



Nómadas

ISSN: 0121-7550

Universidad Central

Giraldo Castro, Carlos Augusto; Rincón Ramírez, Camilo
Audiovisual comunitario como experiencia crítica de la modernidad*
Nómadas, núm. 55, 2021, Julio-Diciembre, pp. 253-262
Universidad Central

DOI: <https://doi.org/10.30578/nomadas.n55a15>

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=105172841016>

- [Cómo citar el artículo](#)
- [Número completo](#)
- [Más información del artículo](#)
- [Página de la revista en redalyc.org](#)

UAEH redalyc.org

Sistema de Información Científica Redalyc
Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso
abierto

Audiovisual comunitario como experiencia crítica de la modernidad*

Audiovisual comunitário como experiência crítica da modernidade

Community Audiovisual as a Critical Experience of Modernity

Carlos Augusto Giraldo Castro** y Camilo Rincón Ramírez***

DOI: 10.30578/nomadas.n55a15

El artículo aborda el audiovisual comunitario como experiencia crítica de la modernidad, para lo cual los autores proponen una perspectiva histórico-crítica que aborda la transición del cine comunitario al audiovisual al margen en la ciudad de Medellín, y utilizan el estudio de caso, a partir de tres cortos audiovisuales proyectados en el contexto del proyecto Casa Solaris. Finalmente, los autores encuentran que los colectivos audiovisuales de la ciudad, en ciertos casos, advinieron como procesos alternativos en la manera de representar y producir la ciudad y los imaginarios.

Palabras clave: cine comunitario, audiovisual al margen, imaginarios de ciudad, acontecimiento, Casa Solaris, Medellín.

O artigo aborda o audiovisual comunitário como experiência crítica da modernidade, para o qual os autores propõem uma perspectiva histórico-crítica que aborda a transição do cinema comunitário ao audiovisual à margem na cidade de Medellín, e utilizam o estudo de caso, a partir de três curtas audiovisuais projetadas no contexto do projeto Casa Solaris. Finalmente, os autores encontram que os coletivos audiovisuais da cidade, em certos casos, advieram como processos alternativos na maneira de representar e produzir a cidade e os imaginários.

Palavras-chave: cinema comunitário, audiovisual à margem, imaginários de cidade, acontecimento, Casa Solaris, Medellín.

The article posits community audiovisuals as a critical experience of modernity. The authors propose a historical and critical perspective to address the transition from community cinema to audiovisuals on the margins in the city of Medellín. The case study shown, is based on three audiovisual shorts screened in the context of the Casa Solaris project. Finally, the authors find that the city's audiovisual collectives emerged, in certain cases, as alternative processes of representing and producing the city and its imaginaries.

Keywords: Community Cinema, Audiovisual on the Margins, City Imaginaries, Happening, Casa Solaris, Medellín.

* El artículo surge de "La geografía del otro en la narrativa audiovisual de Medellín". Es una tesis en curso del doctorado en Ciencias Humanas de la Universidad Nacional, sede Medellín (Colombia). Su objetivo es analizar geografías de alteridad mediante el lenguaje audiovisual de algunos colectivos. Inició en el 2015 y se financia con dineros propios.

** Profesor de la Facultad de Comunicaciones de la Universidad de Antioquia, Medellín (Colombia). Antropólogo, magíster en Ciencias Ambientales y candidato a doctor en Ciencias Sociales de la Universidad Nacional, sede Medellín. Correo: augusto.giraldo@udea.edu.co

*** Estudiante de la Maestría en Ciencias Sociales y Humanísticas de la Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas. Comunicador de la Universidad de Antioquia, Medellín (Colombia). Correo: camilo.rinconr@udea.edu.co

original recibido: 11/06/2021
aceptado: 05/10/2021

ISSN impreso: 0121-7550
ISSN electrónico: 2539-4762
nomadas.ucentral.edu.co
nomadas@ucentral.edu.co
Págs. 253~262

Este artículo surge del trabajo de doctorado denominado *La geografía del otro en la narrativa audiovisual de Medellín*, que analiza cómo se producen geografías de alteridad mediante el lenguaje audiovisual en las narrativas de algunos colectivos de la ciudad. Para ello se abordaron las formas de producción discursiva y de representación, tanto institucional como del mundo subalterno, de sus gentes, sus espacios y sus naturalezas desde el contexto urbano y lo que puede nombrarse como una gramática audiovisual e hipermediática.

Lo anterior se relaciona con la búsqueda de lo que reconocemos como nuevas geografías mediáticas que el cine y el video permiten construir, a partir de lo que denominamos *audiovisual al margen*. Este último emerge como una categoría que renueva la noción de cine comunitario, un concepto y una praxis surgidos en Latinoamérica en los años sesenta como respuesta a la hegemonía del cine de Hollywood y sus geopolíticas estéticas. Fue, asimismo, un movimiento que buscaba crear un espacio de representación cinematográfica a los oprimidos y marginados de lo que, en la misma época, se llamó eufemísticamente Tercer Mundo.

