de cine comunitario se halle en general inscripta -desde la fronterización crítica de saberes- en la red de relaciones materiales e inmateriales que conforman lo que podríamos designar como un Dispositivo decolonial, pasa por pensar su actividad como tecnología (técnico-retórica) de reproducción de la pedagogía decolonial en tanto esta última es praxis de dicho dispositivo. Este estudio observa cómo tal dinámica discursiva del cine comunitario se da -en el caso de los grupos que conforman la mesa de cine social y comunitario de Córdoba- justamente siguiendo los dos estadios propuestos por la pedagogía decolonial como pasos ineludibles hacia la emancipación onto-epistemológica del sujeto subalterno. La primera es la puesta en crisis de los saberes y las identidades hegemónicas (lo que se logra desde el aprendizaje que los sujetos hacen del artificio del lenguaje audiovisual en tanto aparato de reproducción ideológica colonial-capitalista y de una reflexión histórico crítica colectiva sobre las propias condiciones fundantes de su subalternidad). La segunda es una propuesta teleológica por una vida decolonializada (que emerge tanto de la apropiación tecnológica del lenguaje audiovisual para realizar su narración fílmica, como también de las relaciones sociales “Otras” de producción-recepción de su mensaje).

Podríamos afirmar que dentro de la actual cinematografía argentina hay dos formas económicas de producción: una que funciona en línea recta y que corresponde al cine industrial, la otra dibuja una línea circular y es la del cine comunitario. La primera usa los recursos para crear un producto como único objetivo en una dinámica de consumo que justifica la renovación incesante de ese insumo sin dejar reservas. El mismo cine de autor o cine independiente (las obras del Nuevo Cine Argentino, por ejemplo) podría considerarse como tal ya que, aunque se aboca a temáticas y estéticas “comprometidas”, utiliza el mismo sistema lineal de recursos agotables y aislados que fomenta el individualismo y las jerarquías moderno/coloniales de saberes y representación. La segunda, la del cine comunitario, trata de contemporizar con un proyecto más orgánico involucrando una dinámica de reciclaje de recursos humanos y materiales que ayudan a fortalecer las relaciones de solidaridad colectiva de la comunidad que los produce y a visibilizar sus identidades y saberes. Considero esta última forma de producción como un

ecosistema que es también una célula proliferante dentro de un nuevo sistema de relaciones que venimos identificando como el dispositivo decolonial.

Esta forma de producir y recibir el cine comunitario es, desde mi perspectiva, un modo colectivo de introyectar y luego proyectar el nuevo paradigma (ecosistema). Es por ello una experiencia orgánica de un sujeto colectivo cuyo cuerpo es la zona de relaciones y prácticas dentro de la cual los productores y receptores del cine comunitario renegocian un cambio de paradigma. Podríamos definir esta dinámica como una experiencia colectivo-política.

### **Históricamente...**

La producción audiovisual del cine comunitario emergió de las políticas de democratización cultural de los años noventa desde las cuales las organizaciones no gubernamentales se convirtieron en el canal de expresión de los reclamos de los derechos de las minorías. Desde esta lectura el cine comunitario podría considerarse una forma de producción no profesional que resulta de los procesos de democratización cultural impulsados y fortalecidos por los nuevos movimientos sociales de recuperación del poder cívico. Y esto ya que sus lógicas de producción se constituyen en las prácticas de democracia directa con la que los nuevos movimientos sociales dieron por tierra con las figuras mesiánicas de líderes sociales moviéndose hacia una dinámica más horizontal, cooperativista y autogestora de activismo. De la misma manera se evidencian los desplazamientos en las lógicas de producción de un cine industrial/de autor (líneal-Fordista) hacia un cine comunitario (reciclable). Los usos que estos últimos hicieron, desde los noventa, de las nuevas tecnologías audiovisuales para comunicar los intereses de su sector pueden considerarse como uno de los caminos para reconocer al cine comunitario como un arte de un proceso social nacional de renarración ética-epistemológica hecho presente para rechazar las lógicas del mercado que se instalaban como el único *modus vivendis*. Es decir, nos referimos al cine comunitario como un arte colectivo-político éticamente performativo.

De este modo, el acceso de usuarios no profesionales a las nuevas Tecnologías de Información y Comunicación (TICs) envuelve un paso fundamental hacia la democratización cultural en tanto la posibilidad de operar equipamiento de producción audiovisual permitió a los grupos subalternos la viabilización de sus mensajes de un modo cercano al de la auto-representación; concebimos a este proceso como una forma de apropiación tecnológica. El advenimiento de internet del nuevo milenio generó múltiples posibilidades en las formas de recepción, circulación y regeneración de mensajes dentro de las redes sociales. Esta renovada dinámica de comunicación de contenidos favorece la divulgación de las obras de cine comunitario, esencialmente, en tanto vehículos del discurso de los grupos sociales que las producen. Una consecuencia fundamental hacia lo macro-estructural es el debilitamiento de las industrias culturales y de los monopolios de comunicación en cuanto mecanismos de control y reproducción ideológica, puesto que desde ahora existirían los medios comunitarios, y esto vale también como contestación a la producción del cine en tanto aparato reproductor del paradigma dominante.



En este contexto, y a través de las últimas dos décadas, la producción audiovisual comunitaria de la provincia de Córdoba se articuló con proyectos colectivos de cambio social; su labor quedó incorporada a los territorios asociados a la participación social y la educación popular. De este modo la circulación de su producción ayudó a reivindicar los reclamos sociales en marcha y reforzó debates hacia dentro de estos grupos. Un avance fundamental para su permanencia y fortalecimiento fue la sanción de la Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual (LSCA) promulgada en el año 2009, (Ley 26.522), implementada en 2013 debido a la obstaculización legal presentada desde los grupos multimedios quienes a través de esta nueva multiplicación de voces veían perder su monopolio (económico, discursivo y político). La ley tenía, según Carolina Barnes y Aída Quintar (2016), dos aspectos de importancia: primero, reconocía el derecho de las organizaciones sin fines de lucro a acceder a licencias para operar medios y servicios de comunicación audiovisual; segundo, reservaba un tercio del espectro radioeléctrico para actores privados sin fines de lucro. El crecimiento y desarrollo del cine comunitario en este periodo es notable, aquí nacen mayormente los grupos de cine que estudiamos dentro de la mesa de cine social y comunitario de Córdoba.

El conflicto con los monopolios de la información fue un factor tensionante para el gobierno que implementó la ley y esta crisis persiste hasta los primeros días del siguiente gobierno neoliberal cuando por decreto presidencial se modifican los principales artículos de la LSCA devolviéndole el poder a sus anteriores manos (las mismas que fueran artífices político-ideológicas del nuevo gobierno). El cine comunitario, que durante la ejecución de la ley había florecido a través de programas gestados para fomentar la producción comunitaria y alternativa (cine inclusión, cine con vecinos, cine infancias, por ejemplo) y para circular como contenidos de la TV digital pública o en nuevos espacios de exhibición (como el del cine móvil), vuelve a enfrentarse entonces a la invisibilización estatal oponiendo estrategias de supervivencia sostenidas en el esfuerzo cooperativo y colectivo. Este es el periodo que analizamos.

