

Cortometrajes de largas distancias: Cine express, la multiplicación de un modelo

Short films going long distances: Express Cinema; the reproduction of a model

Carla Grosman

Auckland University of Technology
Auckland, Nueva Zelanda
grosman-smith@hotmail.com
carla.grosman@aut.ac.nz

Resumen

Este artículo explora el proceso simbólico a través del cual el proyecto “Talleres express de cine con vecinos” (2009-2017) introdujo la posibilidad de producir cortometrajes de ficción desde miradas periféricas que, vigorizadas en relaciones interculturales e introducidas en la dinámica hegemónica de comunicación de masas, interactuaron socio-simbólicamente e intersubjetivamente en la negociación social de valores éticos, hasta desafiar el paradigma dominante en su estatus de único sistema de vida social viable, instalando en el imaginario colectivo la posibilidad de una organización social intercultural. Analizando esta dinámica, finalmente, propongo que esta serie de talleres estimula un aprendizaje que espontáneamente genera la redefinición del individuo como parte del relato heterogéneo de lo colectivo y que este nuevo marco onto-epistemológico es *per se* una intervención performativa sobre el relato de la colonialidad del poder.

Palabras Claves

Taller express de cine con vecinos; cine y educación; colonialidad del ser; colonialidad del saber; interculturalidad

Recibido: 16/05/2019 - Aceptado: 18/06/2019

TOMA UNO (N° 7): Páginas 213-223, 2019

ISSN 2313-9692 (impreso) / ISSN 2250-4524 (electrónico) | <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/toma1/index>
Esta obra está bajo Licencia [Creative Commons BY-NC-ND 2.5 Argentina](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/argentina/).



cine y tv



facultad
de artes



UNC

Universidad
Nacional
de Córdoba

Abstract

Key words

cinema made
with neighbours'
express
workshops;
cinema and
education;
coloniality of
being; coloniality
of knowing;
interculturalism

This article explores the symbolic process throughout which the project “Cinema made with neighbours’ express workshops” (2009 - 2017) introduced the possibility of short film productions made from the perspective and imaginarium of peripheral subjects. Said views, invigorated by intercultural dynamics, and incorporated into mass media networks, interacted (socio-symbolically and intersubjectively) in a collective negotiation of ethical values that managed to defy the irrefutability of dominant paradigms by proposing the possibility of an intercultural social order. Analysing such dynamic I finally propose that said workshop series stimulated a learning process that spontaneously generated the redefinition of the individual within a heterogeneous narrative of the collective and, that such new onto-epistemic framework is intrinsically a performative intervention on the coloniality of power’s narrative.

Introducción

Parto de la paradoja de que aquello a lo que llamamos *independencia* en América Latina es, de hecho, el fetiche de hegemonía con el cual el proyecto elitista de Estado nacional criollo-burgués mantuvo vigente la subordinación epistémico-ontológica de tierras y poblaciones al sistema-mundo moderno/colonial, una condición sociopolítica que Anibal Quijano (2000) designa como “Colonialidad del poder”. En este contexto, resulta coherente que aquellos ideales que promulgaron el fin de una condición tributaria en pos de una unificación histórica y geopolítica de los nuevos países emancipados, fueran por siempre demonizados como enemigos de los valores de la Nación, por los relatos instrumentales de la colonialidad del poder. Frente a este contrasentido, los impulsos sociales revolucionarios del siglo XX emprenden un proceso dialéctico de desenmascaramiento de las dinámicas reproductoras de la “colonialidad del saber” (Castro-Gómez, 2007) y de la “colonialidad del ser” (Maldonado-Torres, 2007) como una forma de guerrilla epistemológica. En este pensamiento, cupo la posibilidad de amalgamar el saber institucional y/o la producción cultural legitimada, con las necesidades revolucionarias de los sujetos subalternizados por los procesos de colonialidad; surge así lo que he llamado el ideograma intelectual-artista/pueblo (Grosman, 2018).