De esta manera, la presente reflexión se enfoca en una pregunta específica derivada de la investigación principal, a saber: ¿cómo abordar el cine comunitario desde una relación crítica con la modernidad, a partir de las nuevas experiencias de creación audiovisual al margen en Medellín? Para responder a ello se entiende entonces el audiovisual al margen como experiencia crítica y dialéctica de la modernidad y sus dispositivos de poder, que, además, configura una nueva alteridad con

respecto al cine comunitario y la modernidad; es decir, lo audiovisual se inserta en entramados de saber y de poder que producen diferentes narrativas, diálogos y desencuentros alrededor de los grandes problemas que la modernidad misma no ha sabido resolver, y que, por el contrario, ha exacerbado. Se produce así una ecología política del sujeto o de lo que Achille Mbembe (2016) llama “humanidades subalternas”, para referirse al sujeto del neoliberalismo, condenado al aprendizaje de por vida, a la flexibilidad, al reino del corto plazo y atravesado permanentemente por las imágenes como “un factor de aceleración de energías pulsionales porque el ciclo del capital fluye a través de ellas” (Mbembe, 2016, p. 30).

De este modo, se aborda de manera sucinta la metodología utilizada para este trabajo, enfatizando en la genealogía como el estudio crítico de dispositivos, a partir de la trayectoria de Giorgio Agamben (2015). Posteriormente, se analiza un caso de colaboración colectiva que reunió algunas experiencias creativas en *Casa Solaris*, un espacio inédito, ubicado en el viejo barrio Prado de Medellín. Particularmente, se abordan tres cortos de la fiesta que se realizó allí el 22 de diciembre del 2016, a la cual llamaron *Los 14 cañonazos audiovisuales Vol. 1*. Esta exhibición y celebración fue una experiencia única del audiovisual alternativo y lo que también denominamos *cine con amigos* en Medellín.

Metodología

El presente artículo se basa en una investigación de tipo exploratorio, de carácter descriptivo y analítico. Se inscribe dentro de un enfoque cualitativo, con la aplicación

de técnicas etnográficas participativas y un método genealógico. También, se apoya en material de colectivos o realizadores individuales que producen piezas por fuera de los circuitos de la industria de la televisión o el video comercial en Medellín, así como en entrevistas a los colectivos y a las personas cercanas al movimiento audiovisual y cinematográfico de los últimos diez años en la ciudad.

Para el artículo se extrajo, de la investigación principal, la genealogía como método, pero con una focalización más precisa: las reflexiones sobre el cine comunitario y el audiovisual al margen en Medellín en torno al evento *Los 14 cañonazos audiovisuales Vol. 1*, en diciembre del 2016. Por tanto, el estudio de caso fue la técnica utilizada que se basó en la experiencia personal de uno de los autores de este artículo en todo el proceso de *Casa Solaris*, así como su documentación y los cortos proyectados en ella.

La aproximación genealógica se basa en lo expuesto por Pedro Cerruti (2012), en el texto *La "Ontología histórica" de Michel Foucault. Apuntes de método para el análisis crítico socio-cultural*. Para el autor,

La genealogía puede entenderse, entonces, como una modalidad de ejercicio de la investigación histórico-crítica que procede por medio del análisis de los dispositivos. Esto quiere decir que no lo hace mediante la búsqueda de las estructuras formales de carácter universal que organizarían el conocimiento y la acción; sino que lo hace mediante el estudio de los acontecimientos históricos para reconocer allí el modo en que se ha construido un campo de experiencia y la forma en que nos hemos constituido como sujetos de lo que decimos, pensamos y hacemos. (p. 396)

La cita anterior conduce a entender la genealogía como un método histórico-crítico que estudia dispositivos, en este caso el cine comunitario. Un dispositivo es una red entre lo discursivo y lo no discursivo, que se inserta en unas relaciones de fuerza y de poder. Por tanto, un dispositivo dispone, regula, dirige, crea y produce relaciones de saber y poder (Agamben, 2015), que en este caso se ordenan en torno al lenguaje cinematográfico, el cual deviene en una tecnología que trabaja sobre la imaginación audiovisual.

Ahora bien, la aproximación genealógica se sitúa en tres cortos de la muestra audiovisual: *NN*, *Leidi* y *Sol-*

daditos. Se eligieron estas piezas audiovisuales porque permiten problematizar los dispositivos que configuraron a la ciudad en los últimos treinta años, alrededor de elementos como la violencia, el lenguaje cinematográfico o la producción de lo urbano. En ellos se pone en evidencia un giro narrativo en la manera en que el cine cuenta y representa la violencia en Medellín, y también la forma en que rompen con la narrativa institucionalizada por la violencia misma en la industria cultural, ya no solo referida al audiovisual sino a la literatura, el periodismo, la música y otras producciones del arte y el entretenimiento. En consecuencia, las tres piezas son acontecimientos que posibilitan, por medio de un acercamiento genealógico, estudiar los virajes y las reconfiguraciones en los modos de contar y producir la ciudad. De esta manera, la información se analiza comparando y contrastando las transformaciones narrativas en estos tres cortometrajes.

