

[ ALFONSO GUMUCIO DAGRON ]

COORDINADOR REGIONAL

[ Pocho Álvarez W. • Irma Ávila Pietrasanta • Horacio Campodónico  
Vincent Robert Carelli • Jesús Guancho Pérez • Idania Licea Jiménez  
• Nancy De Miranda • Cecilia Quiroga San Martín • Janaina Rocha ]

INVESTIGADORES PRINCIPALES

# EL CINE COMUNITARIO EN AMÉRICA LATINA Y EL CARIBE





# El cine comunitario en América Latina y el Caribe





# El cine comunitario en América Latina y el Caribe

## Coordinador regional

Alfonso Gumucio Dagrón

## Investigadores principales

Pocho Álvarez W.

Irma Ávila Pietrasanta

Horacio Campodónico

Vincent Robert Carelli

Jesús Guancho Pérez

Idania Licea Jiménez

Nancy De Miranda

Cecilia Quiroga San Martín

Janaina Rocha

Coordinador regional: Alfonso Gumucio Dagron

Autores: Pocho Álvarez W.  
Irma Ávila Pietrasanta  
Horacio Campodónico  
Vincent Robert Carelli  
Jesús Guanche Pérez  
Idania Licea Jiménez  
Nancy De Miranda  
Cecilia Quiroga San Martín  
Janaina Rocha

Revisión editorial: María Paula Hoyos

Ciudad: Bogotá, 2014

Diseño de carátula: Nelson Mora Murcia / Daniel Navas

Impresión: Graficas Gilpor S.A.S

Producción: Centro de Competencia en Comunicación  
para América Latina, C3 FES, [www.fesmedia-latin-america.org/](http://www.fesmedia-latin-america.org/)

ISBN 978-958-8677-21-7

© 2014 Friedrich-Ebert-Stiftung FES (Fundación Friedrich Ebert)

La Fundación Friedrich Ebert no comparte necesariamente las opiniones vertidas por los autores y las autoras ni éstas comprometen a las instituciones en las que prestan sus servicios.

“El uso comercial de las publicaciones hechas por la Fundación Friedrich Ebert (FES) no está permitido sin el consentimiento por escrito de la FES”.

Esta es una reedición bajo la autorización de la Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano.

# ÍNDICE

---

INTRODUCCIÓN, por Alquimia Peña .....	13
APROXIMACIÓN AL CINE COMUNITARIO, por Alfonso Gumucio Dagron .....	17
PIONEROS DEL CINE DOCUMENTAL .....	19
EL CINE QUE NACE EN LA REGIÓN .....	23
DICTADURA, DEMOCRACIA Y CAMBIO TECNOLÓGICO .....	26
LA IRRUPCIÓN DEL AUDIOVISUAL COMUNITARIO .....	28
UNA INVESTIGACIÓN NECESARIA .....	29
DESARROLLO DE LA INVESTIGACIÓN .....	33
La riqueza de las experiencias .....	34
Las voces y los pensamientos .....	45
Memoria e identidad .....	46
Ciudadanía y esfera pública .....	49
La acción colectiva .....	52
EL CAMINO RECORRIDO: CONCLUSIONES .....	54
Capacitación .....	54
Producción .....	56
Viejos y nuevos lenguajes .....	59
Tecnología .....	60
Exhibición .....	62
Sostenibilidad .....	65
Políticas públicas .....	67
UN HORIZONTE PROPICIO .....	70
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....	72

ARGENTINA, por Horacio Campodónico .....	75
ANTECEDENTES .....	75
a) 1958-1968 .....	75
b) 1968-1976 .....	78
c) 1984-2000 .....	83
Ideas y prácticas .....	85
EXPERIENCIAS SELECCIONADAS .....	86
Asociación Civil Amanecer .....	86
Noticiero Popular .....	87
Mascaró Cine Americano .....	89
Barricada TV .....	90
Centro Cultural Asustando al Cuco .....	92
Red Audiovisual Córdoba .....	93
Festival de Cine Indígena .....	94
Festival Internacional de Cine de Derechos Humanos (DerHumALC) .....	96
MARCO CONCEPTUAL .....	97
CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES .....	101
BOLIVIA, por Cecilia Quiroga San Martín .....	107
ANTECEDENTES .....	107
EXPERIENCIAS SELECCIONADAS .....	112
Sistema Plurinacional de Comunicación de Pueblos Indígenas Originarios Campesinos e Interculturales .....	112
Centro de Formación Cinematográfica (CEFREC) .....	116
Coordinadora Audiovisual Indígena Originaria de Bolivia (CAIB) .....	120
Fortalecimiento de Prácticas de Comunicación Audiovisual con Jóvenes Indígenas y la TV Comunitaria de Copacabana .....	128
MARCO CONCEPTUAL .....	131
CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES .....	136
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....	140
BRASIL .....	143
ANTECEDENTES .....	143
Anos 2000 .....	146
Um depoimento que antecede a pesquisa .....	152
EXPERIÊNCIAS SELECCIONADAS .....	154

Associação Imagem Comunitária .....	154
A sede da aic é alugada .....	162
Coletivo de Vídeo Popular .....	162
Central Única de Favelas .....	171
Fora do Eixo .....	177
Vídeo nas Aldeias .....	185
QUADRO CONCEPTUAL .....	193
CONCLUSÕES E RECOMENDAÇÕES .....	198
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....	202
CENTROAMÉRICA, por Irma Ávila Pietrasanta .....	205
ANTECEDENTES .....	205
EXPERIENCIAS SELECCIONADAS .....	218
Asociación Comunicarte (Guatemala) .....	219
Fundación Luciérnaga (Nicaragua) .....	221
Centro de Mujeres Comunicadoras Mayas Nutzij (Guatemala) .....	224
La Banqueta (Guatemala) .....	227
Comunicación y Justicia (México y Guatemala) .....	230
MARCO CONCEPTUAL .....	233
CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES .....	235
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....	238
CHILE, por Cecilia Quiroga San Martín .....	241
ANTECEDENTES .....	241
EXPERIENCIAS SELECCIONADAS .....	248
Señal 3 de La Victoria (S3LV) .....	248
Parinacota TV-Quilicura .....	253
Similitudes, diferencias, retos .....	259
ADKIMVN Comunicaciones .....	262
MARCO CONCEPTUAL .....	266
CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES .....	268
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....	273
COLOMBIA, por Pocho Álvarez W. ....	275
ANTECEDENTES .....	275
EXPERIENCIAS SELECCIONADAS .....	285
El Tejido de Comunicación .....	286

Colectivo de Comunicación Montes de María .....	289
Ojo al Sancocho .....	294
CONCEPTO DE LOS ACTORES .....	296
CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES .....	298
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....	299
CUBA Y EL CARIBE INSULAR, por Jesús Guancho e Idania Licea Jiménez .....	301
ANTECEDENTES .....	301
EXPERIENCIAS SELECCIONADAS .....	309
Centro Memorial Dr. Martin Luther King Jr. ....	309
Televisión Serrana (TVS) .....	310
Visión Común .....	313
Festival Internacional del Cine Pobre .....	316
Muestra Nacional de Nuevos Realizadores .....	322
Otras propuestas: CREAT y MEPLA .....	335
Muestra Itinerante de Cine del Caribe .....	336
CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES .....	340
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....	342
ECUADOR, por Pocho Álvarez W.....	345
ANTECEDENTES .....	345
EXPERIENCIAS SELECCIONADAS .....	356
Festival Río de la Raya .....	357
Corporación de Productores Audiovisuales de las Nacionalidades y Pueblos (CORPANP) .....	359
Sarayacu .....	363
CONCEPTO DE LOS ACTORES .....	365
CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES .....	366
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....	369
MÉXICO, por Irma Ávila Pietrasanta .....	371
ANTECEDENTES .....	371
EXPERIENCIAS SELECCIONADAS .....	396
Programa de Transferencia de Medios Audiovisuales (TMA) .....	396
Oaxaca .....	401
Michoacán .....	401
Sonora .....	402

Yucatán .....	402
TV Tamix. Televisión Comunitaria en Oaxaca .....	404
Ojo de Agua Comunicación, Oaxaca .....	407
Promedios en Comunicación Comunitaria, Chiapas .....	411
Colectivo Turix, Yucatán .....	415
MARCO CONCEPTUAL .....	419
CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES .....	424
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....	427
PARAGUAY, por Horacio Campodónico .....	431
ANTECEDENTES .....	431
EXPERIENCIAS SELECCIONADAS .....	434
Coordinadora por la Autodeterminación de los Pueblos Indígenas (CAPI) .....	434
Colectivo de Liberación de Información y Producción (CLIP) .....	436
Plataforma Nacional de Grupos de Teatros del Interior de Paraguay .....	437
Festival de Cine Under Paraguay .....	438
Festival Internacional de Cine - Arte & Cultura - Paraguay y FESTIDOC Paraguay ....	439
MARCO CONCEPTUAL .....	440
CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES .....	442
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....	444
PERÚ, por Cecilia Quiroga San Martín .....	445
ANTECEDENTES .....	445
EXPERIENCIAS SELECCIONADAS .....	450
Asociación La Restinga .....	450
El Grupo Chaski: red de microcines y cine participativo .....	456
Nómadas .....	463
MARCO CONCEPTUAL .....	465
CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES .....	468
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....	471
URUGUAY, por Horacio Campodónico .....	473
ANTECEDENTES .....	473
EXPERIENCIAS SELECCIONADAS .....	476
Cine con Vecinos (CCV) .....	476
Cine Insurgente .....	478
Colectivo Cine VerAz .....	480

Árbol, televisión PARTICIPATIVA .....	481
Efecto Cine .....	483
MARCO CONCEPTUAL .....	484
CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES .....	487
BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA .....	488
VENEZUELA, por Nancy de Miranda .....	489
ANTECEDENTES .....	489
EXPERIENCIAS SELECCIONADAS .....	504
Wayuunaiki, la experiencia wayuu .....	506
La Plataforma del Cine y Medios Audiovisuales .....	509
Cine móvil Huayra .....	512
Catia TV y Teletambores .....	513
MARCO CONCEPTUAL .....	516
CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES .....	517
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....	518
SOBRE LOS AUTORES .....	521
AGRADECIMIENTOS .....	525
DIRECTORIO .....	529

# INTRODUCCIÓN<sup>1</sup>

---

Esta es la historia de un sueño y una aventura hechos realidad. Otro sueño y otra aventura como los muchos en los que la Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano (FNCL) se ha implicado desde que nació en 1985 con el impulso y la inspiración de su Presidente, Gabriel García Márquez, para llevar adelante su compromiso con el desarrollo, la promoción e integración del cine en América Latina y el Caribe.

Los estudios sobre cine en los países de América Latina datan de muchos años. La mayoría de los países de la región ha publicado historias del cine nacional, realizadas muchas veces por críticos de cine especializados. Son menos frecuentes los estudios comparativos que abarcan la totalidad de la región. Quizás el precedente más importante y el más antiguo es *Les Cinémas d'Amérique Latine* (París, 1982), un libro de más de 600 páginas, resultado de una indagación dirigida por Alfonso Gumucio Dagron (también autor de *Historia del cine boliviano*) y por el crítico de cine francés Guy Hennebelle. El libro no fue traducido al castellano y apenas se conoció en nuestra región.

En cuanto a las pesquisas sobre cine y audiovisual comunitarios no hemos identificado hasta hoy un texto que tenga una cobertura regional con el alcance del presente estudio, si bien en algunos países se han hecho intentos de recoger información sobre las actividades de grupos que corresponden a esa categoría. Sería esta la primera vez que se realiza una investigación con estas características, y la FNCL aspira a que sea un aporte fundamental sobre el tema.

La presente investigación es resultado del proyecto “Estudio de experiencias del cine y el audiovisual comunitario en América Latina y el Caribe. Posibilidades de desarrollo”,

<sup>1</sup> El libro ha sido editado según la norma internacional de la Asociación Psicológica Americana (APA). (*N. del E.*)

que realizó la FNCL, entre 2011 y 2012, a través de su programa Observatorio del Cine y el Audiovisual Latinoamericano (OCAL-FNCL). En este empeño contó con el apoyo del Fondo Internacional para la Diversidad Cultural de la Unesco (FIDC), de la Oficina Regional de Cultura para América Latina y el Caribe de la Unesco, de la oficina de la Unesco en México y de la Comisión Nacional Cubana de la Unesco. Se publica con la colaboración del Centro Nacional Autónomo de Cinematografía (CNAC) de Venezuela.

Referente importante para el diseño del proyecto de estudio fue Las Cámaras de la Diversidad, programa de la Oficina Regional de la Unesco en La Habana apoyado por el gobierno de Flandes, que contribuyó a identificar necesidades y prioridades del contexto audiovisual comunitario, en particular indígena, a nivel regional, y en el que participó la FNCL desde la creación del mismo.

Los fundamentos de esta iniciativa se expresan en el documento del proyecto que respaldó en su primera convocatoria el Fondo Internacional para la Diversidad Cultural, entidad que responde a la Convención de 2005 sobre la Protección y Promoción de la Diversidad de las Expresiones Culturales. En el proyecto se menciona que la investigación hará énfasis en “las expresiones de grupos comunitarios, pueblos indígenas y asociaciones populares sobre sus propias vidas”, y que para ello se estudiará la producción audiovisual en países de la región, a través de cuatro actividades principales: a) definición de metodología, indicadores y diseño de la investigación; b) realización de los estudios nacionales y subregionales; c) producción de un informe sobre mejores prácticas y una base de datos sobre la producción audiovisual en América Latina y el Caribe; y d) promoción de los resultados de la investigación a través de medios de información y de una reunión regional de expertos.

Durante el proceso de desarrollo del proyecto, el planteamiento inicial se enriqueció en varios aspectos. Se decidió realizar el encuentro de expertos al inicio del proyecto de investigación, y no al final, de modo que colectivamente pudiera definirse el alcance de la investigación, el perfil de los investigadores y la metodología de trabajo. Por otra parte, se aumentó de 6 a 14 el número de países que serían cubiertos por la investigación, sin incrementar por ello el número de investigadores ni el costo del proyecto.

A la primera reunión celebrada en la sede de la FNCL acudieron Alfonso Gumucio Dagron (coordinador de la investigación), Cecilia Quiroga (Bolivia), Pocho Álvarez (Ecuador) y Vincent Carelli (Brasil), además de representantes de instituciones cubanas y colegas del equipo del OCAL-FNCL, entre ellos, la documentalista e investigadora Nora de Izcue (Perú), miembro del Consejo Directivo de la Fundación. Entre las instituciones cubanas que estuvieron presentes y que respaldaron desde el principio el proceso de investigación están: el Ministerio de Cultura, la Oficina Nacional Cubana de la Unesco, el Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC) y el Centro Memorial Dr. Martin Luther King Jr. (CMLK).

Luego de un intenso proceso de consulta se constituyó el grupo de investigadores principales, cada uno de los cuales tuvo bajo su responsabilidad varios países, en un esfuerzo por abarcar lo más representativo de los procesos de organización, producción y difusión del audiovisual comunitario en la región. Horacio Campodónico asumió la responsabilidad de Argentina, Paraguay y Uruguay; Cecilia Quiroga se ocupó de Bolivia, Chile y Perú; Pocho Álvarez condujo el trabajo de investigación correspondiente a Colombia, Ecuador y Venezuela; Idania Licea y Jesús Guanche se concentraron en Cuba y la subregión caribeña; Irma Ávila Pietrasanta abordó México y Centroamérica; y Vincent Carelli tuvo a su cargo Brasil.

Es necesario asimismo destacar la importancia de esta investigación, en la medida en que enriquece y complementa otros esfuerzos a nivel nacional o regional, en aras de sistematizar el relevamiento de información, sobre un tema que ha permanecido prácticamente invisibilizado por la propia dinámica excluyente de la producción y difusión del cine destinado a la gran pantalla.

Durante más de seis meses el equipo de investigación tuvo que sumergirse en un mundo poco conocido, trabajar con instrumentos diseñados especialmente para dar cuenta, no solo de las producciones audiovisuales, sino sobre todo de los procesos que llevan a las comunidades a organizarse con el objetivo de producir y difundir sus propuestas audiovisuales. Se estudiaron 55 experiencias en 14 países de la región con una mirada al Caribe. Los países son: Argentina, Bolivia, Brasil, Colombia, Cuba, Chile, Ecuador, Guatemala, México, Nicaragua, Paraguay, Perú, Uruguay y Venezuela.

Fue en esos procesos de organización y en las motivaciones que esgrimen los grupos que se reseñaron, donde encontramos la riqueza de los resultados de la investigación.

Si algo destaca como denominador común de las experiencias aquí identificadas es la voluntad de reivindicar el derecho a la comunicación. Más allá de las expresiones culturales que fortalecen las identidades, el cine y el audiovisual representan para las comunidades un ejercicio de posicionamiento político y social, en sociedades que frecuentemente las invisibilizan y marginan. A través de la tecnología audiovisual esas comunidades afirman su derecho a expresarse en el conjunto de la sociedad.

Los resultados de esta investigación muestran que existe una importante actividad de grupos comunitarios que producen sus propias obras sin la intermediación de cineastas. Casi en todos los países investigados se encontraron colectivos, ya sean urbanos o rurales, que ejercitan su derecho a la comunicación a través del audiovisual.

Los activistas involucrados en estos procesos de comunicación audiovisual tienen una conciencia muy clara de la importancia cultural, social y política que revisten las actividades de formación, de producción o de difusión. Los relatos indican que las iniciativas audiovisuales comunitarias repercuten en el fortalecimiento de la identidad

cultural y de la organización de las comunidades, y permiten avanzar y posicionarse en la sociedad.

De manera general, se pudo comprobar que pese a sus limitaciones la difusión del cine y el audiovisual comunitario ha generado expectativas dentro y fuera de las comunidades. Esto conlleva a que un público más amplio se identifique y valore las experiencias que reflejan situaciones e historias de vida que no tienen cabida en los medios tradicionales.

Todas las iniciativas comunitarias estudiadas son testimonio de la importancia de respetar y promover las culturas locales y de convivir en un espacio de diálogo intercultural. La existencia de una convención internacional como la de 2005, que reconoce la interculturalidad y el respeto por la diversidad, constituye para estos grupos comunitarios un marco de referencia fundamental.

A pesar de esas constataciones que hablan a favor de una mayor atención por la diversidad cultural en los procesos de producción de las expresiones audiovisuales comunitarias, los resultados de esta investigación acusan también la carencia de políticas públicas específicas. Incluso en países que cuentan con leyes de cine suele ser insuficiente la reglamentación que se refiere a la producción y difusión no comercial.

Por otra parte, se constata la ausencia de estudios temáticos sobre el audiovisual comunitario en la región, a pesar de ser un sector con potencialidades estratégicas para los procesos de participación sociocultural, de preservación de identidades y de integración regional. El perímetro, generalmente urbano, del cine industrial, se traduce en un anclaje igualmente urbano de las investigaciones, y revela las limitaciones que existen para contactar directamente a las comunidades que participan en iniciativas de cine y audiovisual comunitario.

La Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano se propone con este primer proceso investigativo contribuir a abrir derroteros importantes para el futuro inmediato, en la medida en que descubre un espacio, de comunicación y cultura, innovador, que aporta a la sociedad desde miradas locales y específicas. No se trata solamente de rescatar esas miradas grupales como representaciones aisladas, sino de demostrar que su existencia y su fortalecimiento benefician a la sociedad, en su conjunto, desde una perspectiva de diálogo intercultural.

Por ello es imprescindible para la diversidad cultural y la convivencia social explorar y fortalecer las expresiones del audiovisual comunitario, y la Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano continuará en el empeño de desarrollar esa línea de investigación y de acción con los medios disponibles y con el apoyo de otras instituciones.

ALQUIMIA PEÑA  
La Habana, junio de 2012

# APROXIMACIÓN AL CINE COMUNITARIO

Por Alfonso Gumucio Dagron

---

No es sencillo investigar sobre el cine y audiovisual comunitarios en América Latina y el Caribe, de por sí invisible, tan invisible como las propias comunidades que representa. Si el propio cine latinoamericano de autor enfrenta serios problemas para llegar a las pantallas de la región, más aún aquel que resulta de procesos de participación colectiva.

En tanto que arte e industria, el cine latinoamericano sufre cada vez más una situación de indefensión de cara al cine comercial que se promueve desde los grandes centros mundiales de producción y distribución. La desventaja del cine latinoamericano en cuanto a su presencia en las pantallas es obvia, más aún aquel que proviene de países considerados menores en términos de su industria cinematográfica. El segundo filtro es el que separa el cine de ficción del cine documental, en detrimento de este último. Y el tercero, aquel que discrimina al cortometraje y a toda película de una duración que no se adapte a las normas de las salas comerciales de cine. Lo anterior tiene que ver, por supuesto, con una estructura que privilegia —desde la inexistencia de marcos legales hasta la exhibición, pasando por el papel del Estado y la distribución— a un cine de largometraje de ficción y con vocación comercial.

Si pasamos revista de los filtros y discriminaciones antes mencionados, el cine comunitario en América Latina y el Caribe padece de todos ellos y de otro más: al ser un cine hecho por cineastas no profesionales, sobre temáticas que interesan a grupos y comunidades específicas, está también en desventaja frente al cine de autor. Por todas estas razones (o sinrazones) el cine comunitario ha sido poco conocido y poco estudiado. Ha sufrido la misma discriminación y marginación que aquellas comunidades que lo ejercen con la voluntad de expresar: “aquí estamos, esto es lo que somos y esto es lo que queremos”.