### **El caso de la mesa (red) de cine social y comunitario de Córdoba**

Según mis observaciones de campo realizadas entre 2019 y 2020 -siguiendo la metodología de la “etnografía colaborativa” propuesta por James Clifford and George Marcus (1986)-, por intermedio de la entrevista semiestructurada, los *focus groups*, y la observación participante, puedo establecer que la red de cine social y comunitario de Córdoba está conformada por grupos heterogéneos en cuanto a sus actividades y más o menos homogéneos en su sentido teleológico. Lo primero es así porque cada grupo se dedica casi exclusivamente a un sector del circuito (que considero orgánico) de la producción-recepción del cine comunitario. Los hay atendiendo la capacitación de grupos de interés (causas sociales), de organizaciones de base, de asentamientos barriales vulnerables, etc. Están los abogados a contribuir desde sus competencias profesionales o semi-profesionales a las causas emergentes de reclamos hacia el Estado por corrupción, injusticia, negligencia ambiental y abuso de poder. Existen los que se encargan de que estos contenidos circulen, se presenten vivos frente a la sociedad a partir de las exhibiciones itinerantes en barrios o los festivales de cine comunitario o como contenido de plataformas

online. Finalmente, los que se abocan a sostener esta red en un sentido institucional (relación entre los grupos de producción que lo conforman y con otras instituciones y el estado).

En cuanto a lo segundo (su sentido teleológico) esta red comparte fines ideales y concretos de conquista -y re conquista- de derechos civiles que nos devuelvan el lugar de ciudadanos y nos liberen del lugar de consumidores pasivos dentro de un sistema de explotación. Es decir que su accionar colectivo-político es en pos de la democratización cultural. Por lo mismo considero que el objetivo general del colectivo de grupos realizadores que conforman la mesa de cine social y comunitario de la provincia de Córdoba es visibilizar el cine comunitario como un actor pedagógico (en un sentido amplio) organizado en la lucha hegemónica. Puedo deducir esta intencionalidad al revisar la plataforma de dichos grupos a los que podría identificar desde mi lectura de su accionar político-pedagógico como tres objetivos específicos al general antes mencionado:

1. Organizarse como un actor social frente al Estado y frente a otras instituciones, colectivos y realizadores generando mecanismos de sustentabilidad entre sí y con el Estado.
2. Provocar instancias de formación, reflexión y articulación de sus prácticas para la divulgación del manejo de las destrezas y formas de narrar del lenguaje audiovisual hacia los sectores de base.
3. Contribuir a la canalización de conocimientos “otros”, generados por -y desde- experiencias, pensamientos e identidades colectivas de lucha social, en la producción de mensajes audiovisuales alternativos.

Focalizados en sus prácticas podríamos decir que los grupos que conforman la red, fundados entre los pasados 10 y 5 años -y activos desde entonces-, desarrollan actividades que aseguran la compleción de los tres objetivos específicos antes mencionados siguiendo tres líneas de acción y conformando subgrupos en las líneas dos y tres:

La primera línea corresponde al primer objetivo de esta red de grupos productores y divulgadores del cine comunitario, es una práctica intra-institucional, es decir, se observa siguiendo el hilo de actividades apuntadas a progresar en tanto red de relaciones en cuestiones de auto-sustentabilidad y presencia institucional con el estado y otras instituciones y colectivos. Este artículo no va desarrollar estos aspectos más allá de esta mención pues está preocupado por las prácticas de reterritorialización epistémicas en espacios de acción social participativa. Por eso me enfoco en los objetivos dos y tres arriba establecidos.

En la segunda línea se ubican los grupos que se dedican a la educación y producción audiovisual en contextos comunitarios y desde la educación no formal. Dentro de este grupo distingo dos tipos de formaciones que asocio por similitud de objetivos, metodología y proyecto de acción contra-hegemónica: A) los que están integrados por expertos del audiovisual y por activistas de luchas identitarias puntuales ya existentes y movilizadas. Si bien estas causas no afectan directamente a los realizadores audiovisuales expertos, estos toman la posición de apoyarlas enseñando los rudimentos del lenguaje audiovisual a los activistas para que puedan fortalecer estos reclamos por medio del uso de mensajes tecno-mediáticos. Sitúo en este grupo a Cine Comunitario Unquillo; Cooperativa Cachalhueca; La colectiva; Red de Documentales

de Punilla Sur, Caleidoscopio cooperativa de trabajo audiovisual y El ágora. Y, B) En este grupo asocio a talleres permanentes de enseñanza y producción audiovisual orientados a niñez y jóvenes. Dichos talleres ayudan a los jóvenes a reconocer sus propias condiciones de subalternidad y el poder retórico del lenguaje audiovisual con miras a generar en los mismos una conciencia y una capacidad creativa que, más allá de su producción actual, siembre un porvenir de sujetos que manejen de forma crítica las herramientas de influencia retórica que circulan por los canales reproductores del poder. Sitúo en este grupo a: el Taller de Cine centro cultural de Villa el Libertador; la Escuela de Artes visuales de Campo de la ribera, Cine comunitario Rimbombante; Manos Unidas Villa Baquita echada, Taller de cine de Villa la Maternidad.

La tercera línea, en la que sitúo tres grupos, está abocada a la formación técnico/teórica de los coordinadores de grupos de cine comunitario y a la exhibición de la producción de cine social y comunitario en contextos colectivos, cooperativos y asociativos. Su labor formativa tiene potencia político-pedagógica en tanto ayuda a los realizadores audiovisuales a situarse en una posición crítica respecto del dispositivo de poder y a reflexionar acerca de las posibilidades emancipatorias de su labor como docentes no formales del lenguaje audiovisual. Su trabajo en tanto exhibidores celebra sentimientos de empatía y solidaridad colectiva que refuerzan relaciones de saber/poder con una perspectiva decolonial. Sus características también los distinguen en tres cursos de acción: A) Festival internacional de cine social y comunitario: se destaca aquí a INVICINES: festival de cine de los invisibles; B) la Asociación para la Promoción y difusión de la realización cinematográfica de Córdoba, se señala a ACCOR Asociación de Cineastas de Córdoba y C) Exhibición itinerante al encuentro de los públicos que no asisten normalmente a salas de exhibición para compartir con ellos producciones del cine argentino: subrayo el grupo Cine a la calle.