Consideraciones en torno al cine comunitario

Apuntes sobre el cine comunitario en América Latina

Un texto clave para trazar la genealogía del tema central es el *Cine comunitario en América Latina y el Caribe*, coordinado por Alfonso Gumucio-Dragnon (2014), en el que participaron diversos investigadores del continente. De entrada, se plantean las condiciones que enfrenta el cine comunitario desde su producción, distribución, el detrimento del documental y las convenciones establecidas por el cine comercial. El cine comunitario

Nace en la mayoría de los casos de la necesidad de comunicar sin intermediarios, de hacerlo en un lenguaje propio que no ha sido predeterminado por otros ya existentes, y pretende cumplir en la sociedad la función de representar políticamente a colectividades marginadas, poco representadas o ignoradas. (Gumucio, 2014, p. 12)

En las raíces del cine comunitario aparece la discusión sobre el concepto de autor en las artes. Allí, se critica al cine que promueve la representación de la mirada de un autor, por lo que varios cineastas se dan a la tarea de mediar hacia un cine creado en torno a un diálogo con el "otro". En el primer tipo de cine la im-

portancia recae sobre el producto; en el segundo, en el proceso. Entonces, “Los predecesores del cine comunitario fueron los pioneros del cine etnográfico y antropológico que otorgó legitimidad cultural a comunidades cuyas imágenes habían sido hasta entonces reflejos exóticos” (Gumucio 2014, p. 20).

Según Gumucio (2014), en Latinoamérica el antecedente más cercano del cine comunitario, como diálogo y realización con las comunidades, se remonta a la década de 1980 con el cine alternativo. No obstante, en los años sesenta y setenta aparecen experiencias con una fuerte preocupación social de sentido nacional y patriótico (Gumucio, 2014).

Es precisamente en dicho contexto nacionalizador que desemboca el intento de construcción de la identidad nacional por medio de la comunicación. El cine comunitario es una expresión que se aparta de dicha línea y que, por el contrario, pretende generar una idea plural de nación y sentido a partir de la creación conjunta de los individuos del pueblo (Barbero, 2010).

Por consiguiente, el cine comunitario se integra, indudablemente, en un diálogo impulsado por los procesos de colonización y descolonización. Lo anterior, se expresa, por ejemplo, en el texto *Hacia un tercer cine: Apuntes y experiencias para el desarrollo de un cine de liberación en el tercer mundo*, en el cual Getino y Solanas (1969) afirman que el cine desde lo popular se apoya en una crítica al entendimiento unívoco y universalista de la cultura, el arte o la ciencia. De allí que el tercer cine “es para nosotros aquel que reconoce en esa lucha la más gigantesca manifestación cultural, científica y artística de nuestro tiempo, la gran posibilidad de construir desde cada pueblo una personalidad liberada: la descolonización de la cultura” (Getino y Solanas, 1969, p. 3).

Uno de los frentes al que apunta el tercer cine, con miras descolonizadoras, es hacia la desnaturalización discursiva, es decir, tiene un objetivo de denuncia que busca desnormalizar los discursos hegemónicos en torno a la cultura y a modelos industrializadores y desarrollistas, además de un llamado a la acción y a la transformación. Para estos autores, los procesos normalizadores se realizan mediante los *mass media*, que “tienden a completar la destrucción de una conciencia nacional y de una subjetividad colectiva en vías de esclarecimiento, destrucción que se inicia apenas el niño

accede a las formas de información, enseñanza y cultura dominantes” (Getino y Solanas, 1969, pp. 4-5).

De igual forma, otra característica que aparece en el cine comunitario se relaciona con la crítica a la formalización técnica norteamericana. Desde allí, se imponen modelos en el lenguaje cinematográfico, en la industria, la distribución y la técnica, lo que repercute en la unificación de la realización cinematográfica y la exclusión de los circuitos comerciales de las propuestas que se salen de dichos estándares. Por tanto, el cine comunitario se presenta como una alternativa a la regularización cinematográfica y a la colonización tecnopolítica del lenguaje y las narrativas (Sanjinez y Grupo Ukamau, 1979).

Otra de las luchas que pretende impulsar este tipo de cine es la diferenciación entre un cine netamente pasivo y un cine de acción, lo que Getino y Solanas (1969) y García (2010) denominan *cine revolucionario*. Este, “... no es fundamentalmente aquel que ilustra y documenta o fija pasivamente una situación, sino el que intenta incidir en ella [...]. No es simplemente cine testimonio, ni cine comunicación, sino ante todo cine-acción” (Getino y Solanas, 1969, p. 12). Lo anterior conecta con la discusión anterior sobre el discurso como práctica, pues el cine comunitario ha sido consciente del papel realizador y generador del lenguaje.