El cine y audiovisual comunitarios son expresión de comunicación, expresión artística y expresión política. 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.

Este es un cine que tiene como eje el derecho a la comunicación. Su referente principal no es el cine y la industria cinematográfica, sino la comunicación como reivindicación de los excluidos y silenciados.

Consagrado ahora en foros y convenciones internacionales, el derecho a la comunicación es una conquista que supera los límites de la “libertad de expresión”, que durante mucho tiempo ha servido sobre todo para que los propietarios de medios masivos de difusión protejan sus intereses frente a los Estados que intentan regular su actividad. Cada vez que algún gobierno pretende establecer parámetros para que las empresas de información y difusión funcionen en un marco legal de responsabilidad social, estas acusan a los gobiernos de ser autoritarios y de querer instaurar la censura. Esos mismos medios masivos, sin embargo, no cumplen con funciones sociales básicas, como las que alientan el diálogo entre las culturas y el reconocimiento de la diversidad cultural, a través de una representación justa y equilibrada de la realidad.

El investigador y filósofo venezolano Antonio Pasquali (1963) escribió que la libertad de información era una contradicción de términos, “ya que denota únicamente la libertad de quien informa”. Gracias a teóricos como Pasquali, y en años más próximos Dominique Wolton (2009) y Andrés Vizer (2009), el pensamiento ha evolucionado de manera que hoy se establece una diferencia entre las actividades de información y difusión que caracterizan a los medios masivos (verticales), y las de comunicación, que son más amplias porque involucran a todos los ciudadanos en el proceso cotidiano de comunicarse entre sí (horizontales).

En ese sentido, referirse a los medios masivos como “medios de comunicación” constituye un error. El propio Pasquali consideraba, ya hace más de cuatro décadas, que “[...] la expresión *medio de comunicación de masas (mass-communication)* contiene una flagrante contradicción en los términos y debería proibirse. O estamos en presencia de medios empleados para la comunicación y entonces el polo receptor nunca es una ‘masa’, o estamos en presencia de los mismos medios empleados para la información y en este caso resulta hasta redundante especificar que son de ‘masas’” (Pasquali, 1963).

La ausencia de una información veraz y la invisibilización de la problemática que afecta a grandes sectores de la sociedad que son marginados y discriminados por la desinformación y por las políticas sociales de los Estados, hace que las propias comunidades, además de exigir transparencia a los medios masivos, reivindiquen su derecho a la comunicación y lo ejerciten a través de múltiples medios, incluido el audiovisual.

Cuando en la décadas de 1970 y 1980 la Unesco lideró la batalla en favor de un equilibrio en los flujos de información, tuvo que enfrentar también la oposición y la descalificación de parte de los grandes consorcios mediáticos a nivel mundial. El informe *Un solo mundo, voces múltiples* (1980), realizado por una comisión internacional dirigida por el Premio Nóbel de La Paz, Séan MacBride, destacó que existía un desequilibrio dramático que favorecía a los países hegemónicos, en particular a Estados Unidos, que controlaba a través de dos agencias de noticias el 90 % del caudal de información en el mundo. Las regiones en vías de desarrollo no tenían ninguna incidencia en la producción y distribución de información.

A raíz de las críticas y las propuestas de democratización de la información que planteó el informe MacBride, en cuya comisión participó Gabriel García Márquez, tanto Estados Unidos como Inglaterra abandonaron la Unesco y promovieron una campaña mediática en contra de esa agencia especializada de las Naciones Unidas. Sin embargo, al cabo de varias décadas, foros como la Cumbre Mundial de la Sociedad de la Información (Ginebra, 2003 y Tunes, 2005), y el Congreso Mundial de Comunicación para el Desarrollo (Roma, 2006), han establecido claramente que el derecho a la comunicación de los pueblos es un derecho fundamental que no puede ser conculcado.

De ahí la pertinencia de investigar el amplio abanico de manifestaciones culturales que están estrechamente vinculadas al ejercicio del derecho a la comunicación. La existencia en América Latina de aproximadamente diez mil emisoras de radio comunitarias ha merecido numerosos estudios cualitativos y cuantitativos, singulares o comparativos, que han permitido conocer y valorar la importancia de “otra comunicación” para “otro desarrollo”, un desarrollo con dimensión humana, donde el centro son las aspiraciones de los más desfavorecidos por las circunstancias políticas, económicas y sociales.

El audiovisual comunitario, menos estudiado que la radio, forma parte de ese mismo caudal de iniciativas que reivindican el derecho a la comunicación. Por ello era esencial una aproximación regional de carácter comparativo.

## PIONEROS DEL CINE DOCUMENTAL

La semilla del cine y audiovisual comunitarios la plantaron cineastas con sensibilidad social, que invirtieron en proyectos en los que actuaron como facilitadores de la palabra y de la imagen de otros. Este papel facilitador es eminentemente comunicacional, que marca la diferencia entre la expresión artística individual y colectiva. Como veíamos antes la distinción se aplica también a periodistas y comunicadores. Los primeros toman todas las decisiones sobre el producto que sale de sus manos (un artículo, un documental, un programa de radio), mientras que los segundos alientan un proceso de participación que generalmente es más importante que los productos.

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. La actividad cinematográfica que desarrollaron antropólogos, etnólogos e incluso ingenieros, como es el caso de Jean Rouch, contribuyó a romper el cristal que encerraba las imágenes distantes de comunidades en diversos lugares del mundo. Las cámaras de estos improvisados —pero no menos grandes— cineastas, revelaron no solamente la riqueza y pluralidad de las culturas autóctonas, sino que lo hicieron de manera que las comunidades aparecían investidas de la dignidad, la autoridad moral y el respeto que se merecían y que antes se les había escamoteado.

Igual que su progenitor, Robert Flaherty (1884-1951) trabajaba como inspector de ferrocarriles en Canadá cuando se interesó en el cine. Considerado el padre del cine etnográfico, hizo los primeros documentales sobre la cultura de los inuit<sup>2</sup> e introdujo una forma de trabajar con ellos que sirve aún hoy de referencia: no solamente llevó cámaras a las comunidades, sino un laboratorio para revelar la película y proyectores para mostrar a los propios inuit lo que había filmado con ellos. Más aún, en sus películas escenificó algunas situaciones con el concurso de actores escogidos entre los indígenas.

La propia denominación de “cine documental” nace cuando el escocés John Grierson,<sup>3</sup> menciona el “valor documental” en una de las películas emblemáticas de Flaherty, *Moana* (1926). Fue el propio Grierson quien introdujo en su artículo “Principios del cine documental” (1932) su convicción de que las cámaras de cine debían salir de los estudios de producción donde estaban atrapadas, para mirar directamente la realidad. Grierson estaba muy interesado en el cine como medio de comunicación para el cambio social, y en ese sentido fue un gran pionero, quizás más con su pensamiento y su labor de productor, que como director de cine. Grierson afirma en su manifiesto que los actores y los escenarios originales y auténticos “constituyen la mejor guía para interpretar cinematográficamente el mundo moderno”.<sup>4</sup>

Mientras en 1922 Flaherty estrenaba *Nanook del norte*, los hermanos Mikhail y David Kaufman (1896-1954) —este último tomaría el seudónimo de Dziga Vertov que lo haría famoso— empezaban en Rusia la serie de 23 episodios documentales conocida como

<sup>2</sup> Los inuit son conocidos, comúnmente, como esquimales, nombre despectivo con el que fueron bautizados por los pueblos algonquinos. (*N. del E.*)

<sup>3</sup> John Grierson contribuyó, en Canadá, a la creación del National Film Board (NFB) en 1939

<sup>4</sup> “We believe that the original (or native) actor, and the original (or native) scene, are better guides to a screen interpretation of the modern world. They give cinema a greater fund of material. They give it power over a million and one images. They give it power of interpretation over more complex and astonishing happenings in the real world than the studio mind can conjure up or the studio mechanician recreate” (Grierson, 1932).

*Kino-Pravda*, cuestionando el cine oficial que se empezó a hacer luego del triunfo de la revolución bolchevique en 1917. Entre lo mucho que reflexionó y escribió sobre cine Dziga Vertov, retenemos una frase emblemática: “Soy un ojo. Soy un ojo mecánico. Yo, una máquina, estoy mostrando un mundo cuyos rasgos solo yo puedo ver”.

Una década más tarde, Aleksandr Medvedkin (1904-1989) llevaría adelante la innovadora experiencia del “cine-tren” y del noticiario *Soyuzkino*, para ir en busca de la realidad a través del inmenso territorio de Rusia, en un tren equipado con laboratorios y todo lo necesario para producir y también mostrar películas.

Estos dos pioneros rusos inspiraron, sin duda, a dos importantes documentalistas franceses: Jean Rouch (1917-2004), quien fue uno de los principales promotores del *cinéma vérité*, el cine verdad, inspirado en el *Kino-Pravda* de Dziga Vertov; y Chris Marker, de formación filósofo, quien vinculó sus propias ideas sobre el cine documental con las de Medvedkin y Vertov.

Ingeniero hidrólogo de profesión, Rouch vivió en Níger antes y después de la independencia, y allí realizó sus filmes más emblemáticos sobre la cultura, las tradiciones y la ecología de las poblaciones del Valle del Níger. Su actividad —más de un centenar de películas— dio nacimiento a la cinematografía de ese país africano. Rouch tuvo también presencia en América Latina, por ejemplo, en México, donde inspiró el trabajo de Luis Lupone. Por su parte, el misterioso y recluso Chris Marker<sup>5</sup> innovaría el lenguaje documental a partir de la experiencia de Medvedkin y Vertov, haciendo enorme énfasis en el discurso filmico y poético elaborado en la sala de montaje.

En Estados Unidos aparecieron nuevas corrientes del cine documental y cineastas como el británico Richard Leacock (1921-2011), quien se sumó al proceso de *cinéma vérité*. Junto a él destacan D. A. Pennebaker, y los hermanos David y Albert Maysles, todos ellos promotores del “cine directo”, sin narración y sin mayor interacción con los sujetos filmados.

Decía Albert Maysles (2001): “Cuando ves a alguien en la pantalla, en un documental, estás realmente comprometido con esa persona que vive experiencias de vidas reales. Entonces, durante ese tiempo, mientras miras el film, estás en efecto en los zapatos de otra persona. Qué privilegio vivir esa experiencia”.

Una característica de casi todos los documentalistas ha sido la capacidad de reflexionar sobre su quehacer cinematográfico y sobre la naturaleza de la “verdad” y de la “realidad” en el cine documental. Por mucho que pretenda aparecer neutral o ajeno,

<sup>5</sup> Su verdadero nombre era Christian François Bouche-Villeneuve.

el cineasta interviene cuando filma y, sobre todo, cuando edita una película. Cuando filma, elige planos, escoge personajes, y compone la imagen de una manera que revela su manera de mirar la realidad. Cuando edita, interviene en mayor medida porque su decisión de elegir planos (y descartar otros), de fijar la duración de las secuencias o el ritmo, construye un discurso que responde a su cultura e ideología.

Los documentalistas son conscientes de esa discusión y reconocen que la realidad no se captura “en directo”, sino que se interpreta. El “ojo” de Dziga Vertov es, en última instancia, el suyo, no el de una máquina neutral. Como afirma Wolf Koenig, cada corte en la edición “es una mentira”, pero el cineasta dice la mentira “para poder contar la verdad”.<sup>6</sup> Esto se parece a lo que dijo Bertolt Brecht (1938): “La realidad cambia, y para representarla las formas de representación deben cambiar”.

El cine documental revela la realidad y la interpreta. En esa medida es también cine político, aunque no necesariamente militante. En este punto no hay que perderse: a veces es tan compleja la diferenciación entre el cine de ficción y el documental, como es la distinción entre un cine político y uno supuestamente apolítico, porque al final de cuentas, toda obra cinematográfica y, por extensión, toda obra de expresión artística es política, así sea por omisión.

Dicho esto, hay ciertas características que podemos atribuir al cine político, que lo diferencian del cine espectáculo, aquel que se produce y difunde a través de canales tradicionales.

El cine documental de carácter explícitamente político transforma no solamente la relación del cineasta con la realidad, sino que afecta varios otros niveles: sus objetivos son diferentes, así como el modo de producción y de difusión, y la relación que se establece con el espectador a través de un discurso filmico que es también diferente, porque parte de la idea de que el espectador es también un actor cuya intervención crítica permite completar la obra cinematográfica.

Dice Susana Velleggia (2008): “El film concebido como obra abierta apunta a promover la construcción colectiva del significado y a partir del sentido de la realidad, ya sea en el debate posterior a su visionado o en los espacios previstos como intervalos para la discusión a lo largo de la proyección”.

La anterior no pretende ser una revisión exhaustiva de los pioneros del cine documental, a su vez pioneros del cine comprometido con la realidad social y, por lo tanto, pioneros de un cine con vocación comunitaria.

<sup>6</sup> “Every cut is a lie. It’s never that way. Those two shots were never next to each other in time that way. But you’re telling a lie in order to tell the truth” (Koenig, s.a.).

## EL CINE QUE NACE EN LA REGIÓN

Si entendemos el cine comunitario como aquel que involucra y promueve la apropiación de los procesos de producción y difusión por parte de la comunidad, su antecedente más cercano en América Latina es el video alternativo, que tuvo su auge en la década de 1980. Sin embargo, los antecedentes más remotos se ubican a principios del siglo xx, es decir, al inicio mismo de la producción cinematográfica en la región, y luego al nuevo cine latinoamericano de los años 1960 y 1970 que contribuyó a la cinematografía mundial con obras y cineastas extraordinarios, todos ellos, sin excepción, caracterizados por su preocupación social.

Los orígenes más remotos del cine latinoamericano estuvieron marcados por una clara inclinación social de contenido nacionalista y patriótico, que puede identificarse aún en la producción de cine mudo durante las primeras décadas del pasado siglo.

En Cuba, por ejemplo, fue importante la presencia de Enrique Díaz Quesada, con obras como *El capitán mambí* o *Libertadores y guerrilleros* (1914). En Bolivia, las primeras producciones de largometraje, a mediados de la década de 1920, se caracterizaron también por su temática social, tanto *Corazón ayмара*, de Pedro Sambarino, como *La profecía del lago*, de José María Velasco Maidana, ambas de 1925. En Brasil, los antecedentes abundan, entre ellos *Favela de mis amores* (1935), de Humberto Mauro.

Según nos informa Pocho Álvarez en el capítulo sobre el cine en Ecuador, entre 1924 y 1925 Augusto San Miguel estrenó varias películas argumentales, la primera fue *El tesoro de Atahualpa* y la tercera película, *Un abismo y dos almas*, en ambas, revela el maltrato a los indios en una hacienda serrana. En 1926 el sacerdote Carlos Crespi realizó *Los invencibles shuaras del Alto Amazonas*. De ese modo las cámaras comienzan a poner el ojo en el universo de los pueblos originarios.

No es diferente el caso de México, donde luego del triunfo de la revolución se formó una vanguardia de artistas mexicanos que trabajaron activamente en la construcción del imaginario de “lo mexicano”, y participaron en el proyecto posrevolucionario de exploración formal, que constituyó parte del renacimiento cultural mexicano, trabajando con los elementos de la cultura de las comunidades e integrándolas al imaginario de nación, según nos informa el capítulo de Irma Ávila Pietrasanta. En 1934, Manuel Álvarez Bravo filmó en el istmo de Tehuantepec a mujeres indígenas para retratar la belleza local y autóctona. Realizó otros ejercicios de cine con comunidades, como *Los tigres de Coyoacán* y *La vida cotidiana de los perros*.

La sensibilidad social que atraviesa las primeras obras cinematográficas caracterizó también a los cineastas que inauguraron el periodo sonoro del cine latinoamericano, aquellos que durante los años 1940 y 1950 realizaron documentales o semidocumentales con una vertiente social o antropológica, como *Vuelve Sebastiana*, del boliviano

Jorge Ruiz, o los films de “geografía humana” del argentino Jorge Prelorán. También en Argentina películas como *Prisioneros de la tierra* (1939), de Mario Soffici, *La guerra gaucha* (1942), de Lucas Demare, y *Las aguas bajan turbias* (1952), de Hugo del Carril, constituyen antecedentes fundamentales.

Entre los años 1955 y 1961 se desarrolló la llamada “escuela del Cusco”, que aglutinó a Eulogio Nishiyama, Manuel Chambi y Luis Figueroa, los autores de *Kukuli* (1961) realización colectiva que “muestra las condiciones sociales y geográficas de una realidad hasta entonces ignorada en el Perú”, como afirma Cecilia Quiroga en el capítulo respectivo.

La toma de conciencia sobre las culturas indígenas y la vida en áreas rurales de la región es un denominador común de muchas producciones de cineastas urbanos con sensibilidad social, que van en busca de su país desconocido.

En *El mégano* (1955) Julio García Espinosa y Tomás Gutiérrez Alea denunciaron las pésimas condiciones de vida y trabajo de los carboneros de la Ciénaga de Zapata en Cuba, su aislamiento y desamparo antes de 1959. “En el orden temático, este documental está considerado como el antecedente más representativo del cine cubano de la Revolución realizado posteriormente por el Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC)”, nos recuerdan Jesús Guanche e Idania Licea en el capítulo sobre el cine comunitario cubano.

El nuevo cine latinoamericano que se desarrolló desde mediados de la década de 1950 se puso a tono con las “olas” del nuevo cine europeo que surgieron después de la Segunda Guerra Mundial. El cine de autor de la *nouvelle vague* francesa y el cine socialista soviético tuvieron su influencia en la nueva generación de cineastas de la región, pero fue quizás el neorrealismo italiano quien marcó de manera definitiva el compromiso social de los cineastas cubanos Tomás Gutiérrez Alea y Julio García Espinosa, quienes habían tenido oportunidad de estudiar en el Centro Sperimentale di Cinematografia, en Roma.

Después del triunfo revolucionario en Cuba, una de las primeras medidas fue la creación del ICAIC y el impulso a la producción cinematográfica, lo que generó a lo largo de la década de 1960 obras de enorme importancia, entre las que no se pueden dejar de citarse: *Las doce sillas* (1962), *Cumbite* (1964), *Muerte de un burócrata* (1966), *Memorias del subdesarrollo* (1968), de Tomás Gutiérrez Alea; *El joven rebelde* (1962), *Las aventuras de Juan Quinquín* (1967), de Julio García Espinosa; *Manuela* (1966) y *Lucía* (1968), de Humberto Solás; *La primera carga al machete* (1970), de Manuel Octavio Gómez; *Por primera vez* (1968), de Octavio Cortázar, entre muchas otras. Los documentales y noticiarios de Santiago Álvarez constituyeron uno de los aportes más significativos e innovadores.

Brasil fue uno de los polos de desarrollo más importantes del nuevo cine latinoamericano, con cineastas innovadores, vigorosos, comprometidos con la realidad social y política

de su país, como Nelson Pereira dos Santos, Joaquim Pedro de Andrade, Carlos Diegues, Rui Guerra, Gustavo Dahl, Glauber Rocha y Leon Hirszman, entre otros. El *cinema novo* brasileño se estrenó con películas caracterizadas por su sensibilidad social, como *Río, 40 grados* (1955), de Pereira dos Santos, o *El gran momento* (1958), de Roberto Santos. Ya en la década de 1960 se suman otras películas fundamentales como *Os cafajestes* (1962), de Rui Guerra, *Vidas secas* (1963), de Pereira dos Santos, *Ganga Zumba* (1963), de Carlos Diegues, *Dios y el diablo en la tierra del sol* (1964), de Glauber Rocha, para no citar sino algunas de las más emblemáticas.

Prácticamente todos los países de la región se incorporaron al “nuevo cine” de América Latina, en la medida en que el despertar de las cinematografías nacionales se caracterizaba por las preocupaciones sociales y políticas.

Las semillas sembradas en la Escuela Documental de Santa Fe por Fernando Birri, con *Tire Dié* (1960) y *Los inundados* (1961), dieron sus frutos años más tarde en Argentina en el trabajo del Grupo Cine Liberación, y en las obras de cineastas como Octavio Getino, Fernando Solanas, Gerardo Vallejo, entre otros, que realizan obras fundamentales como *La hora de los hornos* (1968). Vallejo era autor de documentales sobre la realidad social de Tucumán: *Las cosas ciertas* (1965), *Ollas populares* (1967). *El camino hacia la muerte del viejo Reales* (1968) es considerada su obra más importante. Raymundo Gleyzer, realiza *La tierra quema* (1964), *Ocurrido en Hualfin* (1965), con Jorge Prelorán, *Nuestras islas Malvinas* (1966), *México la revolución congelada* (1971), y como parte del grupo Cine de Base, *Los traidores* (1973). Jorge Cedrón, con *Operación masacre* (1973), es parte de ese movimiento.

En Colombia destaca el trabajo de Marta Rodríguez y Jorge Silva, de Carlos Álvarez y de Gabriela Samper. En Chile surgen cineastas cuya importancia se mantendría a lo largo de las décadas siguientes, incluso en el exilio después del golpe militar de Pinochet, como Miguel Littín, Helvio Soto, Patricio Guzmán y Raúl Ruiz. En Uruguay se incorporan a la nueva corriente del cine latinoamericano independientes cineastas como Mario Handler y Mario Jacob.