El Nuevo Cine Latinoamericano de los años 60 a 70 se destaca como uno de sus actos simbólicos más representativos, precisamente porque se propuso develar las estrategias estético-retóricas de legitimación del poder, adoptando un nuevo sistema semiótico que respondiera a una identidad latinoamericana de base socialista. Aunque este conjunto de obras intentara de-construir el discurso hegemónico, primeramente, en la psicología del “oprimido” (categoría de Paulo Freire, 1970 y de Enrique Dussel, 1973), lo aporético fue que estos autores asumieran la responsabilidad de hablar *por* el subalterno. Esto porque aquello implicó la utilización de su propia posición centrada para enfrentarse al proceso epistemológico que, tanto a nivel territorial como ontológico, instala la diferenciación centro-periferia. De este modo perfilado, el éxito de las actividades contra-hegemónicas subalternas pasa a depender de las mismas relaciones de poder que pretende derrotar. Expuestos de tal modo, estos proyectos quedan a merced del sistema reaccionario del poder, que bajo la forma represiva militar se encargará de desactivar todo vínculo solidario existente entre los movimientos político-críticos, los agentes culturales y el pueblo. Este proceso se celebra en un ritual de reordenamiento de la realidad mediante un espectáculo de violencia ejercido sobre el disidente, en el cual la ciudadanía participa en condición de audiencia que garantiza su legitimidad, convirtiéndose paralelamente en cómplice y víctima del abuso. Frank Graziano (1992) se ha referido a esta posición ambigua de la sociedad civil como “audiencia garante”.

En la posdictadura, el mito del mercado se fortalece en el sistema institucional perverso de la democracia neoliberal (Samuel Valenzuela, 1992). Este consiste, como lo ha descrito Néstor García Canaclini (1995), en un trabajo de coerción psico-económica ejercida sobre el ciudadano, que resulta en la concesión de sus derechos y responsabilidades políticas en pos de su sobrevivencia en calidad de consumidor privado. Esta nueva subjetividad es instrumental para la atomización política del individuo con la que se mantiene el fetiche de lo que Guillermo O'Donnel (1992)

llama una “democracia consolidada”. De esta manera, la utopía de mercado nos convence de ser la forma de organización social que mejor se adapta a la naturaleza del hombre, naturaleza que ha sido previamente reformulada como esencialmente individualista por la reificación capitalista.

Se sigue que, en estos doscientos años de vida republicana, nada ha podido escapar a los planes civilizatorios sin caer en lo salvaje, lo subversivo o lo resentido, según dicte el discurso burgués de la época. En este contexto, el sujeto subalterno es tal porque desde la epistemología de la modernidad/colonialidad no ha dejado de ser audiencia u objeto de representación. Este es el complejo situacional en el que se inscriben los nuevos movimientos sociales surgidos desde la segunda mitad de los años noventa. En toda su diversidad, sus reclamos coinciden en discutir aquellas lógicas del mercado que presentan a la economía y sus correspondientes prácticas sociales como fuerzas objetivas totalmente autónomas de la voluntad humana. Encuentro que una de sus principales características de lucha es la reformulación de la subjetividad desde una identidad individualista a un marco solidario de interacción social, lo que involucra comprometerse nuevamente con sus responsabilidades y derechos ciudadanos.