En el texto *Por un cine imperfecto* (2010) se indica que “no puede haber arte ‘desinteresado’, no puede haber un nuevo y verdadero salto cualitativo en el arte, si no se termina, al mismo tiempo y para siempre, con el concepto y la realidad ‘elitaria’ en el arte” (García, 2010, p. 3); es decir, hay una crítica directa a la concepción tradicional del arte y su significado. En primer lugar, se le da al cine una característica reivindicativa en la lucha por la significación y, en segundo lugar, se vira de la concepción de lo culto como universal, a la cultura como campo de lucha por las producciones de sentido.

De allí que el cine comunitario aparezca como cine imperfecto, pues “una nueva poética para el cine será, ante todo y sobre todo, una poética ‘interesada’, un arte ‘interesado’, un cine consciente y resueltamente ‘interesado’, es decir, un cine imperfecto” (García, 2010, p. 7).

En el libro *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo* (1979), de Sanjinés y Grupo Ukamau, se afirma la dicotomía del cine en Latinoamérica, donde aparece en

sus dos facetas: un cine junto al pueblo y un cine contra el pueblo. Este último se relaciona directamente con la discusión en torno a la estandarización de la técnica y el lenguaje cinematográfico y sus repercusiones colonialistas. Por su parte, el cine junto al pueblo aparece como un objeto de lucha, de cuestión militante y revolucionaria.

No obstante, en el texto en mención se hace una crítica a la manera en que surgió el cine comunitario. Por un lado, en sus inicios se caracterizó por una posición victimista y paternal, en la que se exotizaba al otro, mostrándolo en estado de miseria y en situaciones lastimosas, es decir, el cine comunitario tuvo que dar un paso del asistencialismo a la participación, en la que no solo se representara la visión de un autor, sino una construcción dialógica y mediada por las concepciones de las diferentes partes implicadas en la realización de las piezas audiovisuales. De allí que aparezca la característica principal del cine comunitario: lo común prevalece sobre lo individual. Por tal razón, “fundamental será el pueblo, desarrollará las historias individuales cuando éstas tengan el significado de lo colectivo, cuando éstas sirvan a la comprensión del pueblo y no de un ser aislado, y cuando estén integradas a la historia colectiva” (Sanjinez y Grupo Ukamau, 1979, p. 61).

Del cine comunitario al audiovisual al margen en Medellín

El cine comunitario en Medellín y su área metropolitana ha sido poco estudiado, pese a que en las últimas décadas ha tenido lugar una proliferación de las producciones audiovisuales de diversos géneros, así como la realización de festivales, no solo en la ciudad, sino en la región y en el país. Con todo, solo se encuentran pocos estudios llevados a cabo por universidades y diferentes ONG, particularmente desde una perspectiva de la comunicación y las problemáticas juveniles marginales. Las razones revisten alguna complejidad que se analiza a profundidad en la tesis de la que se deriva este texto, sin embargo, puntualizamos en algunos aspectos determinantes para tratar de esclarecerlas, lo que además permite entender las condiciones de posibilidad de un cine comunitario en Medellín y su transición al audiovisual al margen o alternativo, desde la pregunta planteada en este artículo.

En medio del resurgimiento del cine y la llegada del audiovisual sobresalen los estudios¹ sobre violencia ur-

bana y juventud, ya que estos últimos fueron en gran medida sus protagonistas. Paralelamente a los procesos de conflicto urbano, discurren lo cinematográfico y la comunicación mediática, que son parte del mismo proceso tecnocultural de la modernidad y lo que se conoce como la sociedad de masas o *mass media*. Y hacemos la distinción ya que durante el siglo XX hubo poca producción de películas en Medellín, salvo algunos largometrajes. Luego, en los años ochenta, vino un nuevo repunte de pequeñas producciones de las que hablaremos a continuación, pero es importante anotar que con el surgimiento paulatino de la Medellín burguesa, la ciudad comercial e industrial incorporó la producción mediática a sus dinámicas urbanas mediante la prensa y la fotografía en el siglo XIX, así como la radio en los años treinta del siglo XX. El cine apareció como espectáculo y fue una constante en la vida cotidiana de la gente desde recién iniciado el siglo, aunque realizarlo con las manos y los ojos propios fue, durante ochenta años, un imposible para la ciudad, lo cual generó un enorme vacío de imágenes en movimiento y de narrativas audiovisuales propias que hicieran parte del aparato urbano, como sí ocurrió con la prensa, la fotografía y la radio, esos otros dispositivos tecnoculturales modernos.