### **Grupos de la segunda línea**

**Dedicados a la educación y producción audiovisual en contextos comunitarios y desde la educación no formal**

- A. Talleres conformados por expertos del audiovisual y por activistas de luchas identitarias puntuales ya existentes y movilizadas**

#### **Cine comunitario Unquillo**

Colectivo de vecinos provenientes de varias localidades de las Sierras Chicas de Córdoba que desarrollan sus actividades desde la ciudad de Unquillo desde el año 2014. Realizan producciones ficcionales y documentales de manera comunitaria articulando con otros colectivos y asociaciones. También sostienen un espacio de proyección de cine argentino semanal en el cine teatro municipal de Unquillo. Está integrado por investigadores, profesionales de las ciencias humanas, realizadores audiovisuales profesionales y también por miembros de la comunidad sin especialidades técnicas o artísticas. La modalidad de sus talleres es presencial, con vecinos de localidad, en donde aprenden los rudimentos del lenguaje audiovisual y en paralelo se realizan reuniones para decidir acerca de la pertinencia de una u otra temática a desarrollar en su



producción. En general las obras (ficcional y documentales) creadas por este colectivo giran en torno a la denuncia de la malversación de los recursos naturales de la zona desde la administración pública que permite el desmonte y los incendios forestales para garantizar millonarios negocios inmobiliarios impulsados por un proceso de aburguesamiento de la localidad. Los realizadores son así miembros de los activismos medioambientalistas locales quienes se apropian de la tecnología y los documentalistas de tales actividades que suman desde su lugar de audiovisualistas a las manifestaciones sociales que abogan por resolver estas demandas. Los vecinos que comparten estas problemáticas asisten a las proyecciones de los films y terminan por sumarse al activismo y/o los talleres de producción audiovisual.

### **Cooperativa Cachalahueca**

De similar formación que la anterior, desde esta agrupación se encarán temas tales como ecología, economía social y cooperativismo. Apuntan a ponderar la comunicación y el arte para la transformación comunitaria. Esta perspectiva contesta a la compartimentada educación Moderna, -que en tanto dispositivo epistemológico colonial se rige por ideas de universalidad, objetividad y eurocentrismo-, con una estrategia interdisciplinaria artística de un modo socio-geo-históricamente situado. Así, a la “ego-política del conocimiento” (Grosfoguel, 2006), este tipo de prácticas comunitarias opone una aproximación colectivo-política que integra el locus étnico/ racial/ de género/ sexual/ económico de los sujetos que producen e incorporan el conocimiento circulante.

### **La colectiva**

Este grupo de cine comunitario es parte de las actividades culturales con que la organización político-social del mismo nombre intenta viabilizar sus reclamos y disidencias. La colectiva aspira a disminuir las desigualdades de género y su trabajo de cine comunitario incluye las producciones audiovisuales comunitarias con los distintos grupos de mujeres con que trabaja. Su acción se centra en zonas de vulnerabilidad socioeconómica.

### **Red Documental de Punilla Sur**

Grupo de periodistas y especialistas del lenguaje audiovisual que registran y denuncian acontecimientos respecto de la violencia policial acompañando desde la producción audiovisual a las familias de las víctimas. Los realizadores son también organizadores y agentes de protestas que luego registran para potenciar la manifestación desde la circulación de los discursos audiovisuales. Este grupo realizan talleres de formación en el lenguaje audiovisual para vecinos.

## **Caleidoscopio cooperativa de trabajo audiovisual**

Grupo de mujeres provenientes de la fotografía, el cine, la educación popular, Son formadoras en talleres de producción audiovisual con perspectivas de género, viabilizan el discurso LGBTI.

### **El ágora**

Asociación civil que brega por transformaciones sociales orientadas a la equidad, la solidaridad y la profundización de la democracia. Identifican, documentan y validan prácticas sociales que se revelan activamente en lucha por establecer los valores que rigen a esta asociación. El grupo de cine comunitario es una de las actividades culturales de esta asociación y se dedica a la enseñanza y producción audiovisual.

## **B. Talleres permanentes de enseñanza y producción audiovisual orientados a niños y jóvenes**

### **Taller de cine para niños Villa el Libertador**

Espacio de producción audiovisual comunitaria con niños y niñas de 7 a 14 años, activo desde 2013. Funciona desde el centro cultural Villa el Libertador. Los estudiantes se acercan al aprendizaje del lenguaje audiovisual desde una perspectiva lúdica. La guían profesionales del arte audiovisual muchos de ellos egresados de las escuelas de cine y comunicación de las universidades públicas.

### **Cine comunitario Rimbombante, Arguello**

También abocados a la producción y exhibición en talleres audiovisuales para niños y jóvenes.

### **Rodando Arte comunitario, Villa la tela**

Actividad de taller y de producción audiovisual con niños y adolescentes. Trabaja en articulación con una sociedad civil de esa localidad.

### **Escuela de Artes visuales de Campo de la ribera**

Espacio de contención, de participación activa y creación colectiva destinado a niños y jóvenes con el objetivo de acompañar un proceso de empoderamiento a través de la producción colectiva de un relato propio. Sus educadores provienen de las disciplinas artísticas y creen en el valor contra-hegemónico de la adquisición de las herramientas artísticas en estas comunidades.

### **Manos Unidas, Villa Baquita echada**

Producciones audiovisuales comunitarias donde los productores son los niños y los jóvenes.



## Taller de cine de Villa la Maternidad

Colectivo abocado a la realización audiovisual con niños y jóvenes con enfoque comunitario apuntando a desarrollar las inquietudes de la comunidad.

## Grupos de la tercera línea

Dedicados a la formación de los coordinadores de grupos de cine comunitario y a la exhibición en contextos colectivos

### A. Festival internacional de cine social y comunitario:

#### INVICINES

El festival de cine de los invisibles es un festival que desde hace ocho años se dedica a exhibir el trabajo audiovisual social y comunitario de realizadores nacionales e internacionales. El evento propicia, además, un espacio de debates y plenarios para la puesta en acto de una acción colectiva de reflexión y acción social. Lo potente de este festival es que su dinámica abre al espectador común perspectivas cuerpo- políticas que lo recobran de la periférica de sentido donde lo había abandonado el mercado. Son precisamente las condiciones de exhibición las que sacan a la luz esta potencialidad. Esto porque en INVICINES se conjugan en un mismo espacio producciones comunitarias con perspectivas de género, de clase, de derechos humanos, producciones etnográficas y auto representativos. Estas producciones realizadas por recursos humano y materialmente comunitarios se interrelacionan en este festival exhibiendo identidades “otras” y negociando dichas representaciones con diferentes tipos de público que llegan hasta allí apoyando una de las obras participantes pero que en la dinámica se encuentran con otras formas de significar. En este sentido propongo que el festival es, en sí mismo, un “acto simbólico” (Fredric Jameson, 1981) en el proceso de consolidación de una epistemología intercultural, una nueva producción cultural en cuanto allí se construyen nuevos sentidos. Esto porque consigue que, como lo ha delineado Walter Mignolo (2003), “en un mundo existan muchos mundos”. Es decir que, como formato de comunicación, el festival de los invisibles incentiva una reinscripción (visibilización) de la experiencia individual en el relato heterogéneo de lo colectivo. Este nuevo marco epistemológico es per se una intervención performativa sobre el relato (jerárquico, monolético e individualista) de la colonialidad del poder.