Mirando hacia este proceso es que me intereso por indagar en manifestaciones que, aunque conserven el impulso de deslegitimación del sistema dominante, lo hagan por fuera de una retórica dialéctica, es decir, hacia los bordes exteriores del discurso, entendido éste como la lógica del lenguaje que expresa la tendencia hacia la totalidad histórica. Ejemplos de esto son las propuestas de Tomás Moulian (1997) y de Herman Herlinghaus (2004), quienes coinciden en contemplar la posibilidad de un proyecto de insubordinación desde la heterogeneidad, que confía en el poder de las re-narraciones como vehículos de destotalización. A mi entender, esta propuesta involucra un desplazamiento enunciativo, desde una posición ética geopolítica latinoamericanista, hacia múltiples expresiones cuerpo-políticas donde la crisis de ese proyecto queda inscrita en la vida concreta de sus sobrevivientes y descendientes. Encuentro que este viraje, desde el discurso a la re-narración, se presenta como manifestación simbólica de lo que sucede en el ámbito de la cuestión pública. Sobre todo, cuando los nuevos movimientos sociales se apartan de las formas oficiales de gobernanza institucional para llevar a cabo una democracia directa, callejera y comunitaria, al tiempo que, para lograrlo, desatienden las condiciones hegemónicas de organización de la producción. De estas renovadas circunstancias surgen formas no tradicionales de reapropiación social de lo público-político. Dentro de éste grupo hemos de enmarcar al cine de cortometraje no-comercial, amateur y comunitario. Y en especial la experiencia de los “Talleres Express de Cine con Vecinos”, que en la serialidad de su modelo de producción-recepción construye físicamente una red de imaginarios, sentidos y expresiones que responden a las construcciones autorrepresentadas de los sujetos que han quedado territorial y epistemológicamente en los márgenes. La repetición seriada de sus producciones (el mismo formato, adaptado a cada comunidad de actores sociales y a conflictos autorrepresentados) es lo que construye una re-narración de las relaciones socioculturales en el marco de la interculturalidad, es decir, la coexistencia y equivalencia entre formas de vivir y de pensar interactuando en el espacio social por la preservación de esta misma condición de convivencia.

El film corto tiene una posición subalterna ya desde las pobres condiciones de producción, en un sentido económico y muchas veces “estético” (si se lo compara con la norma comercial hegemónica), hasta en sus posibilidades de decodificación y lectura. Nótese que hasta tiempos muy recientes no existió un circuito comercial para la película de cortometraje, ni un prestigio consagrado para sus autores. En la industria cinematográfica se lo entiende como un paso previo de aprendizaje o como el “primo pobre” del consagrado largometraje. Quizás por esa razón es que la tecnología requerida para su manufactura fue habilitada a los espacios más controlados desde el poder. El acceso directo del subalterno a los medios de producción audiovisual surge de las políticas educativo-culturales populistas promulgadas por el neocapitalismo de los años 90 de manos de las organizaciones no gubernamentales (ONG), como forma de prevención de la disidencia popular que es orgánica al sistema de pobreza que ellos mismos generan. Lo inesperado fue que, como resultado de ese acceso, dicha estrategia se convirtiera en su ricochet. Porque a ese formato accedieron varios grupos subalternos organizados que, beneficiados por la valoración naïve que el mercado confiere a este tipo de producción, lograron infiltrarse por entre las hendiduras de los espacios hegemónicos de reproducción ideológica del poder. De este modo, se difunden en espacios televisivos vacantes y, más definitivamente, forman parte de la cultura del festival de cortometrajes.

Esta última dinámica abre al espectador común perspectivas cuerpo-políticas que lo recobran de la periférica de sentido donde lo había abandonado el mercado. Así, aparecen los festivales de cine feminista, LGBT, de la clase obrera, de los derechos humanos, de cine etnográfico autorrepresentativo, cine realizado con vecinos y recursos comunitarios. Obras que luego se interrelacionan en festivales de temáticas libres donde se exhiben distintas representaciones de la subjetividad, puesto que en la misma sala se dan encuentro diferentes tipos de público y de formas de significar, generándose allí mismo un espacio de identificación y comprensión de la alteridad. En este sentido propongo que el festival de cortometraje es un acto simbólico en el proceso de consolidación epistemológica de lo intercultural. Esto porque consigue que “en un mundo existan muchos mundos”, como lo ha delineado Walter Mignolo (2003).

Un modelo: “Cine con vecinos”

“Cine con vecinos” es un movimiento artístico comunitario surgido en la ciudad de Saladillo, provincia de Buenos Aires alrededor de 1997, que se mantiene activo hasta la fecha realizando más de 30 películas escritas, producidas, dirigidas y actuadas por los vecinos del mismo pueblo. Esta forma de representación horizontal, donde la comunidad se organiza para poner en acto su propio imaginario colectivo, es el reflejo de las tradicionales prácticas socio-culturales del cuidado comunitario, nacidas de su modo de producción rural-cooperativo. Se sigue que su posición de exterioridad a las formas de producción individualistas características de las metrópolis ha generado un espacio donde la solidaridad es necesaria para la sobrevivencia. Por esa razón, estas pequeñas comunidades de la periferia aparecen como las zonas de oportunidad para un tipo de enunciación diferente.