No obstante, a mediados de los años ochenta, la llegada de la televisión regional implicó la formación de una frontera extraña con respecto al cine que había empezado a reaparecer en Medellín en la misma década, unos años antes, con películas financiadas del bolsillo de los realizadores o por el Estado, por medio de Focine², produciendo algunos cortos y dos largometrajes, entre ellos *Rodrigo D. No Futuro* (1991), dirigido por Víctor Gaviria y cuyo rodaje se llevó a cabo en los últimos meses de 1986. Así, despegó una nueva época para la ciudad y su relación con el lenguaje audiovisual, ahora con la televisión local, lo que reprodujo una escisión que ya estaba clara con uno y otro soporte mediático, pues crecieron en términos de la oposición cine *vs.* televisión que, si bien compartían aspectos tecnológicos, son justamente sus especificidades técnicas las que se volvieron también diferencias políticas y estéticas.

Con lo que no se contaba era con la gran transformación que iban a producir la llegada de las tecnologías digitales a finales de los noventa, lo cual mejoró enormemente la calidad de la imagen y el sonido a unos costos inimaginablemente económicos, compitiendo con el

cine, aunque aún sin igualarlo. Así mismo, la llegada y la expansión del internet amplió de un modo impensado el acceso, entre otros aspectos, a la producción audiovisual de todo el planeta e incluso a la producción del pasado.

Este es el escenario en el que confluyen la Medellín conflictiva de las décadas finales del XX y sus enormes violencias, con la ciudad mediática, en la transición del cine al video digital, que se iba alejando cada vez más de la ciudad industrial provinciana, mientras se convertía en la capital mundial del narcotráfico. Todo este escenario produjo una nueva noción sobre los jóvenes y la geografía urbana que habitaban, en la que estuvieron sin ser vistos u oídos por la narrativa oficial, al lado del resto de una enorme población, la mayoría de ella migrante.

Sin embargo, o quizás por ello, parte de las respuestas a estas violencias fueron comunicativas y espaciales. Las primeras por medio de propuestas audiovisuales institucionales que buscaron la participación de los jóvenes de las “comunidades” en la televisión regional³, así como distintas experiencias mediáticas y artísticas lideradas por las alcaldías y por organizaciones no gubernamentales (ONG), en su mayoría. Las segundas, se introdujeron iniciado el siglo XXI, mediante el urbanismo social que llevó a cabo un proceso de intervención espacial construyendo parques-bibliotecas, cables aéreos y otras infraestructuras para articular las “comunidades” con el resto de la ciudad, lo que implicó aceptar que se había erigido una urbe excluyente y, de paso, hacerles frente a las rachas de violencia y marginación acumuladas por décadas.

De vuelta a las investigaciones más importantes que abordan la reflexión sobre lo comunitario y el audiovisual en Medellín, estas aparecen justo en el primer decenio del siglo XXI ya que, en el periodo anterior, como hemos dicho, sobresalen los estudios sociales acerca de la violencia urbana y la juventud, pese incluso a que desde 1990 se había creado en la ciudad la revista de cine *Kinetoscopio*, en la que se hace mención esporádica al trabajo en video en la ciudad, pero sin mucha exhaustividad, aun cuando aparece un número especial dedicado a la producción en Medellín, pero esto ya será en el año 2016.

En todo caso, las investigaciones sociales que nos interesan estuvieron y están unidas a la trayectoria de los primeros colectivos o corporaciones que le apostaron

al trabajo con el cine o el audiovisual, pensados según la naturaleza misma de sus organizaciones y el sentido que le quisieron dar a la imagen en movimiento con relación a la ciudad o el territorio, es decir, produciendo comunicación comunitaria, ciencia antropológica o arte contestatario, según el orden de las categorías que definen los procesos colectivos que elegimos para teorizar críticamente lo comunitario en Medellín; estos son: Ciudad Comuna, Full Producciones, Pasolini Medellín y Madera Salvaje, respectivamente. Dichos colectivos responden a los procesos en el marco de la genealogía del cine comunitario que nos hemos propuesto con este trabajo, pero aclaramos que hubo otras experiencias que no incorporamos en este análisis⁴. Se puede decir, en todo caso, que estos colectivos emergen y se consolidan en el mar de violencias, cambios urbanos y transformaciones tecnológicas, configurando el nuevo aparato urbano que ellos mismos aún mueven a la par que cambia la ciudad y la geopolítica tecnocultural, agitando las fronteras del cine comunitario hacia el audiovisual alternativo o al margen en la ciudad de la nueva era digital.

Uno de los procesos más importantes fue el de la Corporación Cultural Madera Salvaje, que se creó en 1993, y la conformaron un grupo de jóvenes que confluyeron en el audiovisual desde posturas disidentes. Fue de las primeras organizaciones en crearse en función del cine y el video alternativo en Medellín y también la única que se disolvió de este grupo, en 1997. Sin embargo, en el corto tiempo que existió, dejó una huella que repercute fuertemente en los cambios del presente entre el cine comunitario y el audiovisual contemporáneos. Su proceso y su impronta hoy se pueden interpretar como la búsqueda de una estética audiovisual insolente, parafraseando una expresión utilizada por su fundador. Gómez (2016), su fundador, dice que “Nosotros queríamos dar lugar por medio de la televisión comunitaria y el video independiente a la historia de la mafia y la violencia que Medellín no había querido contarse y además hacer con ello negocio: crear empleo, difundir un sello, fortalecer una industria en las márgenes de los monopolios” (p. 4). El texto resulta ser, sin pretenderlo, una total declaración de principios del escenario neoliberal y la distopía digital del presente, no solo para el cine comunitario o los colectivos audiovisuales, sino también para todo lo que sucede en las redes sociales con la gubernamentalidad algorítmica, de la que es cada vez más difícil escapar.