Un rasgo distintivo del nuevo cine latinoamericano y de los cineastas que lo representan, es que además de contribuir con obras de extraordinario valor estético y social, reflexionaron sobre el quehacer cinematográfico, por ello es tan importante seguir revisando lo que entonces escribieron. Entre los textos seminales de la prolífica década de 1967 a 1977, figuran los de Julio García Espinosa con “Por un cine imperfecto”, Octavio Getino y Fernando Solanas con el “Manifiesto por un tercer cine”, Glauber Rocha con “La estética del hambre”, y Jorge Sanjinés con “Teoría y práctica de un cine junto al pueblo”.

Las apretadas referencias anteriores no pretenden ser exhaustivas, puesto que ya se ha escrito bastante sobre el nuevo cine latinoamericano, sin embargo, es importante

recordar que el cine comunitario no nace de la nada, sino que tiene referentes fundamentales en el propio cine latinoamericano, y que muchas de las prácticas de producción y difusión alternativa que se llevaron adelante durante las décadas de 1960 y 1970, fueron importantes precedentes del cine comunitario actual.

## DICTADURA, DEMOCRACIA Y CAMBIO TECNOLÓGICO

La irrupción de las dictaduras militares en casi todos los países de la región latinoamericana, se tradujo en censura, persecución y muerte (Gumucio, 1979). El encierro, el entierro o el destierro afectaron al vigoroso nuevo cine latinoamericano, que en algunos países desapareció por completo, sustituido por producciones inocuas que le dieron la espalda a la realidad social. Cineastas asesinados por las dictaduras, cineastas en la clandestinidad o en el exilio; el nuevo cine que no había llegado aún a su mayoría de edad, sufrió las consecuencias de la falta de libertad.

Fueron años en los que surgió una nueva generación de cineastas en lucha por la reconquista de la democracia. También fueron años en que la irrupción de nuevas tecnologías de la imagen en movimiento, primero el Súper 8 y luego el video, permitieron pensar el audiovisual como instrumento de resistencia popular y como posibilidad de participación más amplia, gracias a los formatos de cámaras a costos cada vez más accesibles.

Las nuevas tecnologías pusieron al día la discusión sobre la democratización del audiovisual y su papel en el fortalecimiento de la libertad de expresión y en el ejercicio del derecho a la comunicación y a la información, gestándose de este modo un movimiento continental preocupado por utilizar el medio audiovisual como un instrumento de recuperación histórica, reforzamiento de la identidad, promoción cultural, denuncia, educación y democratización. El audiovisual de intervención social se denominó popular, alternativo, educativo o ciudadano, y fue desarrollando relatos propios y modalidades de producción y circulación que buscaban otros espacios y otros canales de difusión, para fomentar proyecciones grupales clandestinas o muestras en pantallas grandes en lugares públicos.

Se defendía entonces la noción de que los formatos ligeros, Súper 8 y video, no eran la expresión subdesarrollada del cine de pantalla y de la televisión —como algunos profesionales del cine afirmaban con menosprecio— sino instrumentos diferentes, con funciones sociales nuevas, aunque, como se ha visto anteriormente, sus antecedentes temáticos y sociales pueden encontrarse en la propia historia del cine en la región, y a nivel mundial. Como todos los ciclos históricos, este también significó una ruptura, a la vez que tenía un anclaje en el pasado. Podríamos rastrear las pistas del cine y video independientes, que se desarrollaron en la región latinoamericana en la década de 1980, en la historia de otras experiencias de cine documental participativo, aquel

cine que salió en busca de la realidad, como el cine-tren de Medvedkin, el cine de los pioneros latinoamericanos del cine sonoro y, por supuesto, en la eclosión vigorosa del nuevo cine latinoamericano en la década de 1960. Nada ocurre fuera de la historia y sin historia. La deuda del presente con el pasado está siempre allí.

Las experiencias de Teleanálisis en Chile, durante la dictadura de Pinochet, evocan, sin lugar a dudas, aquellas que apenas unos años antes tuvieron lugar en Argentina con el grupo Cine Liberación y el grupo Cine de Base. En ambos casos vemos producción y difusión clandestina, en circuitos no tradicionales como sindicatos, centros culturales o iglesias. La militancia por la democracia y por el derecho a la comunicación aparece a lo largo de la historia de la región.

Una buena parte del caudal de video independiente latinoamericano de la década de 1980 surgió con el apoyo de organizaciones no gubernamentales, nacionales o internacionales, que apoyaban actividades de desarrollo y organización social, a veces en concierto con gobiernos democráticos de la región y, otras veces, en situaciones de gobiernos autoritarios, suministrando recursos de manera discreta a la resistencia.

En situaciones de democracia los grupos de video independiente contribuyeron en el campo de la educación y de la comunicación popular con acciones de producción, difusión y capacitación. A partir de las producciones independientes se promovieron debates al interior de grupos sociales organizados: sindicatos, gremios profesionales, organizaciones indígenas, barriales, de derechos humanos, ecologistas, feministas, y otros. Se incentivó también la creación de videotecas alternativas, la conformación de unidades móviles de exhibición y la organización de muestras y festivales independientes.

El video independiente se inscribe en la corriente de comunicación alternativa que tomó fuerza en la década de 1980 para interpelar a los medios de información y difusión tradicionales, coludidos con intereses políticos y económicos. Al igual que otras manifestaciones de comunicación alternativa,<sup>7</sup> promovió la participación de las comunidades, grupos y sectores organizados. Aunque con frecuencia dirigido por profesionales independientes, promovió una mayor participación e inclusión de la comunidad en la producción y en la definición de contenidos, para reflejar desde adentro otras miradas. Contribuyó también a la comunicación entre diferentes comunidades a través de formatos novedosos como las video cartas, que generó la experiencia cubana Televisión Serrana.

En Chile, una variante del video popular fue el “video proceso”, que el investigador Hernán Dinamarca definió como aquel que acompaña dinámicas socio-históricas

<sup>7</sup> La radio comunitaria fue siempre la más importante expresión de la comunicación alternativa.

concretas de los movimientos sociales y sectores populares. En esa noción de proceso encontramos antecedentes del audiovisual comunitario, en el sentido de que incentiva una comunicación participativa y horizontal. Según Stefan Kaspar,<sup>8</sup> inicialmente la tecnología de video no era aún una herramienta al alcance de grupos rurales, porque la tecnología era muy cara y su manejo todavía complejo para los campesinos. En la siguiente etapa, sin embargo, el reto fue que las comunidades pudieran apropiarse de los medios de producción y usarlos de acuerdo a sus necesidades y opciones políticas.

## LA IRRUPCIÓN DEL AUDIOVISUAL COMUNITARIO

A partir de las experiencias de pioneros de otras regiones y también de América Latina se produce, desde el inicio de la década de 1980, un quiebre entre el cine realizado por cineastas interesados en la realidad social —muchos de ellos militantes en causas políticas progresistas—, y los procesos de producción y difusión audiovisuales que llevan adelante las comunidades para interpelar su propia realidad social, política y cultural.

En el primer caso tenemos cineastas que visitan las comunidades, filman y se van, o que viven en las comunidades durante periodos más largos para hacer un trabajo que se inscribe en la corriente de la antropología audiovisual. En el segundo caso tenemos comunidades que adoptan modos de producción audiovisual para expresarse por sí mismas.

Este proceso de adopción de nuevas formas de expresión fue facilitado por la innovación tecnológica de una manera muy similar a la que benefició a los pioneros del cine etnográfico. Desde el momento en que las cámaras de cine dejan de estar atornilladas al piso y encerradas en un estudio, se abre un mundo diferente para el cine documental. Las pequeñas cámaras Bolex de 16 mm, que fueron diseñadas para que los reporteros de la Segunda Guerra Mundial pudieran llevarlas sobre los hombros, saltar las barricadas y ofrecer un testimonio directo de lo que sucedía, transformaron el lenguaje cinematográfico del documental y permitieron que la tecnología fuera más ágil y accesible.

Muchos años después, la irrupción del video y luego la eclosión de nuevas tecnologías digitales abarató los costos y simplificó el manejo de los aparatos, de tal manera que puso al alcance de todos la posibilidad de filmar o grabar imágenes y sonidos. La tecnología ha sido, entonces, un trampolín que permitió el salto de un cine de individuos a un cine

<sup>8</sup> Stefan Kaspar, cofundador e integrante del colectivo de cineastas y comunicadores peruanos Grupo Chaski. Texto sobre Cine Participativo escrito como insumo para el presente estudio a pedido de la investigadora Cecilia Quiroga, diciembre de 2011.

de comunidades, pero no es en sí un instrumento de transformación, sino que depende del valor de uso. La mitificación excesiva de la tecnología oscurece el análisis de las verdaderas motivaciones, causas y efectos.

En algunos países, otro factor que contribuyó en ese proceso de autonomía de la producción y difusión del cine comunitario ha sido la promoción, desde el Estado, de políticas sociales de inclusión (a veces de asimilación) de comunidades y culturas en el concierto nacional. La promoción desde el Estado de iniciativas audiovisuales localizadas en comunidades ha sido importante en países como Cuba, México o Brasil.

Las alianzas entre comunidades, intelectuales, instituciones no gubernamentales, trabajadores del cine y movimientos sociales más amplios, ha permitido alentar experiencias autónomas de comunicación que en ciertos casos han escogido plataformas audiovisuales de expresión.

Gracias a la accesibilidad que permiten los medios digitales, son varias las experiencias donde la propia comunidad interviene en el proceso de producción, por lo que ya puede hablarse de un audiovisual comunitario propiamente dicho. Esa participación se da desde el momento de la elección del tema y en la toma de decisiones sobre la forma de abordarlo, así como en el establecimiento del equipo humano de producción, en la atribución de tareas y en la definición de los modos de difusión. En este marco, según Stefan Kaspar, los cineastas y comunicadores tienen solamente la tarea de facilitar ese proceso, sin imponer los contenidos ni los métodos, sino simplemente impulsar.

No debe perderse de vista que la tecnología digital, además de permitir a los cineastas explorar el lenguaje cinematográfico en formatos de bajo costo y mayor accesibilidad, ha permitido a los ciudadanos registrar hechos cotidianos y también otros que normalmente no son considerados por los medios masivos, pero que circulan por las redes sociales que ofrece internet. Con el tiempo, los medios de información y difusión comerciales, se han valido de los medios de bajo costo para enriquecer su programación, levantando las objeciones que antes tenían sobre las insuficiencias técnicas del material. Hoy es corriente ver en los canales de televisión más sofisticados, notas audiovisuales que han sido registradas mediante teléfonos celulares o transmitidas por Skype.

## UNA INVESTIGACIÓN NECESARIA

Los medios de información masivos y los críticos e investigadores de la comunicación se han ocupado, sobre todo, del cine que se estrena en salas de cine y no del “otro” cine, aquel que eclosiona como un proceso de comunicación participativa, incluyente y sensible a la diversidad cultural. La importancia de establecer una primera valoración del cine comunitario latinoamericano y caribeño era una necesidad evidente.

Para llevar adelante esta investigación, se contaba con escasa bibliografía, de muy pocas pistas escritas. Un cine invisible es también un cine secreto. Se sabe que existe pero no se tiene información precisa sobre su naturaleza. No era sencillo, por lo tanto, delimitar el alcance de nuestra pesquisa y definir los parámetros que permitieran enfocar el objeto de estudio.

Se decidió limitar el ámbito de la investigación a las experiencias de organización, producción y difusión del cine y el audiovisual comunitarios, es decir, a aquellas que llevan adelante los actores desde su propia constitución comunitaria, excluyendo las miradas externas sobre ellos. Esa delimitación incluye a los grupos, organizaciones y movimientos sociales con capacidad de producir cine y audiovisual, así como a las redes y asociaciones nacionales y regionales que los agrupan. La investigación cubrió también el papel del Estado y de la empresa privada, así como los marcos legales, los temas de financiamiento, distribución y difusión vinculados a esas prácticas comunitarias.

En las ciencias sociales se ha debatido durante muchos años la definición de *comunidad*, sin llegar a un acuerdo. Para los fines de esta investigación, decidimos que más que una definición, necesitábamos delimitar el campo de estudio de una manera suficientemente amplia y práctica, para que incluyera a todos aquellos grupos humanos que comparten intereses comunes, ya sea en un ámbito localizado geográficamente o no. Por ello, la investigación incluye no solamente a comunidades indígenas, rurales o urbanas, caracterizadas por su pertenencia geográfica, sino también a *comunidades de interés* cuyos procesos de organización y de producción audiovisuales giran en torno a temáticas propias a las comunidades de mujeres, jóvenes y niños, de obreros, de trabajadores migrantes, de ambientalistas, de afrodescendientes, de discapacitados, de artistas, de activistas por la diversidad sexual o de los derechos humanos, entre otros.

Otro marcador importante que se aplicó en esta investigación es el que distingue *productos* de *procesos*. Mientras que con frecuencia la literatura sobre el cine se ocupa de las películas, en este caso decidimos investigar no solamente los productos, sino los espacios y los procesos de organización, producción y difusión, cuyas finalidades son comunitarias, y hacerlo desde una perspectiva social incluyente.

Por otra parte, fue una decisión del equipo de investigación prestar especial atención a los aspectos cualitativos antes que cuantitativos de los procesos, para de ese modo incluir el análisis sobre relaciones y actores: las iniciativas públicas y privadas; las redes, las organizaciones y asociaciones civiles; los festivales, encuentros y muestras de audiovisual; el papel del Estado incluyendo la legislación, la promoción, las convenciones y acuerdos; los espacios virtuales de difusión electrónica y otros; la formación y capacitación en escuelas de cine o talleres; la sostenibilidad social, económica e institucional; las modalidades de trabajo individual, grupal y colectivo, y, finalmente, la articulación del lenguaje audiovisual y las expresiones artísticas.

La investigación se propuso tomar en cuenta los alcances e impactos, incluyendo: los efectos en la organización comunitaria y en la construcción de relaciones sociales, el fortalecimiento de identidades individuales y colectivas, el enriquecimiento socio-cultural que se genera en las comunidades, así como las contribuciones a la consolidación de la democracia interna.

Además de analizar los procesos, la investigación se ocupó de una amplia gama de productos audiovisuales de imagen en movimiento, sin menospreciar ningún género (ficción, documental, televisión, animación, experimental) ni formato (celuloide, video analógico, video digital).

En la medida en que el interés principal de la investigación es identificar los procesos activos en la región, se tomó la decisión de delimitar el periodo de estudio a aquellas iniciativas vigentes después del año 2000. Sin embargo, en los capítulos referidos a cada país, los investigadores incluyeron los antecedentes históricos del cine comunitario, así como aquellas experiencias actuales que, si bien no fueron seleccionadas entre las más representativas, merecían ser referenciadas así fuera brevemente.

Los alcances de los procesos de cine y video comunitarios, que son objeto de análisis en este estudio, se refieren, en primer lugar, al impacto en el interior de las comunidades (individuos, familias, grupos sociales, barrio, localidad), y, en segunda instancia, al conjunto de la sociedad. Por ejemplo, el trabajo audiovisual de los cineastas indígenas aglutinados en la experiencia de Video nas Aldeias tiene en primer lugar un impacto en las propias comunidades ashaninka, xavante o kuikuro, entre otras, pero sus consecuencias se extienden sobre la sociedad brasileña en su conjunto.

Por ello, los investigadores tomaron en cuenta el impacto de las producciones comunitarias en la sensibilización de la opinión pública, su influencia en la formulación de políticas de Estado, las interacciones con el sector privado, los alcances regionales e internacionales, así como los alcances en la conformación de alianzas estratégicas. Un ejemplo excepcional de impactos y alcances es, sin duda, la experiencia del Centro de Formación Cinematográfica (CEFREC), en Bolivia, que ha influido en las políticas públicas, y que trasciende el marco nacional y regional.

La investigación se interesó también por los canales de distribución y de exhibición, desde una perspectiva cualitativa antes que cuantitativa. La información sobre la difusión a través de redes, cine clubs, centros culturales, iglesias, sindicatos, festivales, muestras, eventos especiales, escuelas y otros espacios educativos, medios electrónicos, DVD, páginas webs, etcétera, es parte de la constitución misma de las iniciativas audiovisuales comunitarias. En ese rango se inscriben experiencias como Barricada TV (Argentina), el Colectivo Montes de María (Colombia) o Televisión Serrana (Cuba), entre muchas otras.

Las fronteras del cine comunitario no están claramente definidas, ni pueden estarlo. El debate es similar al que se ha dado en las últimas décadas para definir a las radios comunitarias. ¿Un medio de comunicación comunitaria es aquel que pertenece a la comunidad en cuanto a infraestructura y equipamiento, o aquel donde la comunidad se involucra en la toma de decisiones? La localización física o geográfica de una experiencia no es necesariamente lo que determina su carácter comunitario, sino los contenidos, la democracia interna y, sobre todo, la plataforma política-comunicacional. Estos tres aspectos se vinculan estrechamente a la noción de sostenibilidad social e institucional.

Como punto de partida, consideramos que el cine y audiovisual comunitarios abarcan aquellos procesos que nacen y se desarrollan impulsados desde una comunidad organizada, cuya capacidad es suficiente para tomar decisiones sobre los modos de producción y difusión, y que interviene en todas las etapas, desde la constitución del grupo generador, hasta el análisis de los efectos que el trabajo produce en la comunidad, tanto en lo inmediato como en las proyecciones de largo plazo.

Sin embargo, es importante reconocer, como se hace en esta investigación, que hay iniciativas privadas, profesionales o institucionales, que permiten el desarrollo de procesos comunitarios, aunque estos no sean, al menos al principio, autónomos en cuanto a la toma de decisiones, el financiamiento y las modalidades de producción.

Siguiendo las pautas del método de abordaje socioanalítico para el análisis de comunidades y organizaciones sociales (Vizer y Carvalho, 2009), se tomaron en cuenta las siguientes categorías:

- Las prácticas y acciones instrumentales asociadas a la transformación de los recursos necesarios para el funcionamiento de la organización.
- La organización política y normativa asociada al ejercicio del poder (el control de jerarquías, la propiedad, desigualdades y contradicciones estructurales).
- El eje valorativo y horizontal asociado a las normas de la asociación y a los procesos de lucha por la legitimación social.
- La dimensión espacial-temporal, es decir, la construcción de la vida social como realidad simbólica y material (auto-representaciones sociales, sentido histórico, proyección hacia el futuro).
- La dimensión de vínculos de asociación afectiva, la voluntad y el deseo de transformar objetos y seres humanos en función de anhelos de cambio.
- La dimensión imaginaria y mítica de las narraciones y prácticas colectivas de la comunidad analizada.

## DESARROLLO DE LA INVESTIGACIÓN

Aunque está implícito en párrafos anteriores, conviene subrayar que los investigadores se acercaron a las organizaciones armados de una guía metodológica que incluía preguntas importantes:

¿Quiénes son los miembros de la comunidad directamente involucrados? (franja etaria, género); ¿cuál es la modalidad de organización y funcionamiento del grupo comunitario? (asociaciones, sindicatos, redes virtuales); ¿cuáles son las motivaciones principales de la comunidad? (elementos aglutinantes de la organización); ¿cuáles son los contenidos prioritarios de la iniciativa? (preocupaciones sociales, problemas comunitarios); ¿cuáles son las características formales? (formatos y géneros audiovisuales, duración); ¿cuáles son las características estéticas de las producciones? (innovaciones del lenguaje, estilo narrativo); ¿cuáles son los medios materiales disponibles y cómo se resuelve los temas de financiamiento y la sostenibilidad de la experiencia? (equipos, apoyos externos); ¿qué elementos de capacitación forman parte del proceso organizativo y de producción? (talleres, cursos, formación previa de los integrantes); ¿cómo se realiza la distribución y difusión de las producciones? (circuitos comunitarios, medios electrónicos, festivales); ¿qué cambios sociales se han producido en la comunidad, desde la perspectiva de los actores, a raíz de la iniciativa de cine y video comunitarios? (mejoramiento de la calidad de vida, más participación colectiva, mejor democracia interna).

La guía metodológica estableció también las características que debían tener los informes de los investigadores, y el espacio que debía dedicarse a cada sección en el documento final. La primera parte de cada capítulo del informe se ocupa de los principales antecedentes del cine comunitario anterior al año 2000, pero también incluye breves referencias a las iniciativas que, aunque no estrictamente llevadas adelante por los propios actores comunitarios, pueden haber sembrado el camino para las experiencias analizadas (por ejemplo, Cine Liberación en Argentina, el cine de Jorge Sanjinés en Bolivia, o de Marta Rodríguez en Colombia). Se incluyen también en esa sección referencias a iniciativas posteriores al año 2000, que no fueron seleccionadas entre las principales experiencias estudiadas.

La parte sustantiva del informe de cada país —tanto por su contenido como por su extensión— está integrada por las experiencias seleccionadas, es decir, el relato y el análisis del investigador sobre las iniciativas consideradas más importantes en cada país, con apuntes sobre los marcos institucionales, la legislación, el papel del Estado, y referencias a convenios internacionales o acuerdos regionales, si los hubiera.

La tercera sección de cada capítulo se refiere al marco conceptual e incluye las ideas y criterios en palabras de los propios protagonistas de los procesos de cine comunitario: sus motivaciones, sus ideas al comenzar y sus ideas actuales, lo que representa en la vida comunitaria la práctica de este tipo cine.

