

Paula Compagnucci
Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

Corredor Rojo: De ficciones, espacios y personajes reales.

Corredor Rojo: fictions, spaces and real characters

Resumen

En el presente artículo se exponen algunas de las reflexiones que surgieron a lo largo del proceso creativo de *Corredor Rojo*, película desarrollada por estudiantes y egresados de la Facultad de Artes (UNC) junto con los vecinos de Villa El Libertador, barrio periférico de la zona Sur de Córdoba Capital.

El proceso creativo implicó una experiencia de trabajo colectivo oficiado en roles que se extendió a lo largo de cuatro años, lo que habilitó el debate acerca de las maneras en las que son (re)presentadas las personas que habitan estos espacios.

Uno de los resultados de este complejo acto de creación fue la generación de una obra bajo la forma del *doc-fic* lo cual permitió reflexionar acerca de los modos de expresión en pos de transmitir una práctica experiencial fundada en los acontecimientos de construcción creativa, conservando lo sensible y lo conceptual.

Abstract

This article presents some of the reflections that arose during the Red Lane's creative process, film developed by students and graduates of the Faculty of Arts (UNC) along with the residents of Villa El Libertador, a suburb located in the South area of Cordoba City.

The creative process involved a collective work experience officiated in roles that took over four years, which enabled the debate about the ways the people who inhabit these place are (re)presented.

One result of this complex act of creation was the creation of a film in the form of a *doc-fic* which allowed us to reflect about the modes of expression, in order to transmit an experiential practice based on the events of creative construction, preserving a sensible and conceptual film and process.

Palabras-claves

Villa El Libertador

Doc-fic

Proceso colectivo

Sensibilidad

Representación

Key Words

Villa El Libertador

Doc-fic

Collective process

Sensibility

Representation

1. Distintos autores (Borgdorff, 2009; Vicente, 2006; Scrivener, 2007) abordan la relación entre *práctica artística e investigación* y establecen la existencia de un modo de abordaje que privilegia la experiencia destacando la relevancia de un sujeto (individual o colectivo) que observa y se auto-observa mientras opera el acto de creación, desplegándose diversas alternativas para dar cuenta de una mirada tanto descriptiva como comprensiva de las prácticas en desarrollo. Entendemos que la puesta en común en estas páginas de la experiencia de *Corredor Rojo* puede permitir aportar una mirada más, como resultado de la sistematización de la práctica (Palma, 1992), a los debates acerca del estatuto y modos de hacer *Cine Comunitario*.

2. Utilizamos este término para referirnos a las necesidades actitudinales que requiere una forma de trabajo que se plantea alternativa a los modos de producción cinematográfica estandarizados por la industria cultural. Lo que funciona también como autocrítica para pensar la firme e inamovible tesitura que tomamos para

De ficciones, espacios y personajes reales

En este trabajo describimos y reflexionamos sobre una experiencia de creación audiovisual comunitaria, que hemos construido epistemológicamente como un tipo de práctica artística e investigación¹. Desde el lugar de realizadora/investigadora estas páginas expresan la necesidad de compartir el proceso desarrollado asumiendo, en términos de Fals Borda, una actitud senti-pensante.

Corredor Rojo (Compagnucci y Cruceño, 2016) es una película que se hizo lugar a pesar de los modestos recursos con los que contaba y a través de un trabajo territorial y compartido con las personas que creyeron en el proyecto. Recuperando la dimensión metafórica del lenguaje, reconocemos que con paciencia de caracol y terca persistencia asumimos una consigna: *No son caprichos, son convicciones*. Así fue que un grupo de tozudos² realizadores –cuyo número variaba en el tiempo de cuatro a diez personas– e incansables actores de la comunidad sostuvimos el proyecto hasta el final, como a hijo en gestación, construyendo de forma mancomunada esta película.