Casa Solaris y los 14 cañonazos audiovisuales Vol. 1

Casa Solaris fue un proyecto colaborativo alrededor del audiovisual alternativo, cuya existencia fue corta (mayo del 2017 - noviembre del 2018), conformado por jóvenes (casi todos) pertenecientes o no a colectivos y cuya sede estuvo ubicada en un segundo piso de una casa en el barrio Prado del centro histórico de Medellín. Su objetivo fue crear un lugar de encuentro para el audiovisual independiente en la ciudad, tanto para quienes hacían parte del proyecto como para diversos invitados, compartiendo experiencias creativas, académicas y mucha fiesta.

Estos fueron los motores que los impulsaron a abordar con otros ojos y otras manos una concepción del cine y las artes visuales al margen de las narrativas oficiales, atendiendo mejor a sus deseos de libre expresión, confluyendo en una mezcla de intereses por lo común⁵, más que por lo comunitario en el sentido latinoamericano ortodoxo del término. Se proyectaron diversos trabajos, pero la característica que adquirió el espacio “le dio el foco a valorar, reflexionar y circular los contenidos universitarios y de nuevos realizadores. Quizá se sentía que la casa era propicia para una libertad en la exploración en el cine que generaban los colectivos que estaban iniciando en esa época” (entrevista a Jair Pérez - cofundador de Casa Solaris, 5 de junio de 2021).

Al mismo tiempo que intentaban afirmar lo colectivo, también había un declarado tinte que evitaba alguna asociación con la militancia ideológica de izquierda o una postura revolucionaria como la que marcó el accionar y el surgimiento del cine comunitario en las décadas anteriores y del que ya hemos hablado; es decir, se resignificaba la noción de lo común y desaparecía el concepto de pueblo, al menos en su discurso sobre lo colectivo y la creación audiovisual.

Se respiraba, eso sí, un aire contestatario con relación a las narrativas oficiales difundidas por algunos canales institucionales de Medellín. En tal sentido, abundaban las posturas críticas a estas formas narrativas, a la discriminación, a las búsquedas estéticas, al debate entre las artes visuales y el lenguaje cinematográfico, pero en particular, había interés por moverse con cierta autonomía reflexiva al confrontar la dicoto-

mía ficción/no ficción. Esta última era —y es— el legado más arbitrario del régimen de verdad burgués, que se apoderó de lo que según su particular entendimiento debía ser la realidad y lo que no.

En *Casa Solaris* se llevó a cabo la muestra titulada *14 cañonazos audiovisuales Vol. 1*, el 22 de diciembre del 2016, en la que diferentes realizadores mostraron sus trabajos más destacados del año, producidos por colectivos o creadores independientes y según sus propios criterios de selección. Este encuentro reviste de gran interés pues reúne el espíritu del lugar, la producción audiovisual más representativa del año 2016 y, probablemente, es un reflejo de lo que poco a poco se está configurando como una época de gran importancia para la ciudad y este azaroso inicio de siglo.

De allí que la aproximación a *Casa Solaris* sea mediante la relación cine-ciudad y comunicación-geografía, a partir de la transición geomediática que derivó en el surgimiento del rastro dejado por la película *Rodrigo D. No futuro* (1991), pues esta desempeñó un papel fundamental como experiencia cinematográfica urbana, en el marco del casi inexistente cine comunitario, en el Medellín de la década de los ochenta.

Por su parte, Medellín fue el epicentro inicial de un proceso fuertemente impulsado por un acumulado de prácticas rápidamente incorporadas y convertidas en parte de su geografía humana; es decir, la narcoestética entendida como una tecnopolítica que adquiere un carácter fuertemente comunicativo y geográfico, convirtiéndose en una espacialidad y produciendo un gran aparato geomediático en el cual la ciudad es aún más mediatizada y reconfigurada con relación a la producción de dispositivos geocomunicativos, es el paso dado de los *mass media* al territorio digital.

Es en medio de este proceso que surge la película *Rodrigo D. No Futuro* (1991), dirigida por Víctor Gaviria, y con ella empezamos a entender el lenguaje audiovisual en Medellín como dispositivo. De esta manera, se generan subjetividades emergentes, reconfiguraciones discursivas y otredades. Surge la posibilidad de narrar desde otra perspectiva, con otros protagonistas, desde realidades y miradas construidas a partir de la mirada de ese otro. *Rodrigo D. No Futuro* (1991) se muestra como ruptura en el modo institucional de representación de ciudad que promueven películas emblemáticas como

Bajo el cielo antioqueño y que sirvió para tejer unos imaginarios particulares de ciudad. Esta última instituía imaginarios sobre la “raza”, el papel de la mujer en la sociedad o la importancia de la religión católica, que fueron elementos posteriormente problematizados.