Finalmente, la última sección analiza a manera de conclusiones y recomendaciones, las implicaciones del cine comunitario en el desarrollo social y económico de las comunidades y de cada nación, y proporciona pistas sobre posibles políticas públicas en favor del audiovisual comunitario, sin dejar de lado el análisis de los obstáculos y de las oportunidades.

Desde un principio los investigadores enfrentaron algunas limitaciones para llevar a buen término su actividad. En primer lugar, la imposibilidad —determinada por razones de tiempo y presupuesto— de realizar trabajo de campo en los países seleccionados, que hubiera sido esencial para acceder a experiencias sobre las que no existe documentación. La consecuencia lógica de esa circunstancia fue que se tuviera un mayor acceso a la información existente en los países de residencia de los investigadores, en detrimento de los otros países bajo su responsabilidad.

Así lo expresa Horacio Campodónico, investigador que cubrió Argentina, Paraguay y Uruguay: “La exposición de los antecedentes argentinos en las prácticas de cine comunitario excede, en términos comparativos, las extensiones que sobre el mismo rubro se han plasmado en los casos de Uruguay y Paraguay. Dos motivos fundamentan este desequilibrio: el primero se refiere a las asimetrías que presentan los distintos desarrollos audiovisuales de los países que componen el área de estudio asignada; y el segundo ha sido la necesidad de compilar los testimonios localizados en dispersas publicaciones, muchas de ellas de difícil acceso o destruidas durante la dictadura militar”.<sup>9</sup>

A pesar de las ventajas que supone acceder a internet y a las nuevas tecnologías, la comunicación de los investigadores con los sujetos de estudio en las comunidades no fue fácil. Por una parte, la cobertura de tecnología y conectividad no beneficia a las comunidades más apartadas y, por otra, la dinámica de trabajo de los colectivos de producción y difusión audiovisual con frecuencia les impide estar pendientes de los requerimientos externos. Los investigadores sufrieron la falta de respuesta de los interlocutores comunitarios, y ello impidió reseñar con mayor detalle y propiedad las experiencias seleccionadas.

## La riqueza de las experiencias

Cuando se analizan las 55 experiencias principales reseñadas en los 13 informes de la investigación, salta a la vista la diversidad y la pertinencia política, social y cultural de cada una de ellas en el contexto latinoamericano. Hay iniciativas de producción y experiencias de difusión, y en la mayoría de los casos ambas actividades son indisolubles del quehacer del audiovisual comunitario.

<sup>9</sup> Horacio Campodónico en correspondencia con el coordinador de la investigación, 12 de enero de 2012.

Algunas, como sucede en Bolivia, constituyen un entramado de organizaciones vinculadas entre sí. El Sistema Plurinacional de Comunicación de Pueblos Indígenas Originario Campesino e Interculturales, engloba a toda una red articulada de comunicación, dentro de la cual se encuentra el audiovisual comunitario que, a su vez, reúne otras instancias y experiencias. El Sistema funciona apoyado y auspiciado por la Coordinadora Audiovisual Indígena Originaria de Bolivia (CAIB) y CEFREC, con el impulso de las Confederaciones Nacionales Indígenas Originarias Campesinas. Si bien esto es particular al caso de Bolivia, constituye una experiencia emblemática e influyente para toda la región.

El CEFREC está conformado por productores audiovisuales y comunicadores de diferentes comunidades. Si bien en términos de representación formal y legal figura como director Iván Sanjinés, el CEFREC no tiene un organigrama que establezca jerarquías; se trata más bien de un equipo multidisciplinario con experiencia en educación, cine, comunicación y antropología.

Los casos que eligió Horacio Campodónico para su informe sobre el cine comunitario en Argentina, tienen como rasgo común ser iniciativas urbanas de contra-información, es decir, alternativas culturales y militantes a un sistema comercial privado que no refleja las preocupaciones sociales de la gran mayoría de argentinos. Algunos de los grupos comunitarios seleccionados radican en la ciudad de Buenos Aires, pero otros en el interior de la república, como el Noticiero Popular, en Mendoza, y la Red Audiovisual y el Centro Cultural Asustando al Cuco, en la provincia de Córdoba.

Entre las experiencias escogidas hay ejemplos de producción documental militante como Mascaró Cine Americano, que tiene varios años de desarrollo; de televisión alternativa como Barricada TV, que funciona en una fábrica tomada por sus trabajadores; de capacitación de grupos de jóvenes, como la Asociación Civil Amanecer; y de preservación y difusión cultural como la Red Audiovisual, el Centro Cultural Asustando al Cuco y dos festivales.

Brasil es en sí mismo un continente, no solamente por su tamaño y su diversidad cultural, sino por la abundancia de experiencias de audiovisual participativo y comunitario. Luego de aquellas iniciativas emblemáticas de las décadas de 1980 y 1990, como TV Maxambomba o TV Viva, han surgido otras de mayor amplitud; abarcadoras de procesos de apropiación de los instrumentos audiovisuales con fines de fortalecimiento organizativo y recuperación de identidades culturales. Vincent Carelli, asistido por Janaina Rocha, seleccionó cinco importantes experiencias que son una muestra de la diversidad y fortaleza del audiovisual comunitario en ese país, entre ellas la más conocida, la mejor documentada y quizás la más amplia y de mayor impacto en las poblaciones indígenas: Video nas Aldeias, que el propio Carelli anima desde 1986. En las experiencias brasileñas destaca la participación de los jóvenes, con frecuencia ligada a iniciativas de música y expresiones artísticas. Carelli y Rocha identificaron, además, otras experiencias

destacadas, como la Associação Imagem Comunitária (AIC), el Coletivo de Video Popular de São Paulo, la Central Única de Favelas (CUFA), y Fora do Eixo (FDE).

En el capítulo correspondiente a Chile, la investigadora Cecilia Quiroga hizo un esfuerzo especial para identificar y profundizar en experiencias de comunicación comunitaria que destacan por sus vínculos con movimientos sociales. Señal 3 de La Victoria, por ejemplo, es un canal comunitario que responde a una organización autónoma, autogestionada y sin fines de lucro. Nació en el seno de la población del mismo nombre, un barrio formado a partir de una toma exitosa de terrenos en Santiago el año 1957, ante la incapacidad del Estado por resolver los problemas de vivienda. Señal 3 de La Victoria definió, como uno de sus objetivos iniciales, la necesidad de implementar espacios para que pobladores, frecuentemente marginados, den a conocer sus formas de organización social comunitaria y se expresen públicamente contrarrestando los estereotipos generados por la televisión comercial.

Otra iniciativa emblemática, también en el ámbito de la televisión comunitaria chilena, es Parinacota TV, de tendencia anarquista libertaria, cuya presentación en uno de sus videos afirma: “Yo estoy aquí para contarte lo que no cuentan los periódicos; es el momento de la música independiente, mi disquera no es Sony, mi disquera es la gente”. Para legitimar su presencia, el colectivo buscó mantener vínculos con las organizaciones afines a la línea del proyecto, manteniéndose al margen de la influencia de grupos religiosos, políticos o con afanes de lucro, y se consolidó como proceso autogestionario de enfoque social abierto a otros sectores organizados. A través de su programación promueve la participación, el pluralismo, la solidaridad, la educación y el intercambio cultural, sin dejar de lado el entretenimiento.

No podría dejarse de lado en Chile la actividad del pueblo mapuche, cuya trayectoria en el uso de medios de comunicación se basa en la necesidad de expresarse, reafirmar su identidad, informar e informarse, denunciar la situación de marginación en la que viven y dar a conocer sus reivindicaciones territoriales frente al Estado. Los mapuches, al igual que otros pueblos originarios de Latinoamérica, son víctimas de la discriminación y de la negación de su cultura. Desde la década de 1990 sus organizaciones han desarrollado acciones reivindicativas. El colectivo mapuche ADKIMVN se dedica a formar equipos de comunicación en distintos territorios. Trabaja en coordinación con las autoridades mapuches tradicionales, abordando los temas que la misma comunidad juzga relevantes, acompañando así “los procesos políticos y sociales, de reconstrucción territorial y organizacional, rescate y fortalecimiento cultural, desarrollo de planes de vida, revitalización y promoción de los derechos colectivos”.

Una de las iniciativas más interesantes de comunicación comunitaria en Colombia es el Tejido de Comunicación, que surge del Consejo Regional Indígena del Cauca (CRIC) y de la Asociación de Cabildos Indígenas del Norte del Cauca (ACIN).

“El Tejido no es un símbolo ni una metáfora abstracta, es una representación poética de una práctica social y cultural, es la suma de saberes y experiencias que en urdimbre significan fortaleza. El Tejido de Comunicación es un soporte donde ‘los hilos’ son los medios de comunicación, es decir, toda forma o mecanismo de intercambio de información, desde la tradición antigua de la asamblea o la minga, hasta los modernos medios electrónicos de la imagen en movimiento: todo aquello que teje información y conocimiento es hilo y los hilos llevan a ‘los nudos’, es decir, hacia las personas como individuos y como colectivos, como organizaciones y grupos. Cada nudo o remate junta la opinión y las enseñanzas de la gente, se alimenta de procesos y alimenta procesos, dentro y fuera de la organización. El Tejido se nutre, amplía y crece, se teje para ser soporte mayor, para ser red. Hilar para luego tejer y ser red, significa saber de los espacios, de ‘los huecos’ que el tejer deja para que el tejido sea red. La suma de oquedades representa la capacidad de aprender a reconocer y actuar en el trabajo, de manera oportuna y apropiada, sobre temas de interés común. El hueco grande demanda respuestas grandes a problemas grandes, los huecos pequeños son los problemas menores, los individuales, que no requieren de la acción colectiva”, afirma en el capítulo sobre Colombia el investigador Pocho Álvarez.

Entre las otras experiencias colombianas seleccionadas por el investigador entre las más importantes, están el Colectivo de Comunicación Montes de María, en El Carmen de Bolívar, y el Archivo Audiovisual Comunitario, una iniciativa que nace como consecuencia de las políticas que el Estado colombiano ha creado para la cultura.

Hay varias experiencias emblemáticas en Cuba, reseñadas en el capítulo correspondiente por los investigadores Idania Licea y Jesús Guanche. Una de ellas, conocida a nivel internacional, es la Televisión Serrana, un proyecto comunitario de video y televisión establecido en el corazón de la Sierra Maestra. Desde 1993 varias instituciones unieron esfuerzos para patrocinar el proyecto. La Unesco proporcionó fondos semilla y asistencia técnica, y el gobierno cubano, a través del Instituto Cubano de Radio y Televisión (ICRT), contribuyó con el personal y la capacitación. Pero el verdadero dueño de la experiencia es la Asociación Nacional de Agricultores Pequeños (ANAP), una organización no gubernamental. En Televisión Serrana, un pequeño grupo de personas con material de video de bajo costo, facilita este proyecto que pretende rescatar la cultura de las comunidades campesinas en la región, y facilitar la comunicación alternativa para que las comunidades puedan reflejar su vida cotidiana y participar en la búsqueda de soluciones sobre los problemas que las afectan.

Otra iniciativa, derivada de Televisión Serrana, es Visión Común, que representa el pensamiento integrador de un grupo muy diverso de personas (comunicadores, promotores culturales, profesores, periodistas, instructores de arte, historiadores, ingenieros, trabajadores manuales, entre otros) que con una cámara de video aspira a lograr una transformación social en la comunidad de El Cobre. El audiovisual se presenta como una propuesta de solución de los problemas, a partir del análisis generado por

la comunidad durante su exhibición. El objetivo general es lograr que la comunidad reflexione sobre sus propios problemas y busque alternativas de solución. Visión Común se propone: incentivar el gusto estético a partir de talleres de creación y apreciación de las artes audiovisuales en niños, adolescentes y jóvenes; promover la divulgación de productos audiovisuales que aborden problemáticas relacionadas con las realidades y entornos sociales de las comunidades; revitalizar las tradiciones culturales, patrimoniales e históricas; así como la preservación del medio ambiente, entre otros.

No menos importante, aunque más reciente, es la experiencia de video comunitario que lleva adelante el Centro Martin Luther King (CMLK), cuyo eje son los conceptos de la educación y de la comunicación popular, y las propuestas de la investigación y acción participativas. Las primeras intervenciones del CMLK en el campo audiovisual tienen como objetivo diseñar una metodología de trabajo que se enriquece con cada nueva experiencia, para proyectar la imagen de los barrios de manera directa y contando únicamente con un apoyo técnico por parte de la institución.

Los investigadores cubanos hicieron, además, una revisión de los espacios de difusión de cine comunitario en Cuba y en el Caribe insular, a través de eventos como el Festival Internacional del Cine Pobre, la Muestra Nacional de Nuevos realizadores, y la Muestra Itinerante de Cine del Caribe. Aunque el capítulo cubano hace más hincapié en los productos (las películas) que en los procesos organizativos, permite conocer la diversidad y riqueza de la producción audiovisual independiente. Tanto la Muestra Nacional de Nuevos Realizadores, como el Festival Internacional del Cine Pobre, en Gibara, han servido de pantalla privilegiada para innumerables muestras de un cine vinculado estrechamente a la realidad social y cultural. Iniciativas personales, institucionales o desde el Estado, han contribuido en Cuba a fortalecer la noción de que el cine de temática social, interesado en la vida comunitaria, es posible y necesario.

Se conocen pocas experiencias en el resto del caribe insular, quizás Haití es lo más destacable como resultado de la resistencia a la larga dictadura de “Papa Doc” Duvalier. Con excepción de Cuba, los países de la subregión caribeña presentan una situación precaria caracterizada por la ausencia de colectivos comunitarios de producción audiovisual. Los investigadores cubanos atribuyen esa situación a la falta de apoyo institucional: “El cine comunitario en Cuba y el Caribe insular resulta esencialmente diferente al de los países que cuentan con apoyo financiero y equipamiento pertinente para facilitar, mediante el entrenamiento y los medios, que las comunidades filmen sus propios temas”. En muy contados países de la región el cine comunitario cuenta con apoyo del Estado para poder desarrollarse. La mayor parte de las veces es producto de esfuerzos individuales y colectivos que no dependen de fuentes de financiamiento, como las que apoyan el cine comercial y el cine profesional independiente. En eso, el cine de Cuba no es diferente al resto de los países de América Latina, aunque las iniciativas cubanas se han beneficiado del apoyo de las instituciones centrales de la cinematografía del país.

La afirmación de que el cine comunitario recibe el apoyo del Estado en otros países de América Latina, y no así en la región caribeña, no corresponde a la realidad. Según demuestra esta investigación, el audiovisual comunitario carece de apoyos institucionales (ya sea de los Estados o del sector privado) en el conjunto de los países de la región. Es precisamente una de las características comunes a todas las experiencias reseñadas en esta investigación, la marginación e invisibilización de que son objeto, no solamente en cuanto al financiamiento y los apoyos institucionales, sino en el reconocimiento público que se hace de esas experiencias a nivel nacional.

En su propio país, el investigador ecuatoriano Pocho Álvarez seleccionó a la Corporación de Productores Audiovisuales de las Nacionalidades y Pueblos (CORPANP) como una de las principales manifestaciones del cine comunitario. En su texto, analiza las iniciativas de indígenas kichwa que aspiran a concretar su búsqueda para salvaguardar la memoria de los pueblos originarios, para construir el diálogo intercultural, produciendo documentales, series y otros productos audiovisuales.

Otra experiencia ecuatoriana con actores indígenas es Sarayacu, caracterizada por Álvarez como esencia de “un cine comunitario, militante y en lucha, engranado directamente al proceso histórico de resistencia y supervivencia de una de las comunidades más emblemáticas de la amazonía centro de Ecuador”. En esta iniciativa, “la producción audiovisual comunitaria es un ejercicio orgánico, que expresa y recoge de manera viva y actual la respuesta comunitaria a la agresión sistemática de un Estado nacional que impulsa, por sobre cualquier punto de vista o consideración, la política extractivista, la ampliación de las fronteras del petróleo y, sobre todo, la minería como condición o sinónimo de desarrollo”.

El investigador destaca también una experiencia de difusión y exhibición, el Festival del Río de la Raya, que apuesta a la formación y a la generación de una conciencia para concretar acciones a partir de cuatro ejes de reflexión: la salud, el medio ambiente, la organización comunitaria y la educación. Estos temas articulan acciones de capacitación, que alimentan la resistencia de la cultura viva que reclama su derecho a la sobrevivencia en un Estado “plurinacional y diverso”.

Sin duda, no fue fácil para Irma Ávila Pietrasanta limitar su selección a solamente un puñado de experiencias en México y Centroamérica, ya que en la subregión mesoamericana las manifestaciones audiovisuales de grupos indígenas y no indígenas son múltiples y de una enorme riqueza. Algunas de las iniciativas audiovisuales mexicanas se vieron favorecidas desde 1989 por un ambicioso programa: Transferencia de Medios Audiovisuales, del entonces Instituto Nacional Indigenista (INI), cuyo objetivo fue promover el uso del video como medio de comunicación para beneficiar a las comunidades. Con este enfoque se transfirieron, a grupos y organizaciones indígenas, equipos de video y se realizaron cursos de capacitación para su uso. Posteriormente, se crearon cuatro Centros de Video Indígena (CVI) en: Michoacán, Oaxaca, Sonora

y Yucatán, con el fin de apoyar y dar seguimiento más cercano a las comunidades en su trabajo audiovisual.

Una de las experiencias mexicanas más importantes es Ojo de Agua Comunicación, “como centro, punto de encuentro, de aprendizaje y convergencia de los diversos colectivos de producción”, en las palabras de la investigadora Irma Ávila Pietrasanta. Esta organización del estado de Oaxaca produce videos para organizaciones indígenas y educativas, ofrece capacitación periódica a videastas indígenas, y participa en iniciativas regionales para realizar encuentros y conferencias. Entre sus objetivos cabe destacar los siguientes: difundir una imagen digna y la palabra de los pueblos indígenas; impulsar la multiplicación de experiencias y procesos de comunicación comunitaria en el sur del país; contribuir a la democratización de los medios y de la sociedad en general, e impulsar la comprensión y la celebración de la diversidad cultural en México y en el mundo.

La iniciativa mexicana que más visibilidad ha tenido a nivel nacional e internacional es Promedios en Comunicación Comunitaria, una organización binacional y multicultural que desde 1998 se dedica a facilitar capacitación, tecnología e información del uso de los medios de comunicación, poniendo énfasis en el área de producción de videos. Promedios, que se fundó en 1994 por iniciativa de Alex Halkin y de Tom Hanson, con el apoyo de algunas redes norteamericanas de televisoras de acceso público y proyectos de ejercicio de libertad de expresión, trabaja en las comunidades más alejadas de Chiapas, las mismas que en 1994 captaron la atención mundial cuando se levantaron con el Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN), logrando apoyo de la opinión pública no solo en México sino fuera del país. Varias de las actuales comunidades autónomas zapatistas usan el video para enviar comunicados al exterior, e internamente como herramienta para definir y promover objetivos e iniciativas comunitarias. El interés por parte de las comunidades en el manejo de cámaras de video, así como la sensibilidad de personas que simpatizan con el movimiento rebelde, posibilitó gestar, en 1995, la idea de impulsar esfuerzos conjuntos con el objetivo de que las comunidades tengan la oportunidad de apropiarse de conocimientos, en comunicación, que les posibiliten construir desarrollo y autonomía.

La cobertura de los países centroamericanos no fue una tarea sencilla, debido a la carencia de información sobre los procesos audiovisuales que se desarrollan, a veces, en contextos de conflicto y violencia.

Una de las iniciativas seleccionadas, la Asociación para la Comunicación, el Arte y la Cultura (Comunicarte), ha centrado su trabajo desde hace tres décadas en la investigación, documentación y difusión de la realidad social guatemalteca, por medio de registro, producción de documentales, programas radiofónicos, material impreso y capacitaciones para la formación de comunicadores sociales. Su mayor logro es haber reunido el mayor acervo histórico de los movimientos sociales guatemaltecos del país, estrechamente ligados a la historia del conflicto armado y a las consecuencias del

mismo. La documentación sobre violaciones de los derechos humanos, llevadas a cabo por el ejército guatemalteco en distintos puntos del país, permitió realizar una serie de documentales que manifiestan en toda su dimensión lo que ocurrió en Guatemala, teniendo como base los testimonios de los sobrevivientes y de familiares de las víctimas.

La Fundación Luciérnaga, en Nicaragua, nació en 1993 “como reacción a una triste realidad: era mucho más fácil encontrar cualquier video sobre Nicaragua en Londres, Nueva York, París o Amsterdam que en el propio país”, según afirmación de su fundador y exdirector, Félix Zurita. Dice Irma Ávila Pietrasanta: “Como el resto de Centroamérica, Nicaragua fue durante la década de 1980 un foco de atención en el mundo: guerras, revoluciones, guerrillas, etc. Durante esa época se realizaron reportajes, videos, documentales, ficciones, etc.; pero muy pocos materiales quedaban en el país, y lo que quedaba era de difícil acceso. Recoger la memoria histórica a través de la imagen fue el primer objetivo de la Fundación Luciérnaga, convencidos de que, sin memoria del pasado, no es posible entender el presente ni prevenirse contra el futuro”. Luciérnaga amplió sus servicios, organizó muestras de cine y en el año 2000 inició una línea de producción propia con los primeros documentales institucionales y producciones temáticas como *Alerta Verde*, *Salud Sexual y Reproductiva*, *Soberanía Alimentaria*, *Turismo Rural*, entre otras.