Corredor Rojo surge cuando un grupo de realizadores audiovisuales nos encontramos en el marco de la carrera de Cine y TV -de la Facultad de Artes de la UNC- con la necesidad de filmar una historia que recupere la energía vital y el trabajo solidario de las personas que vivían en *Villa El Libertador*³. Esta idea se moldea, entonces, a partir de la experiencia de trabajo en una práctica documental en el marco de la Cátedra Realización Audiovisual III. En el transcurso de esta experiencia sucedieron varias cosas: primero, queríamos recuperar los lineamientos de la educación popular a partir de la revisión de teóricos expertos en el tema; después, contactamos con un grupo de estudiantes de teatro que trabajaban con esta metodología en el Centro *Cultural de Villa El Libertador*. Así fue que llegamos al barrio y conocimos a comienzos de 2012 a Too Tem Blu, un grupo de teatro comunitario cuyas prácticas se inscribían en los lineamientos de la *educación popular* desde la perspectiva de Paulo Freire. Allí desarrollamos durante una año un documental interactivo (Bill Nichols;1991:78) con los participantes y coordinadores del taller que trabajaban la construcción colectiva de discursos teatrales comunitarios. A lo largo de ese tiempo fuimos conociendo a las personas que construyen día a día ese espacio de expresión cultural barrial en el contexto socio-histórico particular de dicho Centro.

El centro cultural había sido construido en los años previos a la dictadura por algunos integrantes de un grupo de teatro llamado *Studio I*, que habiendo llegado al barrio trabaja con los vecinos en la construcción del centro cultural donde realizaban en conjunto actividades artísticas y comprometidas políticamente con el contexto socio-político barrial. En los años de dictadura se cierra y destruye parte del centro cultural, persiguiendo y desapareciendo a integrantes del grupo. Recién en el año 2001 se reconstruye el techo del centro cultural y recomienzan sus actividades. También nos enuncian, en esa instancia, la ausencia y necesidad de generar en el centro cultural un espacio de creación teatral. (Buhlman, 2015:76)

En este taller de teatro conocimos a Mariano Cornejo, el protagonista de la película, quien nos contó su historia en las múltiples interacciones que tuvimos a lo largo del proceso del documental: sus vivencias configuraron el eje conductor del relato de *Corredor Rojo*. Al estar atravesados por esta experiencia de producción colectiva con personas que se constituyeron en amigos y compañeros de trabajo aprendimos que nos interesaba construir un tipo de cine que valorara el carácter del proceso que se lleva a cabo para producir la obra. En esta línea transitamos una búsqueda que se instituyó en proceso creativo de constante aprendizaje, que se entrevé en la obra, con una energía de carácter espiritual y simbólica. Porque el objetivo que persigue

este tipo de cine, comprometido con los territorios y las personas que le dan origen, es también el de hacerse lugar en los espacios de construcción de conocimiento. Una de las razones para hacer esta película respondía a la posibilidad de probar que podían existir obras que disputen en términos estéticos con el cine profesional, técnica y artísticamente, manteniendo una búsqueda comprometida socialmente y una forma de trabajo diferente al estandarizado, al de la industria que vale más por lo que acumula y entretiene que por lo que disputa, critica y construye. Porque creemos que el arte debe servir al pueblo y develar sus luchas, sin dejar de poner en práctica un proceso solidario que de lugar a una forma audiovisual propia y por lo tanto des-alienante.

Corredor Rojo cuenta la historia de Seba, un adolescente inquieto e introspectivo de *Villa El Libertador*, que vive con su padre y su hermano mayor Pablo. La película retrata como se modifica la dinámica de tres hombres que conviven solos hasta la llegada de una nueva integrante a la casa, Melina, la novia embarazada de Pablo. Cuando reaparece en la cotidianidad de Seba la figura femenina ausente por tantos años, la tensión entre los hermanos aumenta y Seba deberá enfrentar las vicisitudes propias de su edad, una relación confusa con Melina y un entorno hostil.