Otro aspecto muy relevante de este festival es la instancia de intercambio entre productores y grupos realizadores en un contexto de debate, plenario o similar del que surgen proyectos de asociación sectorial o producciones cooperativas. Esta dinámica provee una formación recíproca, un compartir experiencias, miradas y una instancia de visibilización de problemáticas como también de un trazado de caminos posibles para resolverlas colectivamente. Funciona como una unificación de criterios para la acción contra- hegemónica entre prácticas colectivo-políticas.

## B. Asociación para la Promoción y difusión de la realización cinematográfica de Córdoba

### ACCOR

La Asociación de Cineastas de Córdoba es un colectivo que lleva más de 35 años gestionando el espacio de la producción audiovisual independiente. Se propone fomentar el desarrollo de la actividad audiovisual en la formación, realización y la exhibición de proyectos locales. ACCOR propone sus actividades en asociación y colaboración con otros actores del medio audiovisual de Córdoba (profesionales, semi y amateur). Si bien su quehacer se roza con la tarea específica de los colectivos de cine comunitario, este grupo no está exclusivamente dedicado al circuito del cine comunitario, sin embargo, es parte de la mesa de cine social y comunitario y en mi opinión es un referente ético-histórico fundamental a la existencia para esta.

Dicha plantada de bandera, o re-territorialización de un discurso contra-hegemónico con el cual intervenir en la batalla cultural (Antonio Gramsci, 1929-1935) desde las posibilidades performativas del lenguaje cinematográfico tiene en ACCOR un referente auténtico. Esto porque la asociación impulsó la reapertura del departamento de Cine y TV de la Facultad de Artes, luego de su cierre y allanamiento durante el gobierno de facto cívico-militar (1976- 1983). Tuvo también influencia en la sanción de la Ley de Cine de la provincia de Córdoba que hoy regula y permite la realización material de muchos proyectos cinematográficos entre los que se cuentan algunas producciones comunitarias. Además, sus miembros constituyeron el plantel docente que formara a muchos de los ahora facilitadores, y coordinadores de la mayoría de los grupos de producción comunitaria en tanto estos últimos son ex estudiantes de la carrera de Cine o de comunicación de la universidad pública. Finalmente, porque ACCOR tuvo desde el comienzo una agenda política al conformarse por la reunión de cineastas vinculados al activismo político de izquierda de los años setenta. ACCOR es por ello, en el marco de la mesa del cine social y comunitario, un referente que guía sus praxis en lo político, lo institucional, lo pedagógico y lo legal. No se posicionan, sin embargo, como una autoridad referencial sino como una entidad en relación horizontal con el resto de las agrupaciones que conforman la mesa y con ello también practican la dinámica relacional horizontal y cooperativa que promulgan como asociación y que se refleja en la mesa que convoca nuestro análisis.

## C. Exhibición itinerante al encuentro de los públicos

### Cine a la calle

Está formado por trabajadoras y trabajadores del arte audiovisual en articulación con la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba. Se dedica a la exhibición de cine nacional en plazas de barrios populares. Esta actividad trata de relacionar producciones cinematográficas nacionales, con un público que actualmente, por razones económicas o de gusto, no visita las salas en donde se exhibe este tipo de cine. Pensando en la vinculación que tiene esta forma de exhibición del cine nacional “puerta a puerta”, en tanto práctica dentro de la lógica de la pedagogía decolonial diremos que esta forma de acercarse al público con producciones que de otro modo no sería recibidas por estos sectores subalternos es una forma

de educación no formal decolonial en un sentido crítico y otro práctico. Lo primero, pues ayuda a procurar una revisión crítica de la propia situación subalterna en cuanto un devenir histórico inserto en una trama de relaciones de saber/poder. Esto desde que los films que se le presentan son films independientes no comerciales que por lo mismo no han tenido que solapar una posición política ni se hallan reproduciendo el sistema hegemónico en tanto aparatos ideológicos. Son películas de crítica social que en muchos casos habla de los sectores sociales a los que pertenecen estos sujetos–audiencia. Estas exhibiciones barreales llevan a estas zonas vulnerables contenidos en los cuales ellos pueden reflejarse y encontrarse onto-epistemológicamente. Con esta dinámica de exhibición Cine a la calle logra intervenir, aunque sea mínimamente, las dinámicas de reproducción de la colonialidad del poder que utilizan vías como programas de noticias, películas, series y telenovelas comerciales y acrílicas como programación de una subjetividad adherida al sistema de dominación imperante; es decir es lo que interviene las dinámicas de la colonialidad del ser, o en términos althusserianos el “aparato de reproducción ideológica del Estado”. El encuentro de estas personas con este otro tipo de cine puede despertar, además de la postura crítica de su propia posición subalterna, el deseo de producir sentidos y esto los puede llevar a unirse a otros grupos de producción de cine comunitario con los que el grupo Cine a la calle articula dentro de la Mesa de cine social y comunitario, aquí es cuando aparece una intervención en la colonialidad del saber.

Esto nos conduce al segundo aspecto por el cual entiendo la actividad de este grupo como asistiendo a la praxis de la pedagogía decolonial. La práctica de producción de sentidos, fruto del descentramiento de prácticas pedagógicas hegemónicas, se despliega de las condiciones mismas de exhibición como instancia pedagógica. La exhibición se realiza en plazas públicas congregando organizaciones, colectivos, comunidades, o asociaciones barriales ya constituidas que celebran en este acto de exhibición, en esa toma del espacio público, su identidad colectiva en una confirmación teleológica del grupo que se apropia de los contenidos del film para reinterpretarlos en su propia situación vital de un modo público e intersubjetivo (es decir colectivo-políticamente).

De esta manera los sentidos que se debaten a partir de la exhibición de los films se instalan como parte de una realidad vivida por estos sujetos–audiencia pues en ese momento de conquista del espacio público estas temáticas, estos debates y su propia presencia colectiva adquieren el estatus de manifestación o performance social. Es decir que el aprendizaje propuesto por Cine a la calle es afirmar la posibilidad crítica de cada sujeto y en la relación intersubjetiva propiciada por ese encuentro, construir sentidos colectivos. Esto es doblemente potente si lo que se exhibe fuera una producción de un grupo de realización de cine comunitario local o vecino (en términos teleológicos). En suma, las potencialidades socialmente performativas de un texto audiovisual exhibido en estas condiciones son al cabo, siguiendo la definición de Fredric Jameson (1981), las del acto simbólico. Es decir, como un producto cultural que refleja una situación cultural existente pero que en su desenvolvimiento performativo involucra la intervención social, dinámica que logra modificar esas condiciones culturales. Por ejemplo, en este caso los espectadores se apropian de la obra en un espacio y un momento políticamente simbólico para crear nuevos sentidos y para poner a la vista saberes e identidades otras que se refuerzan en ese acto de producción de sentido. Desde esta perspectiva y siguiendo a Stuart Hall (1980) se trataría de una situación en la que se va a producir, más que a reproducir, la cultura.