Otra experiencia de Guatemala, seleccionada por la investigadora Ávila Pietrasanta, es Nutzij (“Mi Palabra”, en idioma maya kaqchikel), cuyo nombre institucional es Centro de Mujeres Comunicadoras Mayas (CMCM), una organización que tiene su sede en Sololá, sobre el lago Atitlán. Nació en 1998, cuando mujeres mayas hablantes del idioma kaqchikel se unieron para trabajar a favor de la educación, para una vida mejor y del rescate de la cultura indígena. En esa iniciativa recibieron el apoyo de Padma Guidi, realizadora de origen estadounidense, quien se estableció en Sololá y puso a disposición de las mujeres su equipo de video para la elaboración de reportajes y documentales dirigidos a las mujeres y a las familias. Nutzij pone al alcance de las comunidades y organizaciones las herramientas para generar procesos de participación para el desarrollo.

Entre las experiencias que Cecilia Quiroga seleccionó en Perú, destaca La Restinga, en la ciudad amazónica de Iquitos, que nació “para aliviar de alguna manera el evidente vacío que las instituciones educativas y el Estado dejan en relación a la atención y a la formación de la niñez y la juventud, exponiéndolas a los riesgos de la calle, entre los que las drogas y el alcohol son los más lacerantes”, según la descripción que hace la investigadora. Uno de los objetivos de La Restinga es “implementar programas de prevención, para mejorar la calidad de vida de niños y adolescentes en situación de riesgo, entregándoles herramientas para que sepan enfrentar la violencia cotidiana y los abusos laborales y sexuales, y brindarles espacios de opinión, aprendizaje y creación”. Desde su fundación, la asociación ha utilizado el arte como estrategia para cumplir con sus objetivos. Ha desarrollado diversas actividades relacionadas con el teatro y la danza y, desde 2009, ha implementado proyectos de producción audiovisual independiente.

“La exhibición audiovisual es quizá una de las mayores debilidades del cine y el video latinoamericano en general, sin embargo, en el Perú se encuentran interesantes prácticas que muestran la preocupación por no dejar de lado esta importante fase de la cadena productiva cinematográfica”, afirma Cecilia Quiroga al abordar la experiencia de la Red de Microcines que lleva adelante el conocido Grupo Chaski. Los gestores de esta iniciativa la definen como “un espacio de difusión audiovisual, de esparcimiento y de encuentro, donde se exhiben la diversidad y riqueza cinematográfica cargadas de valores humanos y culturales, propiciando una conciencia crítica, la acción para el cambio social, la comunicación, la participación, el diálogo, el debate en torno a las problemáticas y estéticas planteadas en las películas; conforman a su vez núcleos de actividad cultural en el cual intervienen de manera activa personas, instituciones y agrupaciones de diferentes ciudades, comunidades y culturas”.

Un trabajo similar de difusión y exhibición en zonas aisladas es el que realiza Nómadas, asociación creada por comunicadores que ven en el cine una herramienta para incidir en la sensibilización social y promover el intercambio e integración culturales. El grupo ambulante está conformado por realizadores audiovisuales, un productor y un antropólogo que se ocupa de realizar el levantamiento de información etnográfica. En sus desplazamientos, que suelen durar dos meses, recorren comunidades campesinas e indígenas. En convenio con la Unesco, Nómadas llevó a cabo una gira del programa *Cámaras de la Diversidad 2010*, que recorrió más de 50 pueblos, ciudades y comunidades de Paraguay, Bolivia, Brasil y Perú, durante dos meses y medio. En esta muestra se incluyeron audiovisuales indígenas y comunitarios.

Horacio Campodónico seleccionó en Paraguay la experiencia que lleva adelante la Coordinadora por la Autodeterminación de los Pueblos Indígenas (CAPI), una entidad integrada por 14 organizaciones de los pueblos originarios del Paraguay, cuyos objetivos incluyen la defensa de los derechos colectivos e individuales de los pueblos indígenas, la lucha por la vigencia plena de las garantías legales, la articulación de acciones con otras organizaciones indígenas, y la defensa de los derechos e intereses de las organizaciones miembros. Desde su fundación, la CAPI inició un programa de Comunicación Audiovisual que se ha caracterizado por la realización de talleres de formación, en un proceso de aprendizaje y apropiación de las herramientas de registro en video, dirigido a los miembros de las distintas comunidades. En el texto denominado “Declaración de Cerrito”, los integrantes de la CAPI reafirman su abierta voluntad de emplear políticamente las herramientas audiovisuales.

Otra de las experiencias seleccionadas en Paraguay es la del Colectivo de Liberación de Información y Producción (CLIP), que incluye a organizaciones de las comunidades campesinas OLT (Organización de Lucha por la Tierra de Capiibary) y CPA/SPN (Coordinadora de Productores Agrícolas de San Pedro Norte, en Tava Guaraní), y orienta su actividad a la generación y producción independientes de información local, fomentando, a través del trabajo audiovisual, el desarrollo identitario, la conciencia

y la memoria colectiva. “De ese modo promueve la apropiación de los saberes y conocimientos tecnológicos en aquellos sujetos que, además de desconocerlos, habitualmente son objeto de manipulación de miradas externas”, afirma Campodónico.

Este mismo investigador tuvo a su cargo el capítulo de Uruguay, y seleccionó en ese país varias experiencias, una de ellas es Árbol Televisión Participativa, cuyo origen se remonta al año 2003, cuando el canal municipal de Montevideo, Tévé Ciudad, propuso una experiencia piloto denominada Proyecto Árbol, e invitó a organizaciones barriales para que realizaran videos comunitarios con el fin de exhibirlos en sus vecindades y darlos a conocer a través de la televisión uruguaya. La iniciativa buscaba fomentar la participación ciudadana y la democratización del medio audiovisual como herramienta educativa, para fortalecer el derecho a la comunicación y contribuir a la convivencia y a la transformación social. En este proceso comunicacional, 1 300 personas han sido capacitadas en la producción audiovisual y cerca de 2 600 han participado en el proyecto de manera directa. Hasta el año 2010 los participantes en TV Árbol produjeron más de 100 videos comunitarios, y la exhibición pública de estos convocó a más de 6 000 vecinos. Los documentales también fueron emitidos por Tévé Ciudad y Televisión Nacional Uruguaya (TNU).

Desde el año 2008, el Colectivo Cine Veraz realiza, en varios departamentos de Uruguay, el registro y difusión audiovisual de luchas y reivindicaciones sociales (conflictos estudiantiles, laborales, democratización de la comunicación, memoria y derechos humanos, etc.), desde una posición de cine militante que toma como referente las prácticas del grupo Cine de la Base, de Argentina. Entre sus objetivos destaca profundizar en los procesos populares de formación teórico-práctica para la democratización de las capacidades y de los medios de producción audiovisuales, así como recuperar la cotidianidad como elemento narrativo para la construcción de la identidad asociado a los intereses propios de clase. Un trabajo similar realiza el grupo Cine Insurgente, con producciones concebidas como herramientas políticas de intervención.

Son también uruguayas las experiencias de difusión y lectura críticas de mensajes audiovisuales que alientan asociaciones como Cine con Vecinos y Efecto Cine, que promueven la difusión cinematográfica itinerante mediante funciones de entrada libre y gratuita, con pantallas inflables gigantes. El propio montaje de esa infraestructura suele generar dinámicas de participación excepcionales en las localidades que visita, desencadenando una movilización colectiva con eje en una dinámica lúdico-reflexiva, tanto barrial como comunal. Añade Campodónico, que “los miembros de Efecto Cine asocian el ingreso de esta actividad en las diferentes ciudades al tipo de impacto que, décadas atrás, provocaba el arribo del circo en la comunidad”.

En su capítulo sobre Venezuela, Pocho Álvarez destaca la experiencia del pueblo indígena wayuu, cuya población vive a ambos lados de la frontera entre Venezuela y Colombia. A través del diálogo transfronterizo los wayuu hicieron conocer sus propuestas respecto de la comunicación en la construcción de una identidad propia, como parte del proceso

de apropiación de herramientas de comunicación para fortalecer su lucha por la tierra, el agua, el respeto a la vida, la autonomía, la tecnología y las formas de comunicar. La creación de la Red de Comunicación del Pueblo Wayuu permitió, según señala Pocho Álvarez, promover los valores culturales, tener incidencia en los temas de legislación y normatividad, y desarrollar una política inclusiva, autónoma y pertinente, así como monitorear los medios masivos como parte de las tareas y “hacer vocería” cuando pretendan dañar o criminalizar la imagen de la comunidad. Sobre esta plataforma se ha desarrollado un plan de producciones audiovisuales de las que da cuenta el texto sobre Venezuela.

La iniciativa de la Fundación Villa del Cine, otra de las experiencias seleccionadas en Venezuela, es el resultado de políticas públicas para el área cinematográfica, posibles gracias a los espacios de organización que propician instituciones como el Centro Nacional Autónomo de Cinematografía (CNAC), responsable de administrar y financiar los fondos públicos, la Fundación Distribuidora Nacional de Cine, Amazonia Films, y la Fundación Cinemateca Nacional, que a su vez ha desarrollado la Red Nacional de Salas de Cine Comunitario. En la Plataforma de Cine y Medios Audiovisuales, el CNAC asume la tarea de promover y financiar el cine independiente, y mantiene también proyectos especiales como el Laboratorio del Cine y el Audiovisual, “un espacio donde se planifican, impulsan y ejecutan actividades de formación en el área cinematográfica para comunidades de las distintas regiones y estados de Venezuela”, según el texto de Álvarez. La capacitación que se propone y realiza a partir de la organización comunal está orientada a fortalecer las capacidades de las comunidades como espectadores y realizadores audiovisuales, capacitándolos a diferentes niveles, para registrar los cambios y las transformaciones que se producen en el país.

Una perspectiva similar caracteriza a Cine Móvil Huayra, cuya búsqueda —según leemos en el texto de Pocho Álvarez— gira alrededor de la organización de nuevas propuestas comunitarias de “auto sistematización, auto investigación, auto formación, auto difusión y auto producción audiovisuales” como metas para recuperar “la memoria escénica, colectiva, y de identidad audiovisual en comunidades históricas en vías de desaparición o desaparecidas”. El propósito que anima a esta experiencia es integrar “la memoria colectiva oral y audiovisual del sector rural al sector urbano” a fin de “descolonizar la identidad a partir de la memoria colectiva y recuperar la memoria colectiva a través de la conversación informal como elemento base de la comunicación popular”.

Este apretado panorama de algunas de las experiencias seleccionadas por los investigadores Álvarez, Ávila Pietrasanta, Campodónico, Carelli, Guanche, Licea y Quiroga, nos permite apreciar la diversidad de iniciativas del audiovisual comunitario latinoamericano y caribeño, que incluye no solamente procesos de producción, sino también de capacitación, de difusión y exhibición con vocación comunitaria.

En cada caso, las actividades que llevan adelante los grupos reseñados tienen un fuerte componente educativo y de trabajo sobre temas de memoria e identidad, como veremos

a continuación, al sintetizar el pensamiento que anima a la experiencia, es decir, el marco conceptual desde la perspectiva de los propios actores agentes de cambio social.

## Las voces y los pensamientos

La lucidez de quienes están involucrados en los procesos de comunicación audiovisual es proporcional a su capacidad de ejercer el derecho a la comunicación a través del cine y el video comunitarios. Cuando las propias comunidades toman la iniciativa de desarrollar procesos de comunicación audiovisual, para testimoniar sobre su vida comunitaria o para ejercer su derecho a expresarse, estamos frente a una situación totalmente nueva y diferente.

Hemos aludido antes al sustento teórico del cine comunitario en América Latina y el Caribe con referentes históricos cercanos que encontramos en los planteamientos del “tercer cine” del Grupo Cine Liberación (Argentina), del “cine imperfecto” de Julio García Espinosa (Cuba), de la “estética de la violencia” de Glauber Rocha o de los escritos de Jorge Sanjinés sobre “un cine junto al pueblo” (Bolivia), entre otros (Velleggia, 2008). Esas reflexiones fueron, en cada caso, producto de prácticas cinematográficas de resistencia y de oposición a un cine comercial bien avenido con la cultura hegemónica impuesta por la industria cinematográfica.

Si bien no podemos establecer en esta investigación inicial una relación directa del audiovisual comunitario con esos planteamientos teóricos pioneros, es indudable que las prácticas del nuevo cine latinoamericano tuvieron influencia en el desarrollo del cine comunitario, en la medida en que introdujeron formas de organización, de producción y de difusión alternativas, pero sobre todo una mirada desde la identidad y desde las luchas sociales, que se tradujo, en muchos casos, en una estética también diferente, en un lenguaje renovado que no solamente benefició al cine de la región sino que constituyó un aporte a la cinematografía mundial.

Ciertamente, las experiencias relativamente recientes del cine comunitario caminan hoy los mismos pasos que caminó en sus inicios el nuevo cine latinoamericano, a partir de preocupaciones políticas, sociales y culturales similares. Esto, quizás, es una constatación de que la injusticia social no se ha superado en la región, de que los medios de difusión comerciales no reflejan la realidad de los marginados, y de que las luchas de ahora abarcan a sectores de la población que, hace unas décadas, no habían dado el paso de fortalecer su palabra (y su imagen) a partir de su propio potencial de expresión.

Aunque esta no es sino una investigación preliminar, la primera en su género y la primera que abarca toda la región, nos permite ya identificar algunos aspectos distintivos del cine y el audiovisual comunitarios latinoamericano y caribeño a través del discurso de los actores que participan en las experiencias reseñadas en cada capítulo. ¿Qué

dicen los actores sobre sus propias motivaciones profundas? ¿Qué han aprendido en el proceso de participación?

## Memoria e identidad

Uno de los temas que atraviesa los procesos de cine comunitario es, naturalmente, el de la memoria y la identidad. En cada experiencia investigada, la recuperación o consolidación de la memoria histórica y la identidad cultural es, a la vez, un objetivo y un medio para el fortalecimiento de la organización comunitaria.

Hablar de memoria e identidad en el caso de las comunidades indígenas puede parecer una obviedad, pero no lo es, en la medida en que muchas comunidades indígenas han sufrido cierto deterioro identitario debido a la interacción con la sociedad urbana industrial. La experiencia de *Video nas Aldeias* en Brasil es emblemática, pues demuestra como las comunidades a través de procesos de registro audiovisual recuperan rasgos de identidad, y tradiciones que habían perdido o simplemente postergado. Y lo más interesante, es que son los jóvenes —los más proclives a adaptarse a la modernidad— quienes muestran un compromiso para rescatar la esencia cultural de sus comunidades. No es un tema sencillo, en la medida en que el acceso al bienestar social muchas veces está condicionado por la adopción de formas de vida de la sociedad urbana “moderna” a través de procesos de asimilación promovidos desde el Estado.

En las palabras de Vincent Carelli, *Video nas Aldeias* entendió que: “nuestros propios ojos hacen toda la diferencia”, aludiendo a la inclusión de los temas indígenas en el sistema educativo brasileño para deconstruir los clichés y los prejuicios en los medios de difusión. “Los indios quieren ser parte de la modernidad, se incluirán en este país y disfrutarán de la plena ciudadanía, cuando su identidad y la diferencia se respeten”. En *Video nas Aldeas* se mantiene el objetivo original “de apoyar las luchas de los pueblos indígenas para fortalecer su identidad y su patrimonio territorial y cultural, a través de recursos audiovisuales y una producción compartida, marcada por la apertura a los demás, sus miradas, las opiniones y pensamientos”.

La búsqueda de identidad es aún más compleja en poblaciones marginales urbanas, que carecen de una raíz étnica cercana o de tradiciones culturales fuertemente enraizadas. En el caso de las favelas de Río de Janeiro, el audiovisual comunitario revela identidades en permanente construcción, que corresponden a diferentes grupos sociales que comparten un mismo espacio geográfico y una misma problemática, pero no necesariamente los mismos anhelos y objetivos. Los grupos de jóvenes, por ejemplo, suelen buscar su identidad a través de la música, la manera de vestir, los tatuajes, o el lenguaje corporal. A través de la actividad audiovisual comunitaria los activistas de la Central Única de Favelas descubrieron que el hip hop no podía ser la única referencia cultural de la CUFA. Hicieron, entonces, una apuesta diferente a la que habían pensado originalmente: “queríamos ser revolucionarios y no queríamos vivir con nadie que

no fuera de la favela, mientras que el barrio tenía los conocimientos y habilidades que necesitábamos para construir nuestra identidad visual”.

En el mismo sentido se inscribe la afirmación de Maritza Chimarro, del Festival Río de la Raya, en Ecuador: “Lo comunitario es una forma de vida, es un contenido. Un contenido que pasa por lo genético, por lo cultural, por la conciencia. Eso nos lleva a revisar la historia, nuestras historias, y nos juntamos para sumar historias. Así nos fuimos haciendo como grupo y nos fuimos adentrando en las organizaciones indígenas de la sierra, que es donde está más fortalecida la organización”.

El verdadero video indígena, según la mexicana Erica Cusi (2005), sigue siendo tan elusivo hoy como lo era alrededor de 1990, a pesar de los deseos de las instituciones y de algunos creadores de video indígena. “Lo que distingue al video indígena de otros géneros no son los marcadores formales ni estéticos ni los individuos involucrados en la producción, que incluye muchas veces a mestizos como editores o consejeros creativos, sino una plataforma política y cultural comprometida y compartida”.

Irma Ávila Pietrasanta, quien estuvo a cargo de México y Centroamérica en esta investigación, señala que los proyectos que lleva adelante la asociación civil Yoochel Kaaj, Arte en Medios, a pesar de desarrollarse en espacios con raíces indígenas: “busca su espacio y lugar entre las mujeres, los jóvenes y los niños en las comunidades maya hablantes donde trabaja. La revaloración de la cultura local, los sentimientos y la creatividad están en el eje de esta experiencia”. Ana Rosa Duarte, fundadora del colectivo Turix, afirma: “La lengua maya es el sustento de mi cultura, y no puede traducirse a los idiomas occidentales sin caer en el folklore o el sensacionalismo. La lengua maya no consiste solo en palabras y sonidos, sino también en expresiones gestuales, ademanes y silencios. Las culturas se viven y experimentan. Sus cambios no significan necesariamente su pérdida, sino su actualización, y este proceso no es un campo de expertos sino de todos los que vivimos la cultura, tanto niños y jóvenes como adultos”.

Los testimonios sobre el tema de la identidad coinciden aunque provengan de diferentes latitudes. “Estamos tratando de reconstruir la identidad amazónica de los chicos. Que se miren y se quieran como son, con ese color, con esos rasgos, con esa cultura, que no tengan vergüenza de sus abuelos”, dice Luis González, animador de La Restinga.

En su análisis sobre Chile, la investigadora Cecilia Quiroga escribe: “[...] para los actores involucrados en el audiovisual comunitario, este medio es, ante todo, una herramienta que permite apoyar al fortalecimiento de las organizaciones, coadyuvar al crecimiento personal y a la autoestima, realizar un trabajo político, reafirmar identidades, mostrar diferentes cosmovisiones y resguardar la memoria”. Cecilia cita a Polo Lillo, de la experiencia chilena Señal 3 de La Victoria: “Se necesita un barrio con identidad, porque la televisión comunitaria nace de las necesidades del barrio. Estos proyectos están dirigidos más a la gente pobre que no tiene oportunidades de comunicarse”.

Ese mismo espíritu mueve al grupo ADKIMVN que apoya iniciativas de los mapuches chilenos para reafirmar su identidad, denunciar la situación de marginación en que viven y dar a conocer sus reivindicaciones territoriales frente al Estado. Pero son pocos los realizadores mapuches, lo cual reanima un debate entre los documentalistas chilenos sobre la identidad de quienes narran y de quienes son narrados, las miradas y lógicas desde donde se relatan los hechos, y el rol que cumplen las comunidades cuando son involucradas en los contenidos de una producción. Como diría Yéssica Ulloa, citada por Cecilia Quiroga, se trata de debatir la relación entre “el filmante y el filmado”.

El boliviano Abel Ticona subraya esa preocupación: “En un principio nos hemos concentrado en trabajar el tema del autoreconocimiento y el reforzamiento de nuestra identidad, así como el de las reivindicaciones culturales; nos hemos preocupado por la visibilización de los pueblos indígenas; teníamos videos sobre tradiciones, música y otros, pero se da un paso fundamental cuando las organizaciones empiezan a demandar participar en el proceso constituyente”.

Rosa Jalja, miembro de la Coordinadora Audiovisual Indígena Originaria de Bolivia (CAIB) y directora del canal comunitario de Copacabana, destaca que entre las motivaciones principales de estos procesos audiovisuales está permitir a la gente reforzar su identidad y construir historias propias que: “no son tomadas en cuenta por las producciones dirigidas por gente no indígena originaria”. No es casual que el Plan Nacional Indígena Originario de Comunicación Audiovisual, que surgió por iniciativa de las Confederaciones Nacionales Indígenas Originarias Campesinas en convenio con el Centro de Formación y Realización Cinematográfica (CEFREC), y en coordinación con la CAIB, fuera resultado de un proceso de reflexión acerca de la situación de discriminación de los pueblos indígenas, la falta de respeto a sus derechos y la función de los medios masivos como herramientas de aculturación y pérdida de las identidades.