Esta es una historia que podría contarse en cualquier lugar, pero este procesopelícula no podría haber existido de otra manera y en un lugar que no fuera *Villa El Libertador*. Este barrio representa, como se mencionó anteriormente, un espacio de lucha y de esfuerzo colectivo ya que en él se desarrolla una puja identitaria constante. Es un espacio que (se) debate sus representaciones y las representaciones que otros hacen de ellos, lo que en palabras de Polanco Uribe y Aguilera Toro (2011) implicaría poner en tensión las poéticas del hacer (producir imágenes propias que emergen de procesos de auto-reconocimiento) con las poéticas del resistir (que darían cuenta de la necesidad de dar respuesta a esas imágenes que Otros nos imponen en el espacio público). Los lugares por los que transitamos en el barrio, Radio Sur y el Centro Cultural de Villa El Libertador, son espacios de memoria y trabajo solidario abiertos al que llega pero profundamente cuidadosos de sus vecinos⁴. Espacios de apasionado debate y reflexión política constante. Cuando un año antes de comenzar *Corredor Rojo* fuimos al Centro Cultural a realizar *Tootemblu, Teatro* (Cruceño, 2012), fuimos interpelados en relación a nuestros intereses de acción y permanencia, como así también acerca de los objetivos y conceptos que íbamos a reproducir en las producciones que realizáramos allí. Esto nos hizo debatir y cuestionar(nos) a la hora de tomar decisiones que definirían la forma de (re)presentar lo que veíamos, registrábamos y construíamos del barrio y sus vecinos. Esta situación nos obligó a considerar los procesos propios de quienes (re)presentábamos y trascender el espacio de comodidad inmediata de reproducción de discursos homologados por el sentido común. En palabras de Buhlman: “Trascender para buscar, para aprender, para compartir, para ser parte constructiva de los emergentes que nos atraviesan” (2015:90).

De voces, representaciones y discursos

Cuando nos encontramos con la necesidad de escribir (o al menos esbozar) un guión cinematográfico que funcionara como disparador para el trabajo de construcción por áreas de la película, nos propusimos desnaturalizar las construcciones aprendidas sobre Villa El Libertador y sus vecinos, entendiéndolos(nos) como observadores y visitantes ajenos a la cotidianidad inmediata del barrio. Muchos de los integrantes del equipo realizativo ni siquiera vivimos en la ciudad desde hace mucho tiempo, pero había una búsqueda concreta, una energía incontenible y una necesidad realizativa que nos unía.

desarrollar este proyecto, aunque hubiera razones que se le oponen a nuestra búsqueda/mirada.

Villa el Libertador es un barrio periférico de la ciudad de Córdoba ubicado en el sector suroeste de la misma, fuera del anillo de Circunvalación pero dentro del tejido urbano. Dista 8 km, aproximadamente, del centro de la ciudad y cuenta con una población cercana a los 27 mil habitantes, según datos del censo provincial del año 2008. El crecimiento de este barrio, junto con otros aledaños, se produce a finales del Siglo XX cuando se reúnen para exigir que las autoridades dotaran a la zona de los servicios básicos, como agua, tendido eléctrico y transporte urbano. Los vecinos de Villa El Libertador practicaron una activa militancia, impulsada desde la capilla católica, los clubes y las organizaciones comunitarias de base, lo que desembocó en el accionar represivo de fuerzas parapoliciales de derecha durante las décadas de 1960 y 1970, situación que se agravó tras el golpe de estado del 24 de marzo de 1976. El aumento

de los niveles de pobreza de la población, consecuencia de las medidas de corte neoliberal puestas en práctica en Argentina durante la democracia, se produjo el crecimiento de villas y asentamientos urbano-marginales en las tierras deshabitadas que rodeaban al barrio. Actualmente en este territorio conviven comunidades argentinas, peruanas, bolivianas y chilenas.

4. La *Radio Sur* y el Centro Cultural de Villa El Libertador promueven constantemente el desarrollo cultural del barrio, gestionan gran cantidad de actividades con vecinos y visitantes. Cada vez que vamos al barrio nos reciben predispuestos a brindarnos las herramientas que tienen a su alcance- el espacio físico, notas, avales, difusión- e incentivan el debate por las formas de relacionamiento con Villa el Libertador y sus vecinos.

Esta situación permitió constituir un espacio continuo de debate y reflexión profunda y personal que devino en posturas políticas y metas concretas acordadas, sin las cuales hubiera sido muy difícil avanzar en un retrato que diera cuenta de esta búsqueda.