## Un breve análisis

Para presentar a esta red de cine social y comunitario como de Córdoba de algún modo enlazada a la tejido de relaciones y prácticas contestatarias de saber/poder que podríamos concebir como el dispositivo decolonial, se ponen a continuación en consideración sus aspectos estructurales (aspectos técnico-retóricos de la enseñanza -que abarca todo el proceso de producción-recepción- del cine comunitario cordobés) funcionando como soporte de los dos sentidos desarrollados arriba como pasos en la praxis de la pedagogía decolonial: Primero, la puesta en crisis de los saberes y las identidades hegemónicas y segundo, el descentramiento de las prácticas pedagógicas hegemónicas.

Acercas de lo primero, “la puesta en crisis de los saberes y las identidades hegemónicas” se destaca una dimensión del pensamiento que Catherine Walsh (2013) denomina “el pensar desde”: el despertar a la conciencia de sus propias condiciones históricas. Este es un paso que los grupos de cine comunitario realizan reconociendo el lenguaje cinematográfico comercial como aparato de reproducción de la epistemología capitalista-colonial, y apoyando un proceso de auto-posicionamiento histórico, cuerpo y colectivo-político para desarrollar una idea narrativa. Esto es, para pensar en qué contar de - y cómo contar sus- reclamos sociales, causas políticas, inquietudes y deseos colectivos. Estimo que los grupos de cine comunitario aquí explorados logran esta instancia al intervenir los procesos de subjetivación desde la cual se va adscribiendo ontológicamente a los sujetos al dispositivo de poder. Lo mismo involucraría subvertir las dinámicas de la colonialidad del ser vehiculizada por los aparatos de reproducción ideológicos del Estado. Una tarea que estos grupos abordan de la siguiente forma:

La educación multidisciplinar artística no formal, la propuesta de educación y producción artística como proceso de aprendizaje interdisciplinario, apunta a encontrar conocimientos ya encarnados en quien aprende revelados desde la forma de percepción sensorial propia del arte. Esta vía de comunicación del arte con los sujetos no es con el campo de lo racional, normado, objetivo -es decir la zona del conocimiento cooptado por la lógica moderna y sus jerarquías epistemológicas científicistas y eurocéntricas de reproducción-, sino más bien con el inconsciente -lo instintivo, lo irracional, lo reprimido, el deseo, la imaginación, la memoria, lo emocional, el imaginario, las identidades ancestrales- donde se alberga una impulsividad utópica pre-moderna en la que aun circulan una episteme analógica (fundante de identidades colectivas y dinámicas holísticas de sociabilidad ) como la presenta Foucault en 1970. La asimilación estética de un mensaje artístico involucra así un tránsito de lo sensorial a lo racional que en su proceso envuelve la propia experiencia psico-física para reconocerse dentro de las circunstancias que la obra enuncia y a veces denuncia. Esta forma de producción/corporización del conocimiento establece las conexiones de ubicación del propio cuerpo con el mundo que lo rodea. Emerge así, en el sujeto, una conciencia cuerpo-política.

Este proceso del arte, como territorio de divergencia a las lógicas de reproducción onto-epistemológica del poder, es aún más poderoso cuando los receptores son también productores del discurso tal y como sucede en el caso de la producción del cine comunitario. El valor decolonial de aprender a canalizar problemáticas experienciales por medio de una expresión artística es justamente el habitar esa zona no cooptada por el discurso de la colonialidad del poder donde el conocimiento ha sido impartido desde instituciones educativas y sus asignaturas

aisladas que pretenden explicar la realidad monolética y monolíticamente. Se apela en cambio al arte para reconocer, criticar e intervenir la realidad desde su propio lenguaje (lo que es simultáneamente técnico y retórico, forma y contenido, ético y estético) y así integrar, antes que diseccionar, la experiencia personal y colectiva del mundo.

Para el caso de la propuesta teleológica de estos grupos de cine comunitario, el arte resulta la mejor forma de vehicular apelaciones ambientalistas, de justicia social y de re- conocimiento de identidades y saberes propios dentro de un nuevo ecosistema cultural. Esto porque la idea, la denuncia, la lucha, pasa siempre por el cuerpo del enunciante antes de convertirse en obra y luego se incorpora al cuerpo de aquel que decodifica el mensaje en el momento de la recepción también por enunciarse a partir de códigos compartidos proporcionados por el lenguaje artístico. Este pasaje cuerpo a cuerpo (de cuerpos productores a cuerpos receptores y viceversa) crea una sinergia intersubjetiva de renuevo epistemológico que es condicionante para un cambio de paradigma. En términos de Bourdieu (1977) podríamos sugerir entonces que los cambios epistemológicos provenientes de mensajes artísticos que hacen sentido a través del cuerpo de los sujetos participantes tienen el potencial de modificar el habitus de los mismos. Luego a partir de su relación intersubjetiva (lo que vengo llamando su dinámica colectivo-política) irán introduciendo cambios en el campus (Bourdieu, 1984), uno que luego vuelve a condicionar el habitus de nuevos sujetos. Entiendo que así funciona el cine comunitario en tanto tecnología de reproducción de la praxis pedagógica decolonial; apelando al poder socialmente performativo del arte que es capaz de despertar impulsividades arquetípicas (pre-modernas) en el “inconsciente político” colectivo como lo ha advertido Fredric Jameson (1981).

Observamos que la interdisciplinaridad del lenguaje artístico puesta por el cine comunitario de Córdoba al servicio de una pedagogía decolonial siembra, -como sugiere Gabriela Augustowsky (2017) hablando de la educación artística-, “el desconcierto en la institución del saber para propiciar el encuentro con la alteridad” (p. 64). Es decir, viaja a contrapelo de la monolítica del pensamiento racional moderno y su pretensión de conocimiento objetivo, segmentado, cientificista, sin sujeto ni cuerpo que viene profesando sin resistencia la ego-política del conocimiento a través de la educación formal del Estado.

Por eso estimo que la práctica intersubjetiva de la producción - recepción artística (en nuestro caso de la producción - recepción del cine comunitario a partir de un trabajo pedagógico) es, siguiendo a Stuart Hall y Tony Jefferson (1976), una instancia de producción y no de reproducción-cultural, desde que se trata de una estrategia que pone en acto sinergias que revelan la supremacía de la cultura en tanto arena de lucha por la hegemonía Aquello a lo que Gramsci (1929-1935) llamó la “guerra de posición”. Es decir que su dinámica es productora y revitalizadora de otros sentidos, otras redes de relaciones de saber/poder con las que se contesta -desde un re afianzamiento ontológico de la diferencia, de la alteridad, de los saberes otros- a las dinámicas reproductoras de la colonialidad del ser y del saber. Para lograrlo ha de relacionarse con otras prácticas adscriptas a este tipo de sinergia para trabajar en red hacia el cambio de paradigma (hacia el emplazamiento del dispositivo decolonial, en nuestro caso).