Las experiencias participativas permiten establecer miradas desde la identidad, como testimonia Elías Castro, un joven indígena: “Después empezaron a despertar los muchos sueños dormidos, mucha realidad que podíamos mostrar de nuestras comunidades, muchos problemas. Ahora, con la enseñanza que tenemos nosotros, vemos desde nuestras propias identidades, es distinto”.

Miguel H. López (2010)<sup>10</sup> sostiene que: “Los que desde el mundo no indígena incursionamos en ese trayecto y establecimos ese primer puente, aún precario, podemos decir que la tarea es inicial, mínima, todo está por hacerse. El contacto de los pueblos aborígenes a esta experiencia de poder retratarse y verse luego es casi mágico, es revelador, casi un descubrimiento de una dimensión inexplorada,

<sup>10</sup> Documentalista formado en la Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños (Cuba). “Logros y desafíos del audiovisual paraguayo” es la Ponencia presentada en el encuentro del Lago Ypacarai, que tuvo lugar en 2010, en Paraguay.

y se sienten profundamente conmovidos y persuadidos al punto de plantear, con legítima convicción, que ellos mismos quieren contarse, hablarse y narrarse en sus historias. La dificultad es aún perenne: Todavía debemos esbozar y desarrollar proyectos desde ellos, con ellos, para ellos, a fin de lograr capacitación, promoción y proyección para que puedan efectivamente incorporar conocimiento, técnica y tecnología para comenzar a audiovisualizarse”.

Paulatinamente, ha crecido la conciencia de las comunidades sobre la importancia de preservar la memoria audiovisual, precisamente, como cimiento de la identidad. Lo vemos en las experiencias de Brasil, de México y otros países analizados en este estudio. En Colombia, como informa Pocho Álvarez, el Archivo Audiovisual Comunitario busca salvaguardar una memoria histórica que genera en la sociedad una información no conocida y distinta, diferente de la de los medios de información comerciales y oficiales. “Luego, esta práctica social va creando nuevas formas, nuevas prácticas y métodos de producción audiovisual y, quizá lo más importante de la propuesta, busca generar en las organizaciones que trabajan el audiovisual comunitario la cultura del archivo”.

## Ciudadanía y esfera pública

La lucha por la ciudadanía, por las reivindicaciones sociales y políticas, y por una participación activa en la esfera pública, caracteriza a todas las experiencias de cine comunitario reseñadas en esta investigación. La necesidad de hacerse presente en el concierto nacional es común a las iniciativas de cine comunitario.

Juan José García Ortiz, indígena zapoteco y presidente de Ojo de Agua Comunicación, explica el propósito de su obra audiovisual: “Cada trabajo que realizo representa un reto para mí; busco ofrecer una fuente de información y al mismo tiempo una propuesta estética, amena y entretenida para provocar la reflexión y el debate sobre la importancia de revalorar los saberes propios de los pueblos indígenas: nuestra historia, nuestra relación con la naturaleza, nuestra lengua, nuestra vida comunal”.

Para Pocho Álvarez, estos procesos tratan de “transformar los imaginarios de la comunidad, embodegados por la violencia, y formar sujetos políticos con voz de cambio, libre e independiente”. En la situación de conflicto y violencia que se vive en Colombia, uno de los elementos centrales es la confianza en el diálogo como instrumento para construir espacios de reflexión entre las víctimas. En el trabajo con desplazados que desarrolla el Colectivo Montes de María, es central la apertura de espacios lúdicos de socialización para la toma de conciencia. “Hablar entre nosotros era complicado, tocaba pasito, sin que nos escucharan, llorábamos en silencio, y las noches no alcanzaban para entender lo que había pasado. Era como si nos hubieran tapado la boca y amarrado el corazón”, dice una sobreviviente de la violencia, quien junto a otras familias desplazadas por la guerra, buscó refugio en los Montes de María, en el Caribe colombiano.

En su análisis, Álvarez considera que uno de los rasgos que caracterizan al proceso de construcción de lo comunitario en Colombia es la apropiación de la técnica “para amplificar la voz y denunciar el silencio de una guerra de exterminio”. Las comunidades potenciaron sus medios comunitarios “para mostrar aquello que es urgente, lo que el conflicto guarda o esconde”. De ese modo surge un cine que puede ser realizado por la propia comunidad y en sus propios espacios.

En Chiapas, México, las comunidades autónomas trabajan de manera colectiva para desarrollar su propuesta comunicativa. Carlos Efraín Pérez señala: “Lo que discutimos ahí es la importancia de que los pueblos indígenas cuenten con sus propios medios para desde ahí, en primer lugar, reivindicar sus derechos como pueblos, y, en segundo lugar, el poder representarse en la manera en que ellos quieran. Y es que estando en Chiapas nos dábamos cuenta de que llegaba mucha gente de afuera de las comunidades a hacer películas, documentales, escribir libros, fotografía, radio, música, lo cual me parece muy importante, y ha sido muy importante para el movimiento zapatista; pero veíamos la necesidad de que también los pueblos indígenas de Chiapas contaran su historia, por su propia voz y por sus propios medios”.

Los realizadores indígenas también reconocen que su trabajo audiovisual ha servido para fomentar el crecimiento personal. Muchos han encontrado su camino a partir de la práctica comunicacional y eso, a su vez, ha ayudado a las comunidades, en la medida en que algunos desempeñan ahora un papel destacado en sus organizaciones: “Ahora me llaman para que participe en las asambleas, en las reuniones de organizaciones y de mi comunidad, y siempre me piden que opine ya que yo salí a capacitarme para colaborar a la localidad, eso es lo bonito y me siento orgulloso de poder orientar, replicar y aportar, con todo lo aprendido, a mis compañeros”, revela Gumercindo Yumani.

En la experiencia de La Restinga, en Perú, Cecilia Quiroga reconoce un proceso gradual: “Primero hay que conocer para apropiarse. Luego se está preparado para enseñar, es decir, socializar y compartir ese conocimiento, como cuando Luis Chumbe y su equipo lo hacen con los jóvenes de las comunidades indígenas de la amazonía. Esta transmisión de conocimientos permite un intercambio de visiones y posibilita la autoobservación para desembocar en propuestas que contienen mensajes diferentes a los que se emiten desde los medios masivos. El cine comunitario no tiene como única meta la producción final, es una herramienta que posibilita un camino lleno de aprendizajes y descubrimientos”.

Al referirse a las experiencias estudiadas en Argentina, Horacio Campodónico afirma que un rasgo común a los actores de los distintos grupos comunitarios está dado por motivaciones vertebradas en torno al reclamo de inclusión de las voces e imágenes de todos aquellos grupos, sectores y comunidades que sistemáticamente son distorsionadas o excluidas de las agendas de las corporaciones mediáticas. El gesto de autoafirmación identitaria, así como la puesta en construcción y circulación de la misma, ocupa un

lugar privilegiado en las actividades. El grupo Antena Negra TV pone el acento en la autoafirmación identitaria a partir de la construcción del punto de vista propio que atraviesa toda la producción audiovisual de resistencia. Natalia Pollito afirma que “la principal innovación es que la cámara está del lado de los organizados y no detrás de la policía. La producción es desde los propios protagonistas”.

En áreas urbanas o rurales, en poblaciones mestizas o indígenas, el objetivo de intervenir en la esfera pública comunicacional es común a todas las experiencias. Juliana Julajuj, indígena maya y dirigente de Nutzij, organiza talleres, exhibiciones en las comunidades y muestras de cine para abrir nuevos espacios de reflexión para las mujeres indígenas: “Ahora ya somos bastantes y tenemos una visión futura [...] si podemos llevar el trabajo de la comunicación comunitaria, va a ser una herramienta muy útil para exigir educación, tierra, salud, derechos de la niñez, sobre la cultura nuestra [...]”. Como ella, otras mujeres que no aprendieron a leer y a escribir, y que nunca habían soñado con una vida más allá de acarrear agua y tener hijos, ahora usan el video como medio de comunicación, y se sienten empoderadas para tomar decisiones, documentar los acontecimientos importantes de su comunidad y contribuir a revitalizar su cultura. Los videos realizados por las comunidades indígenas proporcionan información a la gente en su propia lengua, y en imágenes que pueden reconocer y con las que pueden identificarse.

La Televisión Serrana, que desarrolla su trabajo en la Sierra Maestra de Cuba, se proyecta en el mismo sentido: “Eleva la autoestima de los pobladores de estas comunidades; da a conocer estas realidades al resto del país y al mundo; promueve formas de vida que están ligadas a la naturaleza de la que se valen para enfrentar determinados obstáculos; muestra problemas propios de la comunidad y esto ayuda a que las autoridades busquen soluciones; enriquece con nuevos valores morales a los realizadores de los documentales. [...] Los propios pobladores se autotransforman ante una experiencia compartida mediante la propia realización de los audiovisuales y su discusión”.

En Sarayacu, como en la CORPANP y al interior de otras colectividades de productores audiovisuales en Ecuador, “el cine comunitario expresa la cultura y quiere manifestar la cultura; es una de las razones por las que se hace cine, que se conozca, que se conserve, que haya una memoria de la cultura”, según testimonia Alejandro Santillán. Pocho Álvarez, nuestro investigador, complementa esa afirmación: “Hacer del cine comunitario, del celuloide, de la cinta de video o del *chip* de memoria, el banco que guarda y conserva la memoria oral, es un objetivo de todos los actores del quehacer de realización comunitaria. Por lo tanto, acercarse a la visión comunitaria del cine es adentrarse en un universo distinto, en un concepto diferente de la vida, un concepto que implica, como información genética, defender a la *pachamama*”.

La organización del Cine Móvil Huayra, en Venezuela, articula su búsqueda alrededor de la organización de propuestas comunitarias de “autosistematización, autoinvestigación, autoformación, autodifusión y autoproducción audiovisual”

como metas para recuperar “la memoria escénica, colectiva, y de identidad audiovisual en comunidades históricas en vías de desaparición o desaparecidas”, según el informe de Álvarez, con el propósito de integrar “la memoria colectiva oral y audiovisual del sector rural al sector urbano”, y generar así “un modelo de auto administración de la identidad local hacia lo nacional y lo americano” para “descolonizar la identidad a partir de la memoria colectiva, y recuperar la memoria colectiva a través de la conversación informal como elemento base de la comunicación popular”.

## La acción colectiva

“Contar la historia que no ha sido contada y, qué mejor, desde adentro hacia afuera y no desde afuera hacia adentro”, no desde otras cosmovisiones, otras culturas y otras lenguas, “desde la óptica de mis raíces, de mi raíz identitaria, desde mi ser *runa*, desde ahí [...]”, señala Saywua Kullur, una de las integrantes del colectivo CORPANP, del Ecuador, citada en el capítulo respectivo de esta investigación. Esa necesidad motiva a que las mujeres intenten narrar, “lo poco que se puede a través del video”, porque la esencia del ser, en sus propias palabras, “el ser *runa* es el que me ha hecho hacer lo que estoy haciendo ahora”.

“No se hace una minga<sup>11</sup> solo cogiendo pico y pala; la minga se hace como lo hacemos aquí, la minga de pensamientos, de ideas para que un producto salga”, añade Saywua Kullur. “Esta práctica inmemorial —según subraya en su capítulo Pocho Álvarez— traduce tradición y significa recuperar y nutrir el quehacer nuevo con la raíz antigua, con los métodos del trabajo comunitario, con ese espíritu de pueblo originario. Significa reconocer y observar el respeto profundo a los espacios productivos y a los procesos de organización, sus tiempos y ritmos, sus necesidades y puntos de vista en tanto comunidad, sus instancias de organización y de decisión, sus formas de producción, de siembra y de cosecha. Allí, en esa dinámica, el autor individuo de la obra se disuelve en el colectivo, en lo comunitario como hacedor y protagonista. En ese sentido hacer cine comunitario ‘es un despertar’, una búsqueda y un proceso en construcción para hacer juntos el ñucanchik muskuy, es decir, ‘nuestros sueños’. Ese despertar para soñar es el criterio que hace madurar el sentir profesional y el ideal de algunas realizadoras kichwas de la sierra. [...] Ese reconocer las limitaciones del singular para dar paso a la potencia del plural es un ejercicio natural que nace de la memoria genética, de una forma de ser y de trabajar con todos, es decir, la minga”.

En el cine comunitario, a diferencia del cine de expresión artística donde predomina la figura del director, la producción obedece a una lógica colectiva. Humberto Claros, comunicador de la organización boliviana CAIB, en una entrevista con Estefanía Paiva, sostiene que: “la gente siempre quiso saber por qué nosotros ponemos ‘responsables’ y

<sup>11</sup> *Minga* o *minka*: trabajo comunal y recíproco.

no ‘director’. Siempre hubo esa pregunta, y lo que yo supe es que eso es producto de una reflexión que se hizo hace dos años, de que no es la dirección en el sentido occidental del que manda a todos: el gran jefe sentado ahí. Desde un punto de vista propio, asumo que el responsable es una persona de la comunidad, de la región, que puede explicar a la comunidad los problemas que pueden darse al producir. Si, por ejemplo, la comunidad reclama por algo, este responsable tiene que atender. El término ‘responsable’ obedece a eso, él se involucra con la comunidad, es parte de esta, conoce todos los problemas del lugar. No es un director que plantea un tema y después lo investiga, sino que es alguien que forma parte del lugar”.

Esa apreciación coincide con la de Carlos Castillos, coordinador de los talleres de CCV: “La idea es que *el otro haga* y no que sean producciones hechas por profesionales, con formación específica, para ser exhibidas y que los vecinos sigan siendo espectadores. Se trata de que los vecinos sean protagonistas de todo el proceso. Y que lo que produzcan responda a sus intereses e inquietudes y que no sea algo impuesto o trasladado por visiones externas de su entorno. En resumen: Cine con Vecinos no quiere producir material sobre comunidades para mostrárselos a ellos, sino estimularlos a que ellos mismos hagan, sin condicionamientos de ningún tipo”.

Otra motivación para desarrollar procesos de cine comunitario es la capacidad que tienen estos de representar una visión colectiva. Para el boliviano Humberto Claros no es lo mismo filmar desde una perspectiva personal que hacerlo desde la comunidad, que para tomar una decisión acude al intercambio de ideas y genera discusiones que exigen reflexión para llegar a consensos que enriquecen los contenidos y formas.

“La razón de ser del cine de Sarayacu es la comunidad, su lucha, la conservación de su cultura, su tierra [...]. La comunidad se expresa a través del cine y el cine expresa el punto de vista, la lucha, la acción de la comunidad, todo lo cual está plenamente imbricado”. Esta afirmación de Alejandro Santillán, forjador de la primera generación de realizadores audiovisuales de la comunidad kichwa de Sarayacu, caracteriza la esencia de un cine comunitario militante, engranado directamente al proceso histórico de resistencia y supervivencia de una de las comunidades más emblemáticas de la amazonía centro de Ecuador. En esa lucha de resistencia el cine comunitario de Sarayacu es un instrumento de difusión imprescindible, una herramienta necesaria para la memoria, el conocimiento y la difusión de las razones y derechos que les asisten a los últimos bastiones humanos que defienden el bosque primario y lo que él guarda”.

Sarayacu es un proceso de autogestión, de autofinanciación y de autoafirmación donde, según testimonios de sus actores, la comunidad deja de lado sus tareas diarias para aportar a la producción de una película. “Si se trata de una historia comunitaria, a veces la comunidad entera se ocupa de participar en la película días enteros”. El gran valor de esta experiencia, en palabras de Santillán, “es que la comunidad está detrás del mundo audiovisual de los jóvenes, la comunidad es absolutamente consciente de la

importancia de ese mundo y es absolutamente consciente de que si la gente de la selva o los pueblos no utilizan la comunicación y no son dueños de sus medios de comunicación, siempre van a estar alienados por los medios masivos”. Algo muy similar es lo que observamos a lo largo de 25 años de experiencia de Video nas Aldeias, en Brasil, aunque esos procesos no siempre están exentos de conflictos y cuestionamientos de parte de los ancianos de las comunidades.

## EL CAMINO RECORRIDO: CONCLUSIONES

Uno de los problemas de esta investigación fue la propia definición de lo “comunitario” y la demarcación de aquellas experiencias que pueden ser consideradas dentro de ese rango. Aunque existía un acuerdo en ese sentido, que establecía con claridad que, solamente podían ser consideradas para este estudio aquellas experiencias que no nacían de profesionales del audiovisual, sino de grupos y comunidades de interés que deciden impulsar procesos de comunicación audiovisual, algunos investigadores se vieron en la necesidad de incluir iniciativas que no corresponden al sesgo que fue establecido. Esto se debió, en buena medida, a que en algunos países no existen o no pudieron ser identificadas iniciativas auténticamente comunitarias y autogestionadas.

Todavía queda mucho por profundizar sobre los procesos del audiovisual comunitario latinoamericano y caribeño, pero la investigación arrojó algunas observaciones preliminares sobre las actividades de capacitación, de producción y uso de nuevas tecnologías, sobre la exhibición y circulación de las producciones, sobre la sostenibilidad y las políticas de Estado, que es pertinente reseñar.

### Capacitación

Uno de los resultados de la investigación establece que la capacitación de los actores del cine comunitario es precaria, y ello se evidencia, a veces, en la calidad de las producciones, que no alcanzan a reflejar la riqueza de los procesos de participación colectiva que tienen lugar en cada caso, ni la profundidad de los temas tratados. La formación de cineastas comunitarios es uno de los temas más controvertidos. Por una parte, están quienes afirman que las comunidades necesitan primero programas de capacitación, antes de convertirse en productoras de cine. Por otra parte, quienes sostienen que no se trata de calcar el cine profesional y reproducir los mismos patrones de producción y difusión, sino de hacer propuestas diferentes, y que para ello no se requiere de una formación profesional, sino de las nociones básicas del lenguaje cinematográfico y del manejo de los instrumentos.

“A mí me enseñaron a hacer Súper 8 milímetros bien, donde se podía ver la imagen bien, se podía escuchar una historia, se podían proyectar en un cine y no necesité

digamos de cinco años de escuela para eso, fue un simple curso de seis meses en donde me enseñaron a utilizar bien una herramienta, ¿por qué no hacer lo mismo en un grupo indígena? Respondieron que estaba loco”, afirma el mexicano Luis Lupone, realizador de cine y video, animador de talleres de cine indígena.

Las alianzas con cineastas independientes son beneficiosas para las comunidades rurales que toman la iniciativa de desarrollar procesos de audiovisual comunitario. “El video comunitario es un arma, un instrumento a través del cual la gente se expresa”, dice Álvaro Ruiz, del Archivo Audiovisual Comunitario de Colombia.

Por lo mismo, según analiza Pocho Álvarez, “el imperativo de capacitación es como una necesidad común a todos los procesos y todos los colectivos. Generar capacitación a través del contacto con realizadores o cineastas comprometidos, ha sido una vertiente para talleres y programas”, y cita como ejemplo emblemático la trayectoria de Marta Rodríguez y Jorge Silva, y su histórica relación con las organizaciones indígenas en su quehacer audiovisual. Sin embargo, con demasiada frecuencia las necesidades superan a la experiencia. Existe la noción muy arraigada de que la gente no necesita saber o tener un conocimiento profundo de la realización audiovisual porque basta el impulso y la necesidad de expresarse para generar ese tipo de producciones.

Los Espacios de Comunicación Comunitaria (ECC), desarrollados en México por iniciativa de Ojo de Agua, proporcionan oportunidades de capacitación en las comunidades de origen. Estos espacios han facilitado la adopción de herramientas de comunicación que valoran las lenguas indígenas y que han permitido la realización de producciones en video con distintos niveles de calidad. Uno de los problemas de estos espacios es el alto nivel de deserción y de movilidad de los participantes, que a veces sugiere que los recursos invertidos en capacitar a jóvenes cineastas indígenas no han dado los frutos esperados.

La preocupación por elevar el acceso de las comunidades a los conocimientos y técnicas audiovisuales es importante, en la medida en que la propia capacidad de comunicar está en juego. Los miembros del Colectivo de Liberación de Información y Producción (CLIP), se dicen comprometidos en el esfuerzo “para que en Paraguay exista una red de personas que, sin ser profesionales de los medios de comunicación, utilice como espacio de lucha el campo de la comunicación audiovisual” y, por ello, promueven “la apropiación de las herramientas del audiovisual y el acceso a la tecnología, por personas que usualmente no cuentan con esto y frecuentemente son objeto de manipulación de miradas externas”.

Los modelos de capacitación para el audiovisual comunitario suelen ser diseñados de una manera que no hace tanto énfasis en los aspectos técnicos, como en los contenidos de una plataforma política y cultural. Al decir de Cecilia Quiroga: “La capacitación se constituye en una acción integral que va más allá de la instrucción meramente

técnica, incluyendo módulos de formación social, cultural y político, lo que determina al audiovisual como una herramienta que aporta al cambio social. En el caso de las experiencias del audiovisual indígena comunitario, el objetivo de la capacitación no es formar cineastas profesionales, sino más bien entregarles una herramienta política de reivindicación de derechos en una sociedad injusta. En esta línea, el audiovisual tiene un sentido de utilidad, es por esta razón que los contenidos de los talleres de adiestramiento incluyen, además de técnicas en producción audiovisual, espacios de formación política”.