Destaco la propuesta de producción de Saladillo porque ésta plantea un “paradigma otro” (Mignolo, 2003) de trabajo, en la que la solidaridad es recurso “material” de producción, reforzando los lazos comunitarios en una práctica productiva no subordinada a los intereses económicos, técnicos o estéticos impuestos desde la industria cinematográfica. Este proceso es creador de una nueva subjetividad comunitaria en la que la persona adquiere una conciencia ética comparable a la propuesta por Emmanuel Lévinas (1947) para salvarnos de la soledad de la existencia; la del “ser-para-el-otro”, como momento ético de respeto a la Alteridad. Esta ética se narrativiza hacia dentro del cuerpo de su lenguaje cinematográfico, como también a través de su dinámica (solidaria, horizontal, heterogénea y autogestora) de producción-recepción. En cuanto a la forma de representación simbólica, importa destacar la discusión llevada a cabo por estos films sobre el sintagma moderno crítico latinoamericano; el ideologema intelectual/artista-pueblo. Porque se trata de grupos que están más cerca de intervenir, con su propia voz, en las lógicas transitivas y reproductoras de la legitimidad adoptando estrategias y vías discursivas que antes fueron dominio del “intelectual orgánico” (Gramsci, 1929-1933); hoy desaparecido, exiliado, “quebrado” o asimilado a las huestes justificadoras del sistema hegemónico. De este modo las historias singulares de los que viven “la herida colonial” (Mignolo, 2007) son representadas a través de una estética que entiendo como “simulación testimonial” porque se ha distanciado de las formas de legitimación que manejaba la escritura testimonial; se ha desprendido del puño del intelectual-transcriptor y traductor de cultura hegemónica y subalterna aunque conserva la retórica de oralidad y veracidad a partir de la cual el discurso del Testimonio construyó su legitimidad y empatía. Ésta es una forma muy contundente de intervención en la dinámica de colonialidad del ser y del saber porque el sujeto aquí se asume ontológicamente por fuera del proceso de subalternización epistémica, y ello desde el momento en que se apropia de las formas de legitimación que lo mantuvieron hasta ahora, de esta manera posicionado para comenzar a construir otro paradigma posible.

Sostengo que en estas obras existe lo que vengo conceptualizando como “simulación testimonial” (Grosman, 2018), primero, porque la historia que se cuenta es la recreación -dentro del contexto diegético de ficción- de una historia real; de algo que le sucedió a algún habitante del pueblo o que sucede en sus vidas cotidianas. Así los personajes protagónicos se construyen en semejanza de personas reales del pueblo, es decir, todos conocen su referente original, pero el hecho de que se lo represente en forma de ficción le asegura a tal referente un cierto grado de privacidad. Segundo, porque los personajes secundarios representados en la narración son personajes que existen en la vida cotidiana del pueblo (el policía actúa de policía, el paramédico de paramédico, la maestra de maestra). Lo mismo sucede con los escenarios; se filma en escenarios reales, y su utilización en la diégesis respeta el uso cotidiano que ese espacio tiene en la realidad. Por último, porque su formato de ficción es la transcripción que cataliza conflictos comunitarios concretos en relatos personales y parciales. Intuyo que es esa no-aspiración a la totalidad de la Verdad lo que le deja sobrevivir entre las relaciones sociales pueblerinas, porque al narrarse como una de las tantas perspectivas posibles asegura la convivencia armónica y cooperativa de sus habitantes, permitiendo el acceso a temas que quedarían, de otro modo, colectivamente vedados. Esta estrategia testimonial es persuasiva pues logra la inclusión del espectador como parte de un drama que sucede allí: en las mismas mesas, las mismas plazas, los mismos escenarios de su historia personal y

colectiva. La relación establecida con el espectador tiene, asimismo, un aspecto de *anagnórisis* (reconocimiento) pues el espectador sale del cine aceptando que lo que ha visto representado acontece también en su vida real y la de sus vecinos.