De vuelta al contexto en el que se empieza a hablar de colectivos audiovisuales y de realización de cine alternativo o al margen en Medellín, este se produce a finales del siglo XX e inicios del siglo XXI, bajo dos condiciones: la primera, la creación de canales institucionales regionales, además del establecimiento de escuelas audiovisuales en un par de universidades de la ciudad, a lo que se agrega la Ley 814 o Ley de Cine. La segunda, a partir del abaratamiento de equipos y *software* para la realización audiovisual, producto de la transformación digital.

Casa Solaris y el evento *14 Cañonazos audiovisuales* se integran, precisamente, a dicho contexto muchos años después de que iniciaran estas experiencias comunitarias. El evento tuvo dos volúmenes, que se dieron en los años 2016 y 2017. El volumen 1 fue, además, toda una fiesta, que puede ser interpretada hoy con un lema: “Cine entre amigos”. Los productos audiovisuales del 2016 fueron: *Lunesta*, *Refugio*, *El andén del juglar*, *Vitreo*, *El cielo es de las madres*, *Tres y Cinco*, *Hocico de cerdo*, *La hora de los venados*, *Warmapura*, *Historia de un Río*, *Fotosíntesis*, *La calle Stereo*, *Los Soldaditos*, *Leidi* y *N.N.* A continuación, se hace referencia a los últimos tres productos, representativos del acontecimiento narrativo en torno a la violencia y los modos de narración y producción de ciudad, a modo de ilustración audiovisual de sus narrativas y estéticas.

Los Soldaditos, dirigido por Cristian Torres y producido por Nómada, K-minantes y Foco, retrata a un niño en su etapa de descubrimiento y generación de identidad, que se ve cooptada por el padre que busca dirigir su vida, cortándole el cabello, sus emociones y conducta: el niño debe convertirse en un típico hombre “macho”, ser vengativo, no dar, ni recibir muestras de cariño. Todo ello concluye en la elección posterior del niño: convertirse en un soldado.

En el corto se retrata la relación entre ciudad y violencia, pero no desde las representaciones del “traqueto” o el “narco”, figuras representativas de la industria del audiovisual en Medellín. Por otra parte, se

muestra otra violencia más específica: la realizada por un padre a su hijo; la violencia de la escuela y de la religión como dispositivos de disciplinamiento.

El segundo corto, *Leidi*, ganador de un premio Cannes en el 2014, cuestiona el tipo de representación institucional que se tiene de la familia y de la niñez. Dirigido por Simón Mesa, narra cómo unos adolescentes sin oportunidades se ven abocados a la responsabilidad de ser padres. La mirada de Leidi es perdida, no piensa en sí misma e inclusive no piensa directamente en el niño: ella está orientada a encontrar al padre, a mantenerlo a su lado. La idea de familia planeada en las márgenes de la ciudad se difumina y durante el corto es reiterativo encontrar varios adolescentes padres, madres o en embarazo. La pieza se dirige a construir la mirada de Leidi, de su soledad, de su falta de acompañamiento y sobre todo de su corta perspectiva de la situación en la que está viviendo.

El tercer corto, *N.N.*, que dura dos minutos, es dirigido por Juan Mesa y producido por Imagination. Es la pieza más simple, pero una de las más ricas y es precisamente en esa característica que radica su significativa fuerza. Esta se construye en un plano y los sonidos no van más allá de las voces y los gestos de las personas que aparecen en ella. La interpretación de los personajes refuerza la narrativa y su significado. La imaginación se construye en torno a la categoría de violencia, sin la presencia directa de ella, pero que se mira desde una pareja y su hijo en el mismo plano, que piensan su familia en torno a la figura del cementerio, como un referente a través de las lápidas, para elegir el nombre a otro hijo que está por nacer. Es, quizás, una de las reflexiones más contundentes sobre lo que nos queda del No Futuro, que no es poco. El corto se plantea como un chiste cruel, en el cual un no nacido puede tener el nombre de un muerto. El cementerio se muestra como lugar de la ciudad que se vuelve parte de la cotidianidad.

Consideraciones finales

La pregunta inicial de la que surge el artículo es: ¿cómo abordar el cine comunitario desde una relación crítica con la modernidad, a partir de las nuevas experiencias de creación audiovisual al margen en Medellín? Para ello, a partir de textos canónicos en el nacimiento del

cine comunitario latinoamericano, se establecieron sus rasgos principales. También, se hizo un estudio del cine comunitario en Medellín, que tiene la especificidad de producirse en colectivos audiovisuales y organizaciones comunitarias. Dicho estudio se confrontó con la experiencia relativamente reciente de *Casa Solaris* y el evento *Los 14 cañonazos audiovisuales Vol. 1*.