Aprendimos que en los espacios periféricos existe un abandono estatal que produce marginalización y afecta en muchas formas a la calidad de vida de sus habitantes, porque las necesidades no pueden ser cubiertas y porque la exclusión y la distancia física es una forma de violencia -ya que hay personas en situación de vulnerabilidad de derechos- que genera más violencia. Esta marginación es reproducida por los discursos culturales, ya sea porque responden a las necesidades del mercado o a las propias -más que a las de las comunidades-, o bien, porque quienes disponen de prestigio artístico y comunicativo no se ocupan y preocupan por equilibrar la balanza de representaciones. Entendemos que existe una posición establecida para el marginado, porque "aquello que queda por fuera de las representaciones mediáticas, es invisible y por lo tanto no hace parte del discurso de lo público, se le niega la existencia. Hoy, cuando la visualidad es el modo de ser dominante de la realidad, lo invisible no existe en nuestro marco de realidad" (Román, 2009:159). Cuando aparecen representadas estas personas son desde estereotipos dañinos y tendenciosos que sólo ayudan a los fines de mantener una posición de jerarquía sobre los grupos menos privilegiados. Es necesaria una mirada contemplativa de estas realidades, que son estigmatizadas en el cotidiano, ocultadas por los discursos que preponderan representaciones que caen sobre ellos como únicas, asociadas al peligro que suponen para el resto; el peligro real probablemente sea el de entenderlas y conocerlas en su contexto de vulnerabilidad porque deja expuesta la desigualdad de derechos con la que convivimos.

La importancia de la construcción conjunta y alternativa, es la de poder mirarnos y construirnos desde una crítica reflexiva para exponer una resistencia que ante todo sea sentida y comprendida. Porque allí funciona el arte, el audiovisual o los medios como herramienta política de construcción simbólica, en busca de sujetos críticos que perciben y se auto-perciben en sus propios contextos, para comprender sensiblemente y para materializar espacios de disenso y perturbaciones del orden dominante (Román, 2010). Quiero decir, el propio vínculo con el espacio nos propuso metas políticas, culturales, filosóficas, afectivas y artísticas. Nos invitó a complejizar la mirada -a competir con el cine que desconoce y desmerece desde el estereotipo y que reproduce lo mismo que no cuestiona- para crear así un cine para el amor, el conocimiento y respeto del otro. Creíamos que la forma de hacer *Corredor Rojo* era conociendo, respetando y amando.

Para una escritura crítica, reflexiva y coral

La construcción del guión de la película debía ser compartida, era impensado escaparse de una mirada exotista sentados en nuestras casas escribiendo *Corredor Rojo*, pero al mismo tiempo no podíamos librar al azar o dejar de planificar una forma que contemplase el tipo de relato que nosotros-realizadores queríamos construir. Estos objetivos no fueron solo dos pasos a llevar a cabo sino el fruto de extensas discusiones que debieron darse a lo largo de todo el proceso de creación de la película. A medida que fuimos avanzando se llevaba a debate con el equipo realizativo y con los actores -que son en su mayoría vecinos del barrio- tanto las construcciones políticas y discursivas como la verosimilitud, pertinencia y carácter de las interpretaciones subjetivas de los sujetos y espacios a representar. Cuestiones que nos llevaron a debatir la distancia entre lo que pienso y digo, lo que cuento y dejo libre a la interpretación, lo que veo y como mi mirada está actuando de filtro y construcción socio-cultural.

El diálogo con los actores y las instancias de ensayo fueron una de las herramientas que nos permitían poner a prueba la propuesta de guion. Se trabajó en lo que cada uno hubiera expresado o cómo hubiera actuado en el caso en el que hubiera estado atravesado por esa situación propuesta. Este tipo de procedimiento lo consideramos a partir de las lógicas del cine orgánico⁵, conceptualizaciones en tono de manifiesto del realizador José Celestino Campusano (1964-), director cinematográfico del conurbano bonaerense que trabaja en espacios que forman parte de la realidad y con personas-personaje. Los actores de *Corredor*, más allá de que no tuvieran experiencia en el campo audiovisual, eran quienes *podían calzar en los zapatos* (Birri, 2007) de los personajes, partiendo de la base de que en algunos de ellos estaba motivado, desde el comienzo, el proyecto, la historia que queríamos contar.