Respecto al segundo paso, aquel que Walsh (2013) describe como un “descentramiento de las prácticas pedagógicas hegemónicas” es la dinámica en la cual resuena lo que la misma autora refiere como “pensar con”. Es decir, expandir los límites de lo que la educación hegemónica circunscribe como campo de aprendizaje hacia contextos de acción social identitaria y

comunitaria desde donde reemergen los sistemas epistemológicos “otros” invisibilizados por la Modernidad/Colonialidad. Esto nos conduce a la observación de otro aspecto relevante sobre los grupos que conforman la red de cine social y comunitario en relación a las premisas de la pedagogía decolonial, y es que estos movilizan –y se movilizan por dentro de– procesos de subjetivación que responden a una red de relaciones y prácticas que refuerzan la estructura del dispositivo decolonial. Estas relaciones y prácticas funcionan dentro de una lógica comunitaria intercultural y solidaria que constituye una zona dentro de la cual los productores y receptores del cine comunitario renegocian un cambio de paradigma abandonando su rol de consumidores de un sistema impuesto para volverse productores culturales.

Aparece nuevamente el aprendizaje de las formas de producción-recepción del cine comunitario como un acto simbólico, a través del cual los sujetos productores toman conciencia de su posición en el actual dispositivo de poder (y de allí su narración crítica producida en comunidad) al tiempo en que el proceso de realización de su nueva producción de sentido hace posible la afirmación de un dispositivo de poder alternativo. Este proceso psico-social de subjetivación dentro de un paradigma alternativo se genera cuando las dinámicas de producción - recepción del cine comunitario comienzan a atravesar los distintos aparatos de reproducción ideológica del estado que hasta ahora mantenían la hegemonía de un tipo centrado de identidad y de saber. Se puede señalar que la batalla cultural impulsada desde estos grupos de talleres de la producción – recepción del cine comunitario (su guerra de posición siguiendo a Antonio Gramsci [1929-1935], su re-territorialización siguiendo a Guilles Deleuze y Félix Guatari, [1997]) tiene una expansión temporo-espacial.

La primera es espacial porque el descentramiento que la pedagogía decolonial propone de las prácticas pedagógico hegemónicas como desplazadas hacia otros territorios donde la actividad socio-cultural con un telos decolonial ya estuviera instalada aparece, en el caso de la mesa de cine social y comunitario, como desplazamientos producidos por un cambio de modalidad hacia la enseñanza no formal. Anteriormente observamos su potencia de decolonización ontológica en cuanto educación artística interdisciplinaria en dinámicas cuerpo y colectivo-políticas. Ahora contemplaremos sus posibilidades de re-territorialización epistémica desde que los talleres comienzan a habitar espacios ya conquistados en tanto áreas de disidencia: las comunidades barriales, las asociaciones de trabajadores, las plazas de barrios marginales, los centros vecinales, las sedes de sindicatos. Estos talleres desarrollados a contra turno del horario de escolarización formal oponen, desde estas trincheras culturales, una versión de saberes alternativos cuya dinámica de interacción con los contextos de producción al cabo cuestiona epistemológicamente los monoléticos y monolíticos programas de la educación oficial, horizontalizando y pluralizando saberes.

Un paso más de re-territorialización se da cuando estos proyectos avanzan sobre espacios cultural e históricamente controlados por el poder como son los centros culturales y las universidades. En los últimos años, las articulaciones de la mesa de cine social y comunitario con el área de artes y comunicación de la universidad nacional ha sido una importante forma de apropiar y permear la legitimidad institucional de estos claustros con una epistemología decolonial que desplaza las lógicas de la colonialidad como único discurso imperante y con esto estimula una nueva movilidad en la praxis de ambos, universidad y cine comunitario (Grosman y Vidal, 2020). Esto desde que el ingreso a las universidades de una discusión concreta sobre

estas experiencias como posibilidades de educación en la producción-recepción audiovisual comunitaria, aporta a estos proyectos comunitarios un plus de legitimidad con el cual conquistan un campus (dinámica pedagógica universitaria) cuyos habitus (el de los estudiantes) se modifica y puede proyectar en el accionar intersubjetivo futuro de los mismos su incorporación a proyectos de educación para la producción-recepción audiovisual comunitaria. Esta re-territorialización es así espacial pero fundamentalmente simbólica en el sentido que opera una decolonización epistémica.

Otro descentramiento en las prácticas de la pedagogía hegemónica es la relativización del territorio de aprendizaje como espacio físico hacia la ponderación de su simbolicidad en cuanto espacio epistemológico en el que se comparte un mismo telos. Es decir que, además de mirar por fuera de edificios y objetos sobre los cuales la educación formal moderna científicista proyectó una legitimidad de saber hegemónico, lo que se trasciende es el propio espacio como localización del saber. Esto en dos sentidos. El simbólico, se revela ya que las alianzas, las coincidencias, los encuentros que construyen la idea de una comunidad de sentidos de lucha entre sujetos y grupos con similares motivaciones (de sentidos teleológicos) no necesariamente se halla compartiendo un mismo espacio este es el caso de los colectivos feministas, LGBTI, DDHH, etc.). El otro sentido es el material porque es un territorio (simbólico) que una vez territorializado puede itinerar, asentarse y reterritorializar otros territorios (reproducir su sentido teleológico) por su propia ocurrencia o presencia: pensemos en festivales de cine social y comunitario “tomando” espacios legitimados por el poder hegemónico del estado (centros culturales, muesos, etc.) o en las proyecciones itinerantes barreales. El siguiente horizonte de reterritorialización es al fin inmaterial, pero abarca la mayor cantidad de espacio, y recorre la mayor distancia, estos son los canales en plataformas de internet, o su acceso a la televisión comunitaria o pública.