En Guatemala, los fundadores de la Asociación Comunicarte no fueron formados en academias de cine y video, son autodidactas: “Somos personas que, por nuestra relación directa con el movimiento revolucionario guatemalteco nos nace la inquietud de dejar plasmado por medio de la imagen, lo acontecido en el país durante la guerra interna”, asevera Boris Hernández.

No es un secreto que la capacitación formal, en escuelas de cine, está generalmente orientada a producciones de ficción desarrolladas en el ámbito del cine industrial y destinadas a los circuitos comerciales de difusión, por lo cual no es adecuada a las necesidades específicas de formación de los grupos comunitarios.

Por otra parte, los grupos comunitarios, debido a su quehacer colectivo, requieren de una capacitación que se desarrolle en sus propios espacios de convivencia, y que esté diseñada de manera específica para satisfacer sus necesidades sociales, políticas y culturales, así como sus posibilidades de apropiación y sostenibilidad.

## Producción

La información sobre los modos de producción audiovisuales de los grupos comunitarios reseñados en el curso de esta investigación es precaria, porque hubiera sido necesario desarrollar estudios de caso *in situ*, para lograr, a través de la observación, una mejor comprensión de los procesos de organización que derivan en los colectivos de producción, y para analizar las características que hacen del audiovisual comunitario algo diferente del cine profesional, suponiendo que lo sea. Las indicaciones que ofrece la investigación no permiten una valoración a profundidad.

La noción de la producción colectiva en el contexto comunitario es reclamada por la mayoría de los grupos reseñados, aunque la investigación pudo recoger algunas voces que cuestionan el carácter colectivo de las decisiones y adoptar una posición más conforme al cine tradicional. “Al principio quisimos hacer todo colectivo, el guion funcionó más o menos, pero en lugar de integración de ideas, terminó siendo un híbrido de concesiones [...]. Regresamos al esquema, necesitamos alguien que dirija, por algo se ha hecho así el cine siempre”, dice Rosa Martha Fernández, del Colectivo Cine Mujer.

En el debate sobre la modalidad de trabajo individual o colectiva, el grupo uruguayo Cine Insurgente clasifica sus producciones en dos líneas: los cortometrajes contra-informativos, presentados como realizaciones grupales, y los largometrajes, en los cuales se incluye la nómina de personas que participaron en la producción y el responsable final del proyecto, en su calidad de director. La información recogida por Horacio Campodónico establece que la dinámica de trabajo del grupo se cifra en un encuadramiento, donde todos sus integrantes deben saber desempeñarse en los diferentes roles técnicos, aunque se prioriza la formación específica de cada uno de ellos en la asignación de responsabilidades.

Una perspectiva similar ofrece el CEFREC, en Bolivia. En esa organización estudiada por Cecilia Quiroga: “la participación directa de los pueblos indígenas en las diferentes etapas de la producción, desempeñándose como documentalistas, guionistas, actores, actrices, camarógrafos y otros, e involucrándose en espacios de educación y reflexión en las campañas de difusión, ha servido para que, tanto los productores como los miembros de la comunidad, descubran nuevas formas de expresión, se identifiquen con las historias contadas, viendo reflejadas sus realidades, y den a conocer sus problemáticas incidiendo, en muchos casos, en niveles de decisión política, aspecto que es positivo en la medida que puede promover cambios”.

El ritmo de producción en los procesos comunitarios no se rige por los mismos tiempos que en el cine profesional, menos aún puede compararse con el modelo de la industria cinematográfica. El manejo del tiempo de producción, sobre todo en comunidades rurales, depende directamente de otras tareas comunitarias. Esto es considerado por algunos actores como una ventaja, y no como un obstáculo. Abel Ticona, del CEFREC, afirma: “Los comunicadores indígenas, al no ser retribuidos económicamente por su trabajo, pero comprometidos con él en la medida en que son delegados por sus comunidades, no dejan de lado sus oficios. Ellos han logrado articular las exigencias de la producción audiovisual con sus labores habituales, así, por ejemplo, en la comunidad rural campesina, los planes de rodaje se adaptan a los ritmos de trabajo de la comunidad y a los ciclos agrícolas de la siembra y la cosecha. Esto ha dado muy buenos resultados en la práctica”.<sup>12</sup>

Un ejemplo interesante de construcción colectiva con la comunidad es el grupo Mascaró Cine Americano, en Argentina, que organiza proyecciones con las personas que participaron con sus testimonios, para probar y discutir distintas maneras de articular y editar el material. Las opiniones, los debates y las devoluciones vertidas por los espectadores —también grabadas en video para tenerlas como referencia— son tomados en cuenta para las correcciones, modificaciones o inclusiones en la edición final. “El grupo entiende que este es un modo de construir colectivamente el filme junto

<sup>12</sup> Entrevista realizada a Abel Ticona por Cecilia Quiroga, octubre de 2011.

con los protagonistas, dentro de los límites del medio audiovisual”, escribe Horacio Campodónico en su informe.

La trayectoria de Barricada TV como canal de televisión comunitario es ejemplar por sus componentes de participación ciudadana. Sus principales beneficiarios son comunidades de trabajadores, desocupados, jóvenes, activistas por los derechos humanos y por el medio ambiente. La dirección colectiva de Barricada TV está conformada por trabajadores y trabajadoras del correo Argentino, docentes universitarios y secundarios, trabajadores de fábricas recuperadas, empleados de comercio, a los que se suman estudiantes universitarios y estudiantes de los bachilleratos populares. El principio de organización es el centralismo democrático; se designan responsables de diferentes áreas, sobre todo política y técnica, con participación de voluntarios a cargo de programas temáticos. Barricada TV ha tomado nota de cambios ocurridos dentro de la esfera de las comunidades militantes: “Un sector importante de la militancia — señala Natalia Vinelli— asumió la herramienta y comenzó a desarrollar sus propios informes audiovisuales. Con algunos materiales sobrepasamos con creces el cerco de los convencidos, según los datos de YouTube”.

También en Argentina, en otra televisión comunitaria, Antena Negra TV, Natalia Pollito subraya la calidad de la experiencia participativa en la producción, cuando menciona el trabajo con corresponsales populares que permiten contar las situaciones desde los propios protagonistas, y las prácticas llevadas a cabo con intensa participación de los barrios.

En la experiencia de Cine con Vecinos, tras completarse la etapa de aprendizaje donde se realizan prácticas que sirven para la reflexión y el análisis de las decisiones tomadas en la construcción audiovisual, la participación de Carlos Castillos en el rodaje y la edición se limita a ser orientadora. El diseño de la producción de los audiovisuales es establecido por la comunidad de vecinos sobre la base de un amplio consenso; los guiones se construyen con planillas que incluyen dibujos en los que se proyectan las escenas que se van a filmar.

La participación en la producción audiovisual es esencial en la Televisión Serrana de Cuba, que destacó con las “video cartas” que niños cubanos de la Sierra Maestra enviaban a niños de otros países de la región, mostrando su entorno y sus condiciones de vida, al mismo tiempo que preguntaban cómo era la vida de los niños en otras comunidades. En las palabras del gestor de la experiencia, Daniel Díez: “En la Televisión Serrana todos los que trabajan en ella, tanto realizadores como de servicio y administrativo, son habitantes de las comunidades serranas (excepto uno) y fueron formados en ella”.

Algo parecido ocurre en Catia TV y en Teletambores, Venezuela, donde la comunidad produce al menos el 70 % de los programas. La propuesta de trabajo se asienta en la participación de la comunidad y en su integración a la estación televisiva: “No hay

una redacción que imponga una línea editorial, sino que cada grupo se va instruyendo sobre los lenguajes de la imagen y del sonido, para expresarse en forma autónoma”, señala su titular e impulsor Thierry Deronne. De lo que se trata con esta experiencia es de generar una suerte de amplia escuela política, en el sentido de “la participación ciudadana como reflexión crítica, toma de palabra y toma de decisión”.

## Viejos y nuevos lenguajes

Sería necesaria una investigación de mayor aliento, que examine en detalle las producciones audiovisuales de los grupos comunitarios reseñados, y que permita discernir las características de su lenguaje audiovisual, para establecer si estamos, realmente, frente a ejemplos innovadores en el lenguaje cinematográfico o más bien frente a producciones que reproducen, a veces de manera precaria, los lenguajes y modos de expresión del cine profesional industrial.

En su análisis sobre las experiencias ecuatorianas, Pocho Álvarez estima que la “característica de ser más instrumento ideológico-político que obra cinematográfica lleva que el cine o el audiovisual comunitario sea una creación más cercana o afín a la política que al lenguaje cinematográfico. Hay como un preconceito que se manifiesta casi como una tendencia en los colectivos de producción y realización: priorizar ‘contenidos’ por sobre cualquier consideración de uso y búsqueda de belleza dentro de su propia naturaleza, es decir, dentro del arte cinematográfico”.

Álvarez suscribe una reflexión de Maritza Chimarro, del Festival del Río de la Raya: “En general, la característica estética del audiovisual indígena comunitario es su deficiencia como imagen y lenguaje. Estéticamente las películas no son buenas aunque el tema y su enfoque sean correctos”. Y añade Álvarez que se trata de una deficiencia común, preocupante, porque el cine comunitario parecería ser un campo que justifica y tolera la ausencia de búsqueda y de rigor artístico. Como justificación suele decirse que las películas son “útiles” a pesar de sus deficiencias.

Dependiendo de su trayectoria y experiencia: “muy pocos proyectos de producción comunitaria intentan desarrollar dinámicas o estéticas que den concepciones a la gente para que se pueda entender como agradable, como entretenimiento”, dice Álvaro Ruiz, del Archivo Audiovisual Comunitario, refiriéndose al caso de Colombia, donde “la preocupación es por el contenido y no la forma”. Los videos son aceptados por el público comunitario porque reflexionan y muestran problemas locales, y “no replican modelos estéticos ni narrativos tradicionales u obligados por Hollywood”.

En México, la metodología de trabajo intuitiva fue estandarizada por el Centro de Video de Oaxaca: “Si las culturas originales del continente americano son diferentes de las de origen europeo o mestizo, entonces la manera de expresarse a sí mismas con imágenes y sonidos no tienen que ser las mismas. La labor que tienen los realizadores de video

indígena es determinar cómo esta forma de comunicación puede servir para reforzar a sus propios pueblos, construyendo sobre sus propios modos de comunicación auditiva y visual como: el lenguaje, historias tradicionales, música, figuras que aparecen en textiles, y en el arte”. En esa perspectiva, el realizador tzeltal Mariano Estrada, señala: “En realidad no soy un realizador independiente. Aunque la cuestión técnica para realizar un video la haga solo, el sentir y el contenido de mis videos pertenecen al pueblo”.

Irma Ávila Pietrasanta estima que la prioridad para los directores comunitarios es la representación de su comunidad: “A diferencia de los profesionales de la comunicación que registran y se van y, en el mejor de los casos, les hacen llegar las copias del trabajo terminado, sin que los personajes tengan ninguna incidencia en el proceso que solo pretende reflejar el punto de vista del realizador o la institución productora, los realizadores indígenas se encuentran insertos en procesos en su comunidad, y balancean mucho cómo se verán los personajes y el impacto que esto puede tener al interior de la colectividad. Como los mensajes están trabajados para ser vistos por la comunidad, generalmente son largos y precisos. Por ejemplo, si se trata de una fiesta, siguen cuidadosamente todos los ritos, y hacen énfasis en cada uno de los elementos, pues sus espectadores notarían la falta de alguno, por no hablar de que también podrían notar la falta de alguien que participó, y esto podría ser interpretado como una falta de cortesía. En otras ocasiones, en busca de ‘proteger’ la imagen de la comunidad, la claridad del discurso se ve comprometida y se vuelve un mensaje para iniciados”.

“El hecho de tratar problemáticas sociales no necesariamente quiere decir que estas deban ser abordadas en tono lastimero y quejumbroso, sin embargo, puede apreciarse que muchas de las producciones adquieren este matiz y exploran muy poco las posibilidades narrativas y reflexivas que pueden entregar la comedia y el humor”, afirma en sus conclusiones Cecilia Quiroga, refiriéndose a la experiencia del audiovisual comunitario en Bolivia, y añade que: “las propuestas de tipo estético y las innovaciones en el lenguaje parecen darse más de una manera espontánea que como resultado de una reflexión teórica. Son consecuencia de la forma en que las comunidades se apropian de la tecnología y de sus posibilidades expresivas, imponiéndole sus códigos y adaptando formas de relatos”.

## Tecnología

Si hay un aspecto que distingue al cine comunitario del industrial es el empleo de la tecnología. Por su vocación comercial, el cine industrial está necesariamente destinado a conquistar públicos a través de la excelencia formal de las imágenes. Cada vez más, el desarrollo tecnológico permite al cine industrial ofrecer películas de mejor factura, donde la imagen y el sonido destacan por su sofisticación.

En el cine comunitario, la tecnología debe adaptarse a las necesidades de expresión de las comunidades, porque de otro modo los procesos del audiovisual comunitario

no serían sostenibles. El cine comunitario no compite por mercados, sino que emerge de comunidades específicas cuyo interés principal es fortalecer las propias formas de expresión. Las nuevas tecnologías, por su abaratamiento permanente y sus ventajas técnicas, permiten procesos rápidos de adopción, incluso a personas que no tienen experiencia previa.

En Sarayacu, junto a la conciencia de la comunidad, la tecnología posibilitó que en la selva sus habitantes pudieran hacer películas. “Si no había video, con el celuloide eso hubiera sido imposible”, dice Alejandro Santillán. “Conciencia, más necesidad para comunicar, más voluntad política para hacerlo, más conocimiento y talento, y más tecnología, sumaron espacio y edad para la producción audiovisual propia de la comunidad”, añade Pocho Álvarez.

Según Abel Ticona, “es imposible entender nuestro cine sin este rostro que ha comenzado a estar más presente a partir de la aparición de los equipos digitales, que han dado la posibilidad de que los propios indígenas puedan acceder con gran facilidad a la tecnología, mostrándose sin las interpretaciones de los intermediarios. Se puede acceder a la tecnología sin prejuicios y sin que esto impida pensar como lo que somos”.

Ni siquiera la limitación extrema de recursos impide que las comunidades que quieren expresarse a través del audiovisual lo hagan. Cine con Vecinos promueve la realización de audiovisuales con materiales básicos: una computadora y herramientas para capturar imágenes, pequeñas cámaras digitales, teléfonos celulares y “ceibalitas”.<sup>13</sup> Se calcula que en Uruguay hay 500 000 computadoras de ese tipo con capacidad para filmar. Las posibilidades de desempeño de Cine con Vecinos en las franjas etarias infantiles se potencian con Plan Ceibal.

La apropiación de las nuevas tecnologías en las comunidades peruanas se ha dado en la producción, pero también en la exhibición; tanto la experiencia del Grupo Chaski como la de Nómadas son muestras de ello. En el análisis que hace Cecilia Quiroga se constata que el formato digital ha permitido la instalación de salas de exhibición con una buena calidad de imagen, en lugares antes impensables, como los espacios a cielo abierto: “Esto democratiza el cine y posibilita prestar especial atención al público y al espectador, que además de ser una pieza clave del circuito de difusión cinematográfica es parte de la comunidad”.

La Red de Microcines y el proyecto Cine Participativo han sido posibles gracias a que los adelantos tecnológicos permiten un mayor acceso a equipos para la exhibición. Stefan Kaspar escribió: “En medio de la oscuridad apareció una luz en forma de

<sup>13</sup> Computadoras personales que el gobierno uruguayo ha entregado a los estudiantes de la enseñanza pública desde el año 2007 a través del Plan Ceibal.

una nueva tecnología que ofrecía algo que nunca habíamos tenido: ¡calidad a precios bajos! Eso cambia todo. Eso cambia una herramienta no apropiada en una apropiada. Eso permite movilizar nuevas energías de innovar y crear. [...] Sentimos que la revolución digital empezaba a cambiar las cosas de manera tan radical que era hora de cuestionar y rediseñar todo”.<sup>14</sup> A partir de 2004, las pequeñas salas de cine fueron instalándose paulatinamente en las diferentes comunidades y en lugares marginados de los circuitos convencionales de exhibición del Perú.

## Exhibición

En teoría, no debería existir para el audiovisual comunitario el mismo cuello de botella que limita la difusión del cine profesional independiente. Se supone que el cine comunitario tiene sus propios canales de distribución, que no dependen de los circuitos comerciales. Las producciones comunitarias tienen un público cautivo, el de las propias comunidades, que justifica el esfuerzo de producir. Cualquier difusión más allá de los espacios comunitarios se considera un beneficio adicional, una manera de llevar la voz de las comunidades a la esfera pública, a espacios de intercambio más amplios.

En la práctica, sin embargo, no es posible generalizar, y esta investigación ofrece algunas pistas que indican que cada experiencia de cine comunitario vive una situación diferente. La misma diversidad de las expresiones hace difícil llegar a conclusiones estrechas. En el audiovisual comunitario hay grupos rurales, indígenas y urbanos, algunos de los cuales producen y difunden en sus propios ámbitos comunitarios, otros a través de canales de televisión locales. En años recientes, se han multiplicado las muestras y festivales como espacios de intercambio y exhibición nacionales e internacionales, que permiten a las producciones locales trascender su público inmediato. Y luego, las nuevas tecnologías permiten derivar las producciones a un público potencial incluso más amplio, ya sea a través de las copias en DVD o mediante los canales accesibles por internet.<sup>15</sup>

Los ejemplos de exhibición comunitaria siguen siendo los más cotidianos y cercanos al espíritu mismo del audiovisual comunitario. Es el caso de la experiencia que lleva adelante en Colombia el Colectivo Montes de María: “El Cine Club Itinerante La Rosa Púrpura del Cairo era una decisión osada, se trataba, ni más ni menos, de plantear un reto a la negación del tiempo y espacio que generaba el ámbito de la guerra” (Bayuelo, y Vega, 2008). En las noches se instala una enorme pantalla en una calle, los vecinos arrastran en silencio sus sillas y se acomodan para asistir al espectáculo bajo las estrellas. En este cine no se encienden las luces al final, pues sobre las cabezas de los espectadores sigue brillando la luna llena. Cada quien vuelve a cargar a su casa

<sup>14</sup> Texto sobre Cine Participativo escrito como insumo para el presente estudio por Stefan Kaspar, 4 de diciembre de 2011.

<sup>15</sup> Entre los que destacan YouTube, Vimeo y Daily Motion, aunque eso puede cambiar rápidamente.

la silla de plástico que trajo sobre los hombros; sillas de todos los tamaños, como los espectadores que se agolparon para ver el espectáculo. En lo alto de una colina, solo queda erguida y silenciosa una inmensa pantalla de cine ligeramente batida por la brisa nocturna (Gumucio, 2006).

En Uruguay, Efecto Cine desarrolla una intensa dinámica de difusión itinerante en exhibiciones de entrada libre y gratuita, con pantallas gigantes inflables. La misma instalación de la infraestructura genera un hecho excepcional en las comunidades visitadas, “desencadenando una movilización colectiva con eje en una dinámica lúdico-reflexiva, tanto barrial como comunal”, según informa Horacio Campodónico.

Ivana Macagno testimonia sobre las exhibiciones realizadas en Córdoba por el Centro Cultural Asustando al Cuco: “En nuestra comunidad es la primera vez que se lleva a cabo cine al aire libre y en espacios públicos. Estamos logrando que la gente se acerque, se junte y reflexione sobre las temáticas que tratamos. Para nosotros, lograr ese hecho [...] es muy importante. También logramos que se vaya descubriendo cómo a partir del arte —en este caso el cine— se pueden abordar temáticas de la vida cotidiana”.

En el cine comunitario se promueve una activa participación que permite al público dejar de ser un receptor pasivo de mensajes. De ese modo no solamente se incentiva la participación en las etapas de la realización, sino que también se estimula el análisis y la reflexión que derivan en propuestas de orden político, social, cultural y económico. La participación directa de los pueblos indígenas en las diferentes etapas de la producción es una práctica permanente en el CEFREC, desempeñándose como documentalistas, guionistas, actores, actrices, camarógrafos y otros, e involucrándose en espacios de educación y reflexión en las campañas de difusión. Tanto los productores como los miembros de la comunidad descubren así nuevas formas de expresión, se identifican con las historias contadas, y dan a conocer sus problemáticas, incidiendo en niveles de decisión política para promover cambios sociales.

En las exhibiciones se promueve la reflexión, el diálogo y el debate. Cecilia Quiroga estima que: “algo importante dentro del audiovisual comunitario es realizar la primera proyección para la misma comunidad, como una especie de devolución a quienes aportaron y participaron; luego, existen una serie de formas y dinámicas de llegar a la gente, que van desde la organización de muestras, foros públicos hasta la obtención de espacios en la televisión, como es el caso del programa Bolivia Constituyente, emitido semanalmente por el canal estatal de Bolivia”.

La difusión a través de los canales comunitarios de televisión, como TV Árbol de Uruguay, se amplifica cuando las películas son, además, emitidas por Tevé Ciudad y Televisión Nacional Uruguaya (TNU). Las producciones de Barricada TV, además de emitirse por televisión abierta e internet, son retransmitidas por otros canales comunitarios como Antena Negra TV y Pachamérica TV. En el marco de los conflictos

sociales, el colectivo realiza también proyecciones barriales, o en estaciones de tren y en plazas públicas. A ello se suma su participación en festivales de cine militante.