Del casting al mate

El camino que recorrimos para la construcción de la película no fue lineal, sino más bien de entrecruzamientos constantes, los pasos se iban dando a medida que fuimos sorteando obstáculos de producción. Empezamos a filmar con una mínima parte del casting resuelto, sin una cabeza de producción, con una escaleta de situaciones y algunas escenas desarrolladas. Lo que sí teníamos eran profundas ganas, muchos amigos que colaboraron desinteresadamente -y aún lo hacen- porque conocen y valoran el proyecto y los actores protagonistas de la historia que se encariñaron y motivaron entusiastamente. Hicimos intentos de realización de *casting* de manual: repartimos volantes, invitamos por la radio, llenamos el barrio de carteles, preparamos una dinámica y nos sentamos a esperar en el Centro Cultural del barrio a que los actores llegaran. La convocatoria fue mínima, *los libros se (nos) prendieron fuego, la estantería⁶ se movió entera*, y debimos disponernos a contactar amigos y familiares de las personas que ya conocíamos en el barrio.

Fuimos casa por casa, tomamos mates y compartimos nuestro interés por realizar la película, caminando el barrio aparecían soluciones a las vicisitudes con las que lidiamos. De a poco, y con el transcurrir de los años, fueron apareciendo los actores que faltaban, las locaciones que requería el relato y hasta los recursos económicos mínimos para solucionar de a una las escenas que filmábamos. Nunca paramos de rodar, aunque fuere pequeñas escenas, primero en exterior y después los interiores, primero con luz natural y después con las luces que conseguíamos o armábamos, con los actores que iban pudiendo e íbamos conociendo. De a poco los espacios vacíos se iban rellenando, y si no sucedía, como pasó muchas veces, el guión o su tratamiento se modificaban. El objetivo era siempre el mismo, terminar la película con un proceso amable y disfrutable.

Hay una pequeña conclusión a la que fuimos arribando: los procesos que se adecuan a las necesidades que surgen y a las posibilidades que se generan son los particulares a una forma de relación entre los *quiénes* y los *dónde*. En este marco Fernando Birri hace una reflexión pertinente en cuanto a su experiencia en el film *Los Inundados* (Birri, 1961) y su método de aproximaciones sucesivas.

El alma de la película, su clave estética, está muy relacionada con su localización. No se trata tanto de una invención como de un descubrimiento de la realidad, en clave crítica aunque con amor por lo nacional [o cordobés diría yo]. También hay invención, pero el film interesaba más como descubrimiento que como especulación de la imaginación. Con dos constantes que he tratado de mantener siempre en mi obra: la actitud crítica respecto de la realidad y la actitud amorosa en relación con los seres que la habitan. (Birri, 2007:47)

Campusano sostiene: "Si me obligas a definirme, no tengo miedo en considerar lo que hago cine social. Rupestre si quieres. Trabajo sin ningún tipo de compasión con nada ni con nadie. Ni con la crítica ni, por supuesto, con el mercado. No es un trabajo ni panfletario ni políticamente correcto. Se trata de tener la mayor cantidad de elementos reales a mano. La ropa, que sea la propia de los actores-personajes; el comportamiento, que sean los propios; el movimiento del cuerpo, que sea el que es... pelo graso, ademanes, mohínes... Todo eso son signos de vida. El cine es piel viva" (Cit. en Martínez, 2016:1) "Nosotros a este tipo de cine le pusimos un nombre: *cine orgánico*. Por *orgánico* se entiende aquella materia o sustancia que tiene restos de seres vivos en su composición. Lo que buscamos con este tipo de cine es dar un documento de época". (Cit. en Obregón, 2013:1)

Me refiero a esa sensación en la que la realidad se presenta, en la indagación al campo, y pone en tensión al conocimiento adquirido en el espacio académico, los métodos

y procedimientos que habíamos aprendido hasta el momento probablemente se correspondían a un modo de practicar cine que no era el que estábamos eligiendo.

Oportun crisis de formato

La meta estaba clara, queríamos representar con rigurosidad, complejidad y compromiso a las personas y los lugares de los que estábamos hablando, para eso también tuvimos que definir la forma que iba a tener el relato, a los fines de acercarnos audiovisualmente a esta realidad y a lo que sucedía en sus espacios. Hoy pienso en el *doc-fic* como género que define esta búsqueda, más que por lo que restringe, por lo que habilita. Fernando Birri habla de un cine que es documental y ficción a la vez, que es una tercera dimensión estética que forma parte de las búsquedas del *Nuevo Cine Latinoamericano*: “no es no ficción ni es no documental, es las dos cosas”(2007:38). Porque la interrupción del registro de la realidad apareció y fue contemplada dado que definimos que había cosas que no podíamos simular o reconstruir, probablemente las primeras razones fueron por los escasos recursos con los que contábamos pero después nos pareció que los elementos así *en crudo* aportaban como documento de representación que aclimata motivando a los actores y conduciendo al equipo realizativo, como contenedor de una búsqueda de lenguaje en común, como relación dialógica entre representación y realidad, entre construcción y relevamiento.