Vale recalcar que su propósito no es sólo purgar los problemas comunitarios locales; involucra simultáneamente un trabajo de distanciamiento en su forma de producción que es, en última instancia, un modo performativo de lo social. En este contexto, aquel guión escrito a partir de la experiencia personal de algún vecino, moviliza a todos los miembros de la comunidad en el afán de llevarlo a la representación cinematográfica. En este proceso suceden dos cosas: el miembro de la comunidad que ha compartido su historia debe ahora distanciarse emocionalmente de ella para producirla, y esto sirve a la propia elaboración del trauma en tanto la persona logra exteriorizar tal conmoción interior en un objeto (en este caso la historia). En términos psicoanalíticos diríamos que este es un trabajo de duelo. Por otro lado, la participación de los vecinos en esta producción implica la aceptación de una responsabilidad comunitaria sobre el problema personal del otro. Y esto porque al colocarse en posición de escucha activa el grupo que colabora en la realización de la historia crea al mismo tiempo las condiciones de audibilidad para abrir en la memoria colectiva un espacio en donde alojar la historia traumática del otro. Así, se edifica socialmente una memoria activa de ejemplificación que es, en última instancia, una re-narración ética porque contribuye a reconquistar su condición de sujetos políticos, en tanto ha promovido una reparación colectiva del concepto de individuo como audiencia garantora de las políticas de mercado.

Este proceso de re-narración ética se completa en el momento de la recepción en varios sentidos. Primeramente, porque las proyecciones de sus films son realizadas en el tradicional cine del pueblo. Edificio que, a diferencia de muchos otros cines de ciudades pequeñas que durante este periodo fueron convertidos en estacionamientos, edificios de departamentos o multi-salas de cine comercial, éste fue recuperado por las mismas manos de los vecinos, que lo reclamaron como espacio histórico de su comunidad. La sede de exhibición es, entonces, el espacio simbólico de este proyecto en cuanto resistencia a la racionalidad del mercado. El segundo aspecto refiere al momento de la proyección frente a los vecinos quienes asisten para contemplar el fruto de la puesta en acto de sus lazos ciudadanos. En este sentido, la obra audiovisual se convierte en icono de significación colectiva. Contexto en el cual, el espectador deja de ser consumidor individual, para convertirse en miembro productor de una comunidad de sentido. En tercer término, se ubica lo que concierne a la dinámica del Festival Nacional de Cine con Vecinos, que se realiza en la ciudad de Saladillo. Porque allí se convocan anualmente otros grupos vecinales realizadores de similares características radicados en otras localidades del interior del país. Esta instancia funciona como promoción del entendimiento intercultural y como celebración de sentimientos de empatía y solidaridad colectiva. Esta dinámica se ensancha, cuando las películas destacadas se proyectan en festivales internacionales en categorías de “de bajo presupuesto” o “cine pobre”. Al respecto, sus pioneros Julio Midú y Fabio Junco afirman que, si bien éste es un cine de “bajo presupuesto”, también se trata de un cine de “altísimos recursos humanos”.

Cine Express, un modelo multiplicado

En 2009, favorecidos por las renovadas posibilidades creadas por la sanción y promulgación de la Ley de Servicios de comunicación audiovisual (Ley 26.522), los fundadores de “Cine con Vecinos” Julio Midú y Fabio Junco comienzan a desarrollar el programa “Talleres Express de Cine con Vecinos” que, básicamente, intensifica y condensa en un solo día la experiencia y dinámicas ya exploradas por Cine con Vecinos desde 1999. El Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales, desde la Coordinación de Espacios INCAA y Programas Especiales, apoya en todo el país la realización de estas jornadas creativa con vecinas y vecinos de una ciudad, pueblo o barrio para que la comunidad participe y difunda sus historias en todos los escenarios posibles. “Historias de un país y su gente” es el eslogan de la Fundación Cine con Vecinos, que se hace eco en la propuesta de Cine Express. La modalidad de trabajo de esta serie de talleres admite hasta 60 participantes, desde jóvenes hasta la tercera edad, y se desarrolla en tres etapas: en la primera todos proponen ideas y luego votan democráticamente una de esas historias para filmar. En la segunda, se pone en marcha el rodaje del cortometraje de ficción elegido (en interiores y exteriores del lugar de encuentro) con el protagonismo de los participantes interesados en actuar. Finalmente, los coordinadores de la Fundación Cine con Vecinos, editarán el material y esa misma noche se estrena el cortometraje, junto con la convocatoria a todos los participantes, sus amigos, familiares y vecinos.