Para responder a dicha pregunta, se debe entrelazar la reflexión entre los cortos estudiados del evento y los análisis establecidos en el presente texto. En primer lugar, la especificidad del cine comunitario en la ciudad de Medellín se configura en los años noventa e inicios del 2000, en un contexto marcado por la violencia, especialmente por el narcotráfico y la confrontación política de los grupos alzados en armas. Allí, se propició una estética tecnopolítica, que puede denominarse “narcoestética”, la cual se estableció como *modo de representación institucional*, marcada por la producción de imaginarios de ciudad.

Los tres cortos estudiados representaron la acontecimiento de formas otras de narrar y producir los imaginarios de ciudad, es decir, hubo un viraje en las maneras del lenguaje audiovisual en su relación con la producción espacial. De esta manera, los colectivos audiovisuales de la ciudad, en ciertos casos, advinieron como procesos de alteridad en la manera de representar y producir discursivamente la ciudad y los imaginarios, lo cual se relaciona con la crítica a la idea de cultura que establece dicotomías, para propiciar una producción cinematográfica “entre amigos”, en la que se generan otras acciones discursivas.

Finalmente, es necesario aclarar que los estudios sobre el cine comunitario en la ciudad de Medellín son muy pocos, dispersos y que la presente reflexión pretende contribuir a un entendimiento general de los procesos de alteridad emergentes en la ciudad, en torno a la producción audiovisual y lo comunitario, sin pretensiones de exhaustividad.

Notas

1. Entre dichos estudios sobresalen Colectivos de comunicación y apropiación de medios (Acosta y Garcés, 2013) y Sondeo etnográfico para la construcción de un nuevo modelo de comunicaciones con la población en extrema pobreza (Centro Nacional de Consultoría - Alcaldía de Medellín, 2009).
2. Focine fue la compañía para el fomento cinematográfico, activa entre 1978 y 1993, la cual se encargó de promover la industria fílmica en Colombia.
3. Por ejemplo, la serie documental *Muchachos a lo bien*.
4. Por ejemplo, la Corporación *Platohedro*.
5. Laval y Dardot identifican bajo lo común el principio político fundamental de convergencia de movimientos sociales en contra del neoliberalismo y sus lógicas de acumulación, privatización y cercamientos (Marín, 2018).

Referencias bibliográficas

1. ACOSTA, G. y Garcés, A. (2013). *Colectivos de comunicación y apropiación de medios*. Universidad de Medellín.
2. AGAMBEN, G. (2015). *¿Qué es un dispositivo?* Anagrama.
3. BARBERO, J. (2010). *De los medios a las mediaciones, comunicación, cultura y hegemonía*. Anthropos.
4. CENTRO NACIONAL de Consultoría - Alcaldía de Medellín (2009). *Sondeo etnográfico para la construcción de un nuevo modelo de comunicaciones con la población en extrema pobreza*. Centro Nacional de Consultoría/Alcaldía de Medellín.
5. CERRUTI, P. (2012). La “ontología histórica” de Michel Foucault. Apuntes de método para el análisis crítico socio-cultural. *Sociedade e Cultura*, 15(2), 393-403.
6. GARCÍA, J. (2010). Por un cine imperfecto. *Revista Universitária do Audiovisual*. http://imagenesdelsur.cicbata.org/sites/default/files/Por%20un%20cine%20imperfecto_JG_Espinosa.pdf
7. GETINO, O. y Solanas, F. (1969). *Hacia un tercer cine: Apuntes y experiencias para el desarrollo de un cine de liberación en el tercer mundo*. <https://cinedocumentalyetnologia.files.wordpress.com/2013/09/hacia-un-tercer-cine.pdf>
8. GÓMEZ, S. (2016). Madera Salvaje: en contra del régimen, todo; a favor del régimen, nada. *Cuadernos de Cine Colombiano*, 25, 176-185.
9. GUMUCIO, A. (2014). *El cine comunitario en América Latina y el Caribe*. Fundación Friedrich Ebert.
10. MARÍN MORENO, L. M. (2018). Christian Laval y Pierre Dardot, Común. Ensayo sobre la revolución en el siglo XXI, Barcelona, Gedisa, 2015, 672 pp. *Perfiles Latinoamericanos*, 26(51), 409-417.
11. MBEMBE, A. (2016). *Crítica de la razón negra*. Ned.
12. PÉREZ, J. (2019). *Medellín, urbanismo y sociedad*. Turner Noema.
13. QUINCHÍA, S. M., Agudelo, L. C. y Arteaga, A. (2018). *Urbanismo en Medellín, siglo XXI. Aportes a la discusión*. Universidad Nacional de Colombia.
14. SANJINEZ, J. y Grupo Ukamau (1979). *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo*. Siglo XXI.