Para Birri: “Esta estética trata de promover una nueva dimensión a través de la contaminación entre ambos géneros, aunque yo preferiría hablar de una interpenetración, por lo cual lo documental alimenta a la ficción y viceversa.”(2007: 38) Así la forma del relato se fue haciendo lugar mediada por nuestra mirada sobre lo real, ese punto de vista documentado que tiene los límites de la percepción subjetiva, en donde la intuición sensible es la forma de recolección y disposición de la información. Porque sucedió que a lo largo del tiempo que tomó la película fuimos dándonos cuenta que la fusión de géneros es inherente al tipo de relato que habla con una mirada crítica desde la realidad, que la contempla y que busca darle voz a quienes representa. Hablo de una forma que está atenta al *emergente*, a esa energía latente (Riviere, 1988:186), que compromete una búsqueda que no encuentra más limitación que la de una sensibilidad afectiva -por la mirada personal y profunda sobre los espacios y sujetos con los que se relaciona- lo que dio como resultado una filtración de lo ficcional con lo documental y viceversa.

Hay situaciones en donde no se podría definir si es una intervención del orden de lo real en una construcción ficcional, o si en cambio, es una ficcionalización dada en un contexto que estaba siendo documentado. Porque filmamos acciones concretas mientras los espacios reales sucedían, como una escena rodada en un baile de cuarteto, o porque generamos situaciones y climas como un asado construido y controlado con actores dispuestos en lugares estratégicos, pero indicando que hablaran, comieran, contaran experiencias y debatieran a *gusto y piacere* mientras tres cámaras registraban todo.

Esto dió como resultado que todo el tiempo se escribiera y se monte, por las transformaciones propias del relato y la forma en la que avanzaba el trabajo de producción. Esta búsqueda cobra importancia como instrumento ideológico que piensa en formas que sirvan a los procesos, en maneras de contar las historias propias y cotidianas debatiendo una estética en constante actualización y redefinición. Para entender la obra como fusión de forma y contenido, disputando el lugar destinado para el cine social, un cine capaz de gustar, entretener y criticar. Esto sería dividir intención de expresión, “una de las tantas alienaciones típicas de nuestra formación esquizofrénica” (Birri, 2007:45). Nos pareció importante pensar en un producto artístico que produjera símbolos, anclados en la realidad, con formas que surgen como una mirada nueva y única del mundo. Aquí, creemos, reside la importancia de los discursos audiovisuales como constructores de memoria, como alternativa a los

discursos hegemónicos, por su carácter sensible frente a la realidad, por la necesidad de que los espacios cuenten, que los protagonistas hablen, que los sonidos creen atmósferas y espacios reconocibles.

Las condiciones que parecían un impedimento, principalmente de carácter económico, como la falta de recursos que supone la realización de un largometraje y por ende la disponibilidad de equipos, de espacios controlados y la falta de una remuneración justa para el gran grupo de personas que trabajaron extensamente en la película, permitieron dar lugar a un proceso particular que se extendió en el tiempo de forma solidaria. En este proceso los valores absolutos se fueron perdiendo para dar lugar a ideas y construcciones que se complejizan, para encontrar colectivamente un posicionamiento altamente discutido.

(A)Cerca de la reflexión

Las miradas se complejizan al trabajar por áreas- dirección, producción, fotografía, sonido y arte- ya que conformaban un solo grupo de trabajo colectivo donde cada una proponía al resto y recibía una devolución, donde se buscaba crear un todo desde las partes. Es importante destacar que las reuniones muchas veces superaban las diez horas semanales que, para nuestra sorpresa, en este momento donde nos hallamos en etapa de posproducción y difusión se siguen generando modificaciones. Así se fue configurando la cámara y su mirada íntima, el sonido y la creación minuciosa y detallada de atmósferas, la puesta en escena de la selección de lo dado, y la focalización variable que acompaña a los personajes de la película, para traspasar los lugares comunes de (re)presentación mediante la comprensión del (re) presentado, para dar lugar a la configuración de un lenguaje cinematográfico propio, que lo contemple y contenga.