Hasta 2017, cuando los cambios en el clima de políticas culturales del nuevo gobierno comenzaron a afectarles la serie de talleres exprés, llevaba realizadas 8 ediciones, en las que efectuaron 160 cortometrajes y recorrieron la misma cantidad de localidades de norte a sur y de este a oeste del país. Subían sus cortos a su propio canal de YouTube y algunos seleccionados se exhibían anualmente en el Festival Nacional de Cine con vecinos, y también por INCAA TV y la TV pública. Los cortos tenían también una vida independiente, entrando a muestras y festivales de cine en distintos puntos del país y el exterior. El modelo llegó a multiplicarse en experiencias realizadas en Ecuador, España, Francia, Paraguay y Uruguay.

Considero que esta serie de talleres es educativa en varios sentidos: primero, pues hay un aprendizaje del proceso de producción de un objeto comunicacional (la construcción de una ficción sobre hechos, espacios y la materialidad de la vida real). Segundo, hay un aprendizaje de las posibilidades discursivas de ese mensaje (la historia puede servir como influencia, denuncia, reclamo, develamiento o encubrimiento de hechos e ideas). Tercero, a partir de las condiciones de circulación de ese objeto comunicacional, hay un aprendizaje de las posibilidades emplazadoras de su propio lugar en el mundo (los miembros de una comunidad pueden contar sus propias historias mínimas para ser compartidas con públicos de otras comunidades lejanas generando una nueva manera de concebir la diferencia con el otro; la humanidad en la alteridad del otro). Hay, de este modo, un quiebre en las lógicas reproductoras de la colonialidad del saber, el aprendizaje de los códigos de construcción del discurso, y por extensión, el conocimiento de que lo que se representa no es la realidad sino un relato de esta, estimula una nueva percepción de lo real. Este aspecto envuelve un aprendizaje profundo, que es el de reeducarse como sujetos productores de sentido que, empoderados por dicha capacidad, logran escapar al lugar del consumidor pasivo de un modelo de realidad y de verdad

al que los ha condenado el relato del Mercado. El otro quiebre es con las dinámicas que refuerzan la colonialidad del ser a partir de un reposicionamiento ontológico de parte de las comunidades partícipes: estas personas aprenden que pueden inscribir sus subjetividades dentro de un nuevo paradigma intercultural donde sus historias sí tienen un valor y donde las historias contadas por otros resuenan en la experiencia propia. Desde este entramado intercultural creado por las múltiples experiencias de Cine express en distintas comunidades y la circulación en línea de sus producciones, dichos talleres contribuyen a ponderar la diversidad cultural, “la igualdad en la diferencia” de la que nos habla Mignolo (2003). El resultado es la natural renuncia al lugar de sujeto periférico designado por el orden del sistema-mundo articulado hacia dentro de los límites nacionales por la adscripción del estado criollo burgués. En cierto sentido este proceso se aproxima a lo que planteaba Paulo Freire (1970, p. 35) como “trabajos educativos”: la acción profunda a través de la cual se enfrentará, culturalmente, la cultura de la dominación: mediante el cambio de percepción del mundo opresor por parte de los oprimidos.

En este sentido es que creo que “Talleres Express de Cine con Vecinos” no es un cine político en un sentido estricto, sino que su propio modo de producción-circulación se revela como una forma política de cine. Esto es lo que refiere a su función *poiética*, en cuanto utiliza el poder de producción de su lenguaje simbólico no sólo como acto descriptivo-crítico de sentidos éticos, sino, a la vez, como acto creativo-performativo de los mismos. En este sentido, sostengo que su proyecto educativo es re-narración utópica, en tanto disputa, desde un nuevo sistema simbólico de dinámicas de lo colectivo, las zonas del lenguaje y de la construcción de lo real que han sido afectadas en nuestro inconsciente político por el “relato mitológico individualista del capitalismo” (Jameson, 1981).