La segunda dimensión de esta reterritorialización es la temporal. Esto partiendo de la premisa de que ningún dispositivo reemplaza al otro directamente, sino que coexiste y sus redes relacionales se ven temporalmente conectadas con el dispositivo que se pretende desplazar, como en el caso de la educación oficial y la no-formal en zonas barriales organizadas que sería el espacio físico y simbólico donde influyen estas prácticas de la enseñanza comunitaria de la producción recepción audiovisual. Esta reterritorialización epistemológica demanda una dimensión temporal pues, la práctica pedagógica del cine comunitario involucra una indagación histórico-ontológica (la que lleva a los sujetos a reconocer las condiciones históricas que conformaron su situación subalterna) y una a proyección a futuro que es la esperada evolución de este subalterno hacia su emancipación epistémica. Por eso, aunque todavía no podemos hablar de que los sujetos pueden hoy ejecutar su propia auto-representación si podemos establecer que esta actividad pedagógica inicia un proceso hacia este fin. Esto porque se trata de un semillero donde se cultiva en los niños una conciencia de su propia condición subalterna y un conocimiento de los canales de reproducción del poder que incluye el de los tecno-medios como formas de representar, influir y modificar lo real. A través de los talleres, los niños y adolescentes se percatan de la potencial utilidad del lenguaje audiovisual para su auto-representación y reconocen además la fuerza de una dinámica colectivo-política (en cuyo telos decolonial se incluye la tarea tallerística de producción-recepción del cine comunitario). Gracias a este vaivén temporal (pasado-futuro) del trabajo pedagógico de los talleres, los jóvenes

adquieren herramientas críticas para la recuperación de sus saberes otros y en relación cívica con el estado a partir de conformarse en productor de mensajes (productores culturales).

Esta influencia a futuro que tienen los talleres en análisis en cuanto tecnología de reproducción de las relaciones de saber/poder del dispositivo decolonial, confía en una reterritorialización onto-epistemológica -ya en proceso de construcción- de las dinámicas colectivo-política desde las cuales sus participantes proyectarán sinergias intersubjetivas que atraviesen crítica y performativamente algunos de aparatos de reproducción ideológica del estado. Así, la reterritorialización epistémica desde las practicas pedagógicas de producción-recepción del cine comunitario interceptaría los siguientes aparatos:

- El de la información al facilitar la apropiación tecnológica de los sujetos, entendiendo este proceso no solo como el aprendizaje de la técnica sino también de las lógicas de circulación y de poder en los que la producción de imágenes tecno-mediáticas incurren en términos de formación de opinión pública, influencia política, develamiento/encubrimiento de la verdad y sobre todo en la fabricación de lo real por arte de la técnica y narrativa del medio tecnológico.

- El de la cultura hegemónica oponiendo una dinámica de producción de sentidos en la cual el antes consumidor individual es hoy un productor colectivo de contenidos difundibles por canales alternativos. Lo mismo consigue producir cultura y no reproducirla y en ello radica el cambio sinérgico que a futuro apoyaría el reemplazo del dispositivo de poder al decolonial.

- El del sistema de religioso desde que sus contenidos movilizados de forma intersubjetiva desde su producción hasta su de recepción, reproducen una crítica a la moral religiosa burguesa colonial en cuestiones referidas a la administración de los propios cuerpos y de sus esfuerzos colectivos por mejorar su vida material. En la primera categoría entrarían los reclamos desde la comunidad LGBTI y los colectivos feministas (el derecho a la identidad de género y la ley de la interrupción voluntaria del embarazo, por ejemplo). En la segunda la puesta en cuestión de la caridad católica frente a la lucha de clases que reclama lo que le pertenece, la idea de levantamiento popular frente a la aprendida resignación al sufrimiento en la tierra por gracia del lugar en el cielo.

- El político pues propone un descentramiento de la relación de la política con los cuerpos en tanto impulsa un aprendizaje que es un reposicionamiento frente a lo ego-político en pos de una conciencia colectivo-político. Se trata de un desaprender sus hábitos de sumisión individual y reaprender las vías de acceso a una recuperación del poder cívico desde la fuerza colectiva y la batalla cultural que permite la expansión de saberes otros. Por ejemplo, en el contexto de la exhibición, los festivales de cine social y comunitario son un marco reconstructor del sentido de lo colectivo. Esto porque quienes asisten (los vecinos o miembros de una comunidad de lucha social productores de obras de cine comunitario) ven en la exhibición de su trabajo audiovisual el momento en el cual se materializan sus lazos comunitarios en la imagen proyectada. La obra exhibida frente a los equipos realizadores es así, un icono de significación colectiva: el imago del grupo. La exposición del cine comunitario en contexto de festival o exhibición plenaria es otro aspecto que revela al cine comunitario como un cine político, pero no en un sentido estricto, sino porque su propio modo de producción-recepción se revela como una forma política de hacer cine. Y esto es así, en dos sentidos, el primero porque a través de la dinámica de exhibición en la que se reconstruye el sentido del mensaje comunitario se enuncia la posición disidente de sus realizadores en tanto ciudadanos. Es decir que por arte de esta comunidad



semántica que forman los asistentes/productores, el espectador deja de ser consumidor individual, para convertirse en miembro productor de una comunidad de sentido. El segundo de los aspectos para entender la dimensión pedagógico-política del cine comunitario en su estadio de exhibición es que en los festivales de cine comunitario se convocan grupos realizadores vecinales/identitarios de similares características radicados en otras localidades del interior del país. Esta instancia funciona como promoción del entendimiento intercultural y de la diversidad en tanto los públicos de uno y otro trabajo filmográfico se vuelven receptores recíprocos de los mensajes respectivos. Se sitúa así, a todos los colectivos productores en igualdad de condiciones y en equivalencia en cuanto al lugar subalterno que ocupan en el sistema de sentido centro-periferia respecto de la colonialidad del poder como discurso hegemónico y de ese hermanamiento surgen sinergias de interacción entre acciones colectivo-políticas que son formas de tejer redes de relaciones de saber/poder hacia el reforzamiento de un dispositivo decolonial.

### Conclusión

Desde las perspectivas del Giro decolonial podríamos considerar que el aporte de la mesa de cine social y comunitario cordobés es el de participar, desde sus contextos de producción-recepción, de las dinámicas que constituyen las praxis de la Pedagogía Decolonial. El cine comunitario tal y como se presenta en los ejemplos agrupados por esta red de cine social y comunitaria de Córdoba funcionaría en este esquema como tecnología de reproducción de la praxis pedagógica decolonial contribuyendo de ese modo al proceso de reemplazo del dispositivo de poder hegemónico (“Colonialidad del poder”) por el dispositivo decolonial. Y esto porque es capaz de intervenir las dos formas de reproducción hegemónica de esta, identificadas como blancos de deconstrucción por la praxis de la pedagogía decolonial; la colonialidad del ser y la colonialidad del saber. Lo anterior involucra un proceso en dos pasos que el cine comunitario practica y que coincide con la planificación estratégica de la pedagogía decolonial: la puesta en crisis de los saberes (el pensar desde) y las identidades hegemónicas y, el descentramiento de las practicas pedagógicas hegemónicas (el pensar con).

La puesta en crisis de los saberes e identidades hegemónicas se logra impulsando una crítica desde los sujetos participantes sobre sus propias condiciones de subalternidad en relación histórica a sus aspectos fundantes (esto surge al proponerse contar una historia, el “qué contar” y un develamiento del poder del lenguaje audiovisual en tanto herramienta de reproducción del poder imperante y como instrumento para su propia emancipación epistémica; aquí aparece el “como contarlo”. La interdisciplinaridad del arte y su aspecto cuerpo-político es fundamental en este proceso de decolonización ontológico.