La multiplicación de festivales de cine comunitario ha abierto espacios de intercambio antes insospechados. Un ejemplo de propuesta integral de comunicación es el Festival de Cine Rodolfo Maya, en Colombia, una tarea que responde a la apreciación y conciencia de que “el audiovisual se está convirtiendo, cada vez más, en una poderosa estrategia para que se expresen quienes viven y sienten desde abajo”, según afirman sus organizadores. En el mismo sentido, la Asociación de Cabildos Indígenas del Norte del Cauca (ACIN), lleva a las comunidades campesinas, indígenas y afrodescendientes, muestras audiovisuales que promuevan la reflexión sobre diversas temáticas que afectan a los pueblos de Colombia: “Proponemos llevar el cine a las comunidades, al aire libre, bien sea sobre la pared de una escuela o sobre una pantalla atada al costado de una chiva”.

Otro ejemplo en Colombia es el Festival Internacional del Cine y Video Alternativo y Comunitario Ojo al Sancocho, mientras que en Ecuador el Festival Río de la Raya contribuye a crear conciencia sobre derechos humanos y ambientales: “Si nos hubiesen presentado esa película antes, nosotros no habiéramos botado la selva”, es la reflexión que sintetiza el efecto que produce en la gente de las comunidades el ejercicio del festival, según el informe de Pocho Álvarez. El investigador sugiere que mediante este festival “se busca coadyuvar al crecimiento cualitativo de esas comunidades que resisten en un ecosistema contaminado y erosionado por la presencia de la industria petrolera, hacer de esa iniciativa una didáctica de reflexión, aprendizaje y enseñanza para que la organización madure y genere respuestas de consenso a su realidad [...] y crecer en la búsqueda de soluciones a sus necesidades, mirar como comunidad las experiencias de los otros y extraer enseñanzas que puedan contribuir a resolver el conjunto de problemas que el llamado desarrollo provoca”. Los animadores del Festival Río de la Raya sostienen que los espectadores “son habitantes de la devastación y están conscientes de ello, de su crisis: alimentaria, por la ausencia del bosque, y organizativa, por el deterioro de la comunidad [...]”.

No hay país en la región donde no haya un festival de cine en el que la producción comunitaria no tenga un espacio. En la Provincia de Chaco, en Argentina, el Festival de Cine Indígena “tiene como objetivo promover el rescate cultural de las comunidades originarias que existen dentro de la provincia; la exhibición de audiovisuales sobre la realidad indígena narrada desde sus propios protagonistas; impulsar y aportar a una amplia divulgación sobre las realidades indígenas de Latinoamérica”, según la descripción que hace Horacio Campodónico. Además, el festival incluye talleres para la formación de comunicadores populares de las propias comunidades.

En el informe de los investigadores Idania Licea y Jesús Guanche, Cuba destaca por ser un país con festivales de cine que se abren a la participación de la subregión caribeña y

de la región latinoamericana. El poblado de Gibara que acoge el Festival del Cine Pobre dejó de ser un espacio olvidado de la geografía cubana. Tal como refiere Raquel Sierra: “A diferencia de otros festivales de cine, con estrellas alojadas en hoteles cinco estrellas, delegados e invitados se quedaron en casas de familias gibareñas que brindaron sus techos y camas, y abrieron sus corazones”. Dice Sergio Benvenuto, presidente del festival: “Son muy profundos los vínculos entre el proyecto y la comunidad. Es muy difícil separar el evento profesional y el comunitario, pues se ha creado una fusión entre el clima que entablan cineastas y especialistas y el que establecen con la comunidad”.

Sobre la Muestra Nacional de Nuevos Realizadores, Omar González, Presidente del ICAIC escribe en su artículo “Una muestra que demuestra mostrándose”: “Que si esto o lo otro, tú o aquel, mañana y después; en fin, la mala conciencia. No hay misterio, señores, simplemente se trata de la fascinación del deber. Lo que el ICAIC se propone con el auspicio de la Muestra de Nuevos Realizadores es, ni más ni menos, lo que le corresponde: establecer un espacio permanente para el diálogo y la confrontación artística y, por consiguiente, sentar las bases para una recuperación otra, que nada detendrá”.

El Festival de Cine Under Paraguay es también un espacio alternativo para la exhibición y difusión de audiovisuales realizados por cineastas paraguayos, que no hayan circulado comercialmente. El perfil comunitario que presenta esta actividad se articula en torno a núcleos de realizadores audiovisuales aficionados. En Paraguay está también el Festival Internacional de Cine - Arte y Cultura orientado a la difusión del buen cine en diversos grupos etarios del interior del país, conjuntamente con la formación de públicos sensibles a la diversidad artística.

## Sostenibilidad

El tema de la sostenibilidad no puede verse solamente desde la perspectiva del financiamiento de las actividades. Si bien los recursos económicos son importantes para llevar adelante los procesos comunitarios, una mirada a la historia de las últimas décadas demuestra que las experiencias de comunicación participativa en la región se han mantenido a través del tiempo, sobre todo, porque existe la noción de la sostenibilidad social, es decir, el proceso de apropiación que se traduce en el fortalecimiento comunitario.

La sostenibilidad económica está íntimamente vinculada a la sostenibilidad social, en aquellas experiencias donde son las propias organizaciones comunitarias las que financian los procesos de cine comunitario.

Sarayacu es un proceso de autogestión, de autofinanciación y de autoafirmación en Ecuador. “La gente deja de hacer sus tareas diarias con tal de aportar a una película.

Si se trata de una historia comunitaria, a veces la comunidad entera se ocupa de participar en la película días enteros”. El gran valor de esta experiencia, en palabras de Alejandro Santillán, “es que la comunidad está detrás del mundo audiovisual de los jóvenes, la comunidad es absolutamente consciente de la importancia de ese mundo, y es absolutamente consciente de que si la gente de la selva o los pueblos no utilizan la comunicación, y no son dueños de sus propios medios de comunicación, siempre van a estar alienados por los medios masivos”.

El financiamiento de Barricada TV proviene de aportes voluntarios de los miembros del colectivo. Inicialmente, el canal tuvo acceso a subsidios del Estado, a los que posteriormente se sumaron colaboraciones de algunas organizaciones sociales en dinero o en equipos. IMPA, la primera fábrica de Argentina recuperada por sus trabajadores, permite que en sus dependencias funcione la sede de Barricada TV. Natalia Vinelli, una de las fundadoras de Barricada TV, traza un panorama interno de mucha precisión: “El financiamiento resulta ser uno de los principales problemas que enfrentamos. Hasta ahora lo cotidiano se resuelve con el aporte voluntario de los miembros. Inicialmente obtuvimos un subsidio por parte del Estado y luego algunas organizaciones populares colaboraron con donaciones en equipos o dinero. Esto nos parece muy importante porque indica que las organizaciones se han apropiado de la herramienta. Esto nos permitió recorrer todo el camino hasta la actualidad, sin embargo vemos hacia adelante la importancia de explorar líneas de financiamiento más estables a riesgo de ahogar la experiencia. [...] Por eso siempre decimos que con muy poco hemos logrado maravillas, y vemos toda la potencialidad que podría desarrollarse de contar con vías de financiamiento más planificadas”.

Para la Plataforma Nacional de Grupos de Teatros del Interior de Paraguay, la sustentabilidad de las actividades está fundada en la autogestión, en los aportes de instituciones educativas, en la financiación de parte de algunas organizaciones, en el acceso a contrapartidas institucionales, en el apoyo de los socios y en la realización de eventos colectivos de recaudación para fines comunitarios.

Cada experiencia comunitaria analizada en esta investigación muestra una estrategia propia de sostenibilidad económica, social e institucional. El financiamiento de las actividades del grupo uruguayo Cine Insurgente se logra mediante la venta de los materiales audiovisuales, como también a través de talleres de realización por los que se cobra una cuota mínima; mientras que los ciclos de exhibición gratuitos, realizados por el Centro Cultural Asustando al Cuco (Córdoba), logran mantenerse en pie a partir de actividades complementarias: “Recaudamos dinero a través del bufet en los eventos que realizamos con entrada libre y gratuita [...] También implementamos en los eventos una alcancía para que el que quiera y pueda colabore con nosotros. No contamos con equipos propios. Cuando logramos conseguirlos es luego de largas gestiones al municipio, o por la colaboración de comercios que cuentan con pantallas, cañones, amplificadores, potencia, etc”.

En algunos casos, instituciones del Estado y en otras organizaciones no gubernamentales y fundaciones locales, han contribuido en el mantenimiento de los procesos audiovisuales comunitarios. Desde su formación, el Colectivo Turix, en México, ha sido autofinanciado por sus integrantes con el apoyo económico y en especie de la organización no lucrativa Yoochel Kaaj Cine Video Cultura, que ha conseguido pequeños financiamientos del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (Conaculta-FONCA) y contribuciones del Instituto para el Desarrollo de la Cultura Maya en Yucatán.

Otras experiencias son financiadas por organizaciones sociales de mayor envergadura. La Asociación de Cabildos Indígenas del Cauca y su Tejido de Comunicación, con una larga historia de resistencia indígena, ha incluido dentro de sus políticas el desarrollo de un centro de producción audiovisual financiado en línea directa desde el Cabildo Indígena.

En Guatemala, la Asociación Comunicarte se ha mantenido como una iniciativa eminentemente independiente, vinculada al movimiento de izquierda guatemalteco, pero sin recibir lineamientos ideológicos. En un primer momento, los documentales producidos estaban destinados a actividades de formación en sindicatos, organizaciones sociales y delegaciones extranjeras. El financiamiento para el registro y realización de los documentales muchas veces ha salido de las mismas organizaciones sociales, a partir de sus propias necesidades de registro y difusión.

Fuera de la entrega de los recursos económicos a través de un concurso público, en Ecuador no se ha desarrollado ningún otro acuerdo entre el sector oficial y los grupos de gestión comunitaria. “Por ello, lo que interesa conocer desde lo público, como política, es el proceso que se sostiene y alimenta detrás del enunciado o reconocimiento del cine comunitario como categoría de un concurso público. ¿Cuáles son sus objetivos y qué hay después de la entrega de fondos a colectivos, que en muchos casos se organizan a partir de y para esta coyuntura? ¿Cuál es el sustento en tanto política pública, sus razones y contenidos como acción política?”, se pregunta Pocho Álvarez.

Otro tipo de sostenibilidad que no puede ser desestimada es la institucional, que incluye, a nivel interno de las comunidades, la democracia participativa en los procesos de organización, producción y difusión del audiovisual comunitario y a nivel nacional o externo a la comunidad, los marcos legales, las libertades políticas, y todos aquellos factores que facilitan los procesos de participación democrática. Uno de los factores importantes es la existencia o no de políticas públicas que favorezcan las iniciativas de comunicación comunitaria.

## Políticas públicas

Poco a poco los países de las regiones latinoamericana y caribeña consolidan sus democracias, y democratizan sus medios de información y difusión a través de marcos

legales y regulatorios que garantizan el desarrollo de medios públicos y comunitarios, con el objetivo de establecer un equilibrio con los medios comerciales privados, que por lo general son hegemónicos.

En el terreno de la información pública se ha avanzado bastante con leyes como las aprobadas democráticamente en Argentina, Uruguay, Venezuela y otros países, en las que se reserva un tercio del espectro radioeléctrico, tanto analógico como digital, para los medios comunitarios. Sin embargo, si bien esto beneficia a las emisoras y canales de televisión comunitarios, desde el punto de vista del acceso a frecuencias para la transmisión de sus contenidos, no existen disposiciones legales específicas que favorezcan a los grupos comunitarios comprometidos en la producción audiovisual.

En Bolivia, pese a que el cine y audiovisual comunitarios tienen una amplia trayectoria, no hay políticas públicas que lo promuevan. Las experiencias más importantes han sido desarrolladas de manera independiente del Estado, incluso en momentos cuando está en plena construcción el Estado Plurinacional. Por ello, se pregunta Cecilia Quiroga, “¿hasta qué punto se tiene interés en fortalecer una comunicación que promueva los valores propios más allá de las imposiciones de una cultura hegemónica? ¿Hasta qué grado se considera la diversidad cultural de los pueblos? ¿No será que todavía el audiovisual comunitario es y tendrá que ser un medio contestatario que no tiene cabida en la gestión pública?” El debate sobre políticas públicas para fortalecer la producción audiovisual comunitaria no ha prosperado,<sup>16</sup> y como señala Quiroga, son las mismas organizaciones comunitarias, ante la mirada indiferente de los poderes Legislativo y Ejecutivo, “las que están preocupadas por generar un debate participativo sobre la necesidad de elaborar políticas públicas traducidas, en leyes nuevas o readecuadas a las exigencias de un país donde se ha constitucionalizado el reconocimiento a la diversidad y a lo plurinacional”.

La falta de atención por parte del gobierno llama la atención, sobre todo, cuando los medios comunitarios han servido en la educación sobre los derechos humanos y los derechos indígenas, y como referente en la lucha por el derecho a la comunicación. Es notable, en cambio, la participación de los medios comunitarios y algunos movimientos sociales en la elaboración de marcos legales, como la Ley General de Telecomunicaciones y las normativas de la Ley Contra el Racismo y toda forma de Discriminación.

A veces, el Estado falla aun cuando existen disposiciones legales a favor de los medios comunitarios. El caso más flagrante es Guatemala donde los Acuerdos de Paz de 1996 comprometen al gobierno a reformar la legislación en radiodifusión, y otorgar frecuencias

<sup>16</sup> A pesar de varios intentos, como el seminario internacional Políticas y Legislación para la Radio Local en América Latina, que tuvo lugar a fines del año 2009, en La Paz (Gumucio y Herrera, 2010).

a pueblos indígenas. En la práctica ha sucedido lo contrario: una persecución implacable en contra de los medios comunitarios y en particular de los medios indígenas. La excepción notable fue la decisión de crear TV Maya, un canal de televisión dedicado a esa cultura mayoritaria en Guatemala.

Venezuela es un ejemplo de país con una política que desde el Estado alienta el crecimiento de los medios comunitarios en general, y del audiovisual en particular. El programa “Cultura en Curso”, del Proyecto Nacional de Cultura del Ministerio del Poder Popular para la Cultura, está orientado a la información, divulgación y capacitación de las comunidades sobre las distintas etapas de la realización cinematográfica, con el objetivo de formar espectadores y realizadores audiovisuales, capacitándolos a diferentes niveles, para registrar los cambios y las transformaciones que se producen en el país. Estos talleres están en la base de las Unidades de Producción Audiovisual Comunitaria (UPAC), a las que brinda formación especializada el Laboratorio del Cine y el Audiovisual del CNAC.

Otro ejemplo de un Estado comprometido con el derecho a la comunicación y que demuestra ese compromiso de una manera concreta, es Argentina. La promulgación de la Ley 26 522 de Servicios de Comunicación Audiovisual (2009) ha impactado favorablemente en un amplio segmento de los productores de audiovisual comunitario, a través de subsidios para la producción y fondos concursables. A ello se suma el Plan Operativo de Promoción y Fomento de Contenidos Audiovisuales y Digitales, y la puesta en marcha de los Concursos Federales de series de ficción, animación y cortometrajes para la televisión digital abierta. En opinión de Horacio Campodónico, la “trama de promoción y fomento configura los pilares fundantes de este nuevo momento del audiovisual en Argentina, donde las prácticas comunitarias han encontrado un amplio espectro de inclusión”.

En Perú existe, desde 2004, la Ley 28 278 de Radio y Televisión, que incluye el tema de la radiodifusión comunitaria y contempla el fomento al fortalecimiento de la identidad y de las costumbres de la comunidad en la que se presta el servicio. Sin embargo, la mayoría de las experiencias de cine comunitario son resultado de iniciativas privadas porque el Estado no ha desarrollado políticas públicas que incentiven este tipo de proyectos. La investigadora Cecilia Quiroga afirma que, al igual que en Chile, hay desconfianza por parte de los medios comunitarios, basada en la suposición de que la normativa gubernamental pueda contribuir, más que a una promoción y crecimiento de los medios comunitarios, a un control sobre sus contenidos. Quiroga advierte que no obstante ciertas medidas desde el Estado, en la realidad no se muestra una buena disposición para transformar la normativa en políticas públicas.

A pesar de ser un país con tantos recursos y con una política cultural progresista, en México, los gobiernos conservadores no han logrado promover una legislación equilibrada, democrática y plural en cuanto a los medios de comunicación. Dos grandes

monopolios controlan la televisión, parte de la radio, las revistas, la televisión por cable, los teatros, y se han opuesto sistemáticamente a una legislación que promueva un mayor equilibrio de oportunidades. Paradójicamente, sin embargo, uno de los programas de política pública que fue fundamental en el desarrollo del audiovisual indígena surgió de uno de los gobiernos más cuestionados de la historia de México. El gobierno de Carlos Salinas de Gortari, en el marco de su programa Solidaridad, invirtió en la transferencia de medios audiovisuales a las comunidades y organizaciones indígenas, tal como describe Irma Ávila Pietrasanta en el capítulo correspondiente. En 1989 el INI inició el ambicioso programa Transferencia de Medios Audiovisuales, cuyo objetivo fue promover el uso del video como medio de comunicación para beneficiar a las comunidades. Con este enfoque, se transfirieron a grupos y organizaciones indígenas equipos de video y se realizaron cursos de capacitación para su uso.

## UN HORIZONTE PROPICIO

Esta investigación ha puesto al descubierto, apenas, la punta del iceberg. Solamente 55 experiencias han podido ser reseñadas en unos pocos párrafos, por los investigadores que tuvieron bajo su responsabilidad esta primera exploración regional. Debajo de la superficie conocida, queda mucho por investigar, y es esencial hacerlo en profundidad y con la perspectiva de generar insumos para el diseño de políticas públicas.

A diferencia de otros procesos de comunicación participativa sobre los que existe abundante investigación como, por ejemplo, la radio comunitaria, se ha escrito poco sobre el cine comunitario, y menos aún se ha publicado. Sería importante profundizar las investigaciones sobre los procesos del audiovisual comunitario en América Latina y el Caribe, por sus alcances estratégicos para los procesos de participación sociocultural y de integración regional.

Si bien es importante sistematizar el conocimiento de los filmes, de los realizadores y los espacios de encuentros, desde una lógica tradicional de mercado o de producción artística, es más importante, en este caso, adoptar una perspectiva innovadora de investigación, con una mirada hacia los procesos antes que hacia los productos, para sugerir políticas públicas que favorezcan los esfuerzos que hacen las comunidades para ejercer su derecho a la comunicación a través de medios audiovisuales. Si bien el cine es arte e industria, es también comunicación, y como tal, un derecho humano fundamental.

Ante la dificultad de obtener información sobre comunidades de trabajadores del audiovisual, que no tienen acceso a los medios masivos de difusión y cuyas actividades son rara vez reflejadas por esos medios, se impone la necesidad de llegar hasta el ámbito comunitario y local para profundizar en las prácticas y en los enfoques teóricos y filosóficos de esos grupos. Una manera de conocer más y mejor la naturaleza de esas

experiencias sería a través de una serie de investigaciones y estudios de caso de un grupo de prácticas, que puedan seleccionarse con base en criterios sólidos. Estos criterios incluirían: a) tiempo de desarrollo de la experiencia; b) rasgos comunitarios del grupo asociado; c) inserción social; d) prácticas innovadoras; e) autosostenibilidad. El estudio debería hacerse en varios países, con el objetivo de identificar prácticas inspiradoras y autosustentables. Con el fin de profundizar en cada experiencia seleccionada, convendría solamente escoger una por país, con base en los criterios antes mencionados. Cada levantamiento de información tendría que hacerse en el sitio donde la experiencia se desarrolla, sobre un periodo de tiempo razonable, y con el acompañamiento de un registro audiovisual.

La capacitación de los actores involucrados en los procesos de producción y difusión de cine comunitario es un tema central, pero debe encararse desde una perspectiva menos tradicional, que no esté anclada en las escuelas de cine que, generalmente, favorecen la formación de realizadores-artistas, y priorizan el cine de ficción sobre el cine documental y testimonial. El modelo de una escuela o programa de capacitación itinerante, que responda a las solicitudes y requerimientos de las propias comunidades, en sus propios espacios, a través de talleres intensivos, sería absolutamente novedosa en el panorama de la formación cinematográfica de la región. La experiencia con la Escuela Internacional de Cine y TV de San Antonio de los Baños, el principal programa de la Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano (FNCL), sería uno de los insumos. Otro aspecto innovador de ese proyecto sería la construcción de alianzas con cineastas y grupos de producción independientes en cada país, para participar en calidad de profesores en los talleres de capacitación de una escuela itinerante de cine documental.

Esta investigación ha abierto las puertas para una serie de iniciativas que desbordan el ámbito de la producción y la difusión. La FNCL ha encontrado una veta nueva en su camino, con características que la diferencian de las corrientes ya establecidas.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAYUELO, S. y Vega, J. (2008). “Ganándole terreno al miedo. Cine y comunicación en Montes de María”. En: Clemencia Rodríguez (ed.). *Lo que vamos quitando a la guerra. Medios ciudadanos en contextos de conflicto armado en Colombia*. Bogotá: Centro de Competencia en Comunicación para América Latina, Fundación Friedrich