Para pensarnos en constructores de discurso que participan y se involucran como sujetos *sentipensantes*, productores audiovisuales que construyen imaginativamente combinando “la razón y el amor, el cuerpo y el corazón” (Moncayo,2009:10). Artistas atentos a la necesidad de construir sensiblemente, mediante interacciones respetuosas y comprensivas, contemplando compartir los recursos expresivos con voces acalladas, discutiendo la imagen predominante, y dando lugar a modos de trabajo que se actualizan según las necesidades y sus afectaciones.

El trabajo conjunto y comprometido tiene como base al respeto de otro que se configura en amigo, que respeta e intenta comprender, compartiendo la misma búsqueda. A lo largo del proceso nos dimos cuenta que eran contradictorias a esta búsqueda las modalidades jerárquicas y verticalistas de trabajo. El objetivo era el mismo, eso nos unía y nos obligaba a pensar una forma de trabajo que incluyera la multiplicidad de voces y que generara una obra que representara al barrio y a su gente. Aquí creo que reside la importancia de esta película-proceso en cuanto a experiencia artística solidaria.

Bibliografía

BIRRI, Fernando (2007). *Soñar con los ojos abiertos: Las treinta lecciones de Stanford*, Editorial Aguilar, Buenos Aires.

BORGENDORFF, Henk (2009). “El debate sobre la investigación en las artes”, En *Cairon 13 Práctica e investigación, Revista de Musicología*, Universidad de Alcalá de Henares.

MARTÍNEZ, Luis (2016). "José Campusano: El cine es piel viva". En *El Mundo*, Madrid. <http://www.elmundo.es/cultura/2016/01/06/568c1779268e3ec56c8b45a9.html>

MONCAYO, Víctor Manuel (2009). "Presentación. Fals Borda: hombre hicotea y sentipensante". En *Fals Borda Orlando, Una sociología sentipensante para América Latina*, Siglo del Hombre Editores, Bogotá.

OBREGÓN, Ezequiel(2013) "José Celestino Campusano: Hacia la búsqueda de un cine orgánico". En *Escribiendocine*, Buenos Aires. <http://www.escribiendocine.com/entrevista/0007762-jose-celestino-campusano-hacia-la-busqueda-de-un-cine-organico/>

NICHOLLS, Bill (1991). *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*, Editorial Paidós, Buenos Aires.

PALMA, Diego (1992). "La sistematización como estrategia de conocimiento en la educación popular El estado de la cuestión en América Latina", Serie Papeles del CEAAL Nº3, CEAAL, Santiago.

RIVIÈRE, Pichon (1988). *El proceso Grupal*, Nueva Visión, Buenos Aires.

ROMÁN, María José (2009). "Mirar la mirada: para disfrutar el Audiovisual Alternativo y Comunitario". En *Folios 21 y 22*, Facultad de Comunicaciones, Universidad de Antioquia, Medellín.

SCRIVENER, Steve (2007). "The Roles of Art and Design Process and Object In Research". En *Seminario Internacional The Art of Research*, University of Art and Design: Helsinki.

VICENTE, Sonia (2006). "Arte y parte. La controvertida cuestión de la investigación artística"; En *La investigación desde sus protagonistas: senderos y estrategias*, Editorial de la Universidad Nacional de Cuyo: Mendoza.

Paula Compagnucci

Nacida el 27 de Enero de 1991 y oriunda de Las Acequias -pueblo del sur de la provincia de Córdoba- egresada de la Tecnicatura de Producción en Medios Audiovisuales y estudiante avanzada de la Licenciatura de Cine y TV en la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba. Allí se desenvuelve como Ayudante Alumna de la Cátedra de Realización Audiovisual III y de la Cátedra de Montaje. Realizadora audiovisual de cortos y largometrajes de carácter independiente con anclaje territorial.

Contacto: compagnuccipaula@gmail.com