El descentramiento de las practicas pedagógicas hegemónicas apunta a expandir los límites de lo que la educación hegemónica circunscribe como campo de aprendizaje hacia contextos de acción social identitaria y comunitaria desde donde reemergen los sistemas epistemológicos “otros” invisibilizados por la Modernidad/Colonialidad. Los grupos de la red de cine social y comunitario operan esta reterritorialización epistémica en una dimensión espacial y otra temporal: lo primero pues los talleres de producción-recepción del cine comunitario se ejecutan ocupando espacios que ellos reclaman como nuevas zonas de aprendizaje en las que el sujeto

aprende con -o en el marco de acción de- otros grupos sociales con iguales impulsos contra-hegemónicos ( una acción que permea aparatos de reproducción ideológicos del estado tales como la escuela, la información, la política, la religión, la cultura). Hablamos de un descentramiento temporal porque el aprendizaje no termina en la realización de un objeto de comunicación que es el film comunitario (al estilo fordista) sino que es a partir de la apropiación tecnológica, - la acción de aprender a producir y a exhibir cine comunitario- revela su orientación teleológico - utópica, esto es, de producción de sentidos éticos que profesan el cooperativismo, la ecología, la democracia cultural, la interculturalidad, los derechos civiles y el poder popular. Una actividad que deviene en una conciencia colectivo-política (conciencia de un ser, saber, pensar y soñar, común).

Se puede leer entonces a la labor de las prácticas y relaciones involucradas en el quehacer de la mesa de cine social y comunitario de Córdoba como todo un ecosistema que se nutre y a la vez alimenta una atmosfera de renuevo ética; la de la praxis de pedagogía decolonial hacia el reforzamiento de lo que podemos llamar un dispositivo decolonial.

## Bibliografía

Althusser, L. (1970). *Ideología y aparatos ideológicos de Estado*. Nueva Visión.

Augustowsky, G. (2017). *La creación audiovisual en la infancia. De espectadores a productores*. Paidós.

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

Baudry, J-L. (1974). Ideological effects of the basic cinematographic apparatus, *Film Quarterly*, 28(2), 39-47.

Bourdieu, P. (1977). *Outline of a Theory of Practice* (Vol. 16). Cambridge University Press.

Bourdieu, P. (1984). *Distinction: a social critique of the judgement of taste*. Routledge.

Castro-Gómez, S. (2000). Ciencias sociales, violencia epistémica y el problema de la invención del otro. En Edgardo Lander (Comp.), *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas* (pp. 145-161). CLACSO.

Clifford, J. and Marcus, G. (Eds.). (1986). *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography*. University of California Press.

Comolli J-L, & Narboni, P. (1971). Cinema/Ideology/Criticism. *Screen*, Volume 12, Issue 1, 27-38.

Deleuze, G. y Guattari, F. (1997). *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Pre-Textos.

- De Oto, A. & Catelli, L. (2018). Sobre colonialismo Interno y Subjetividad. Notas para un debate. *Tabula Rasa*, (28), 229-255.
- Foucault, M. (1970). *The order of things*. U.K., Pantheon Books.
- Foucault, M. (1980). *The Confessions of the Flesh* [1977] (interview). En Colin Gordon (Ed. and Trans.), *Power Knowledge: Selected Interviews and Other Writings*. Pantheon Books.
- Gramsci, A. (1971). *Selections from the prison notebooks [1929-1935]*. Lawrence and Wishart.
- Grosfoguel, R. (2006). La descolonización de la economía política y los estudios postcoloniales: transmodernidad, pensamiento fronterizo y colonialidad global. *Tabula rasa*, (4), 17-46.
- Grosman, C. (2020). Poiesis del cine latinoamericano frente a los aplazamientos de la aporía de emancipación postcolonial. En Alejandro de Oto (comp.), *Ejercicios sobre los postergado. Escritos Poscoloniales*. (pp. 245-270). Qellqasqa.
- Grosman, C. y Vidal, M.E. (2020). *Universidad/ Cine comunitario cordobés: dialéctica hacia la legitimación de saberes otros*. Libro de Actas de ENACOM Encuentro Nacional de Carreras de Comunicación. Facultad de Ciencias de la Comunicación. Editorial de la Universidad Nacional de Córdoba. [https://fcc.unc.edu.ar/sites/default/files/archivos/enacom\\_2019\\_final\\_compressed.pdf](https://fcc.unc.edu.ar/sites/default/files/archivos/enacom_2019_final_compressed.pdf)
- Hall, S. (2003). Cultural Studies and the Centre: Some Problematics and Problems. En Hall, S., Hobson, D., Lowe, A., & Willis, P. (Eds.), *Culture, media, language: working papers in cultural studies, 1972-79*. (pp. 12-45). Routledge.
- Hall, S., Tony Jefferson et al. (1993). Subcultures, cultures and class. En *Resistance through rituals: Youth subcultures in post-war Britain*. (pp. 9-74). Psychology Press.
- Harvey, D. (1998). *La condición de la posmodernidad. Investigación sobre los orígenes del cambio cultural*. Amorrortu.
- Jameson, F. (1981). *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*. Cornell University.
- Lander, E. (1997). Modernidad, colonialidad y postmodernidad. *Estudios latinoamericanos*, (8), 31-46. <http://revistas.unam.mx/index.php/rel/article/view/70462/62242>
- Maldonado-Torres, N. (2007). Sobre la colonialidad del ser: contribuciones al desarrollo de un concepto. En Santiago Castro-Gómez & Ramón Grosfoguel (Eds.), *El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global* (pp. 127-167). Siglo del Hombre Editores.
- Metz, C. (1979 [1977]). *Psicoanálisis y cine. El significante imaginario*. Gustavo Gili.
- Mignolo, W. (2003). *Historias locales - diseños globales: colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo*. Akal.

- Quijano, A. (2000). Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. En Edgardo Lander (Comp.). *La Colonialidad del saber: Eurocentrismo y Ciencias Sociales. Perspectivas Latinoamericanas* (pp. 246-276). CLACSO.
- Walsh, C. (2005a). (Re)pensamiento crítico y (de)colonialidad. En Catherine Walsh (Ed.) *Pensamiento crítico y matriz (de)colonial: Reflexiones latinoamericanas* (pp. 13-36). Ediciones Abya-Yala.
- Walsh, C. (2005b). Interculturalidad, conocimientos y decolonialidad. *Signo y pensamiento*, 24(46), 39-50.
- Walsh, C. (2013). Lo pedagógico y lo decolonial: Entretejiendo caminos. En Catherine Walsh (Ed.), *Pedagogías decoloniales Tomo I. Prácticas insurgentes de resistir, (re)existir y (re)vivir* (pp. 23-68). Ediciones Abya-Yala.