Bibliografía

- Castro-Gómez, S. (2007). Decolonizar la universidad. La *hybris* del punto cero y el diálogo de saberes. En S. Castro-Gómez y R. Grosfoguel (Eds.), *El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global* (pp. 79-91). Bogotá, Colombia: Siglo del Hombre Editores.
- Cine con vecinos (12 de noviembre de 2015). Fundación Cine con vecinos. Spot INCAA cine con vecinos [archivo de video]. YouTube. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=pDCuKs9KzBY>
- Dussel, E. (1996 [1973]). *Filosofía de la liberación*. Bogotá, Colombia: Nueva América.
- Freire, P. (1970). *Pedagogía del Oprimido*. Montevideo, Uruguay: Tierra Nueva.

- García Canclini, N. (1995). *Consumidores y ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización*. México: Grijalbo.
- Gramsci, A. (1981 [1929-1933]) *Cuadernos de la cárcel*. Ed. V. Guarratana, Trans. A. M. Palos. México: Era.
- Graziano, F. (1992). *Divine Violence: Spectacle, Psychosexuality & Radical Christianity in the Argentine "Dirty War."* San Francisco, USA: Western Press.
- Grosman, C. (2018). *La alegoría del viajero inmóvil. Utopía y neoliberalismo en el cine latinoamericano*. Prólogo de Lauro Zavala (Universidad Autónoma Metropolitana, México). Madrid, España: Ápeiron Ediciones.
- Herlinghaus, H. (2004). *Re narración y descentramiento. Mapas alternativos de la imaginación en América latina*. Madrid, España: Iberoamericana.
- Jameson, F. (1981). *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*. Ithaca, USA: Cornell University Press.
- Levinas, E. (2001 [1947]). *Existence and existents*. Trad. A. Lingis. Pittsburgh, USA: Duquesne University Press.
- Maldonado-Torres, N. (2007). Sobre la colonialidad del ser: contribuciones al desarrollo de un concepto. *El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*, 127-167.
- Mignolo, W. (2003). Un 'paradigma otro': colonialidad global, pensamiento fronterizo y cosmopolitismo crítico. En *Historias locales/ diseños globales: colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo*. Madrid, España: Akal.
- Mignolo, W. (2007). *La idea de América Latina: la herida colonial y la opción decolonial*. Barcelona, España: Gedisa.
- Moulian, T. (1997). *Chile Actual: Anatomía de un mito*. Santiago de Chile: LOM-ARCIS.
- O'Donnell, G. (1992). Transition, Continuity and Paradoxes. En *Issues in Democratic Consolidation. The New South American Democracies in Comparative Perspective* (pp. 17-55). Notre Dame, USA: Helen Kellogg Institute for International Studies by University of Notre Dame Press.
- Quijano, A. (2000). Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. En E. Lander (Ed.), *La colonialidad del saber: Eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*. Caracas, Venezuela: CLACSO.

Valenzuela, S. (1992). Democratic Consolidation and Post-Transitional Settings: Notions, Process and Facilitating Conditions. En S. Mainwaring (Ed.), *Issues in Democratic Consolidation. The New South American Democracies in Comparative Perspective* (pp. 62- 65). Notre Dame, USA: Helen Kellogg Institute for International Studies by University of Notre Dame Press.

Carla Grosman

Licenciada en Cine y Televisión de la UNC (2000). Recibió su Magíster en Artes (2006) y Doctorado en Estudios Culturales Latinoamericanos (2013) de la Universidad de Auckland, New Zealand. Se especializa en intervenciones simbólicas del arte audiovisual sobre la realidad sociocultural latinoamericana. Ha publicado en revistas especializadas de Francia y Estados Unidos, y su libro *La alegoría del viajero inmóvil* (2018) en España e Inglaterra. Actualmente, investiga el cine comunitario argentino para Auckland University of Technology, New Zealand.

carla.grosman@aut.ac.nz

Cómo citar este artículo:

Grosman, C. (2019). Cortometrajes de largas distancias: Cine express, la multiplicación de un modelo. *Toma Uno*, 7(7), 211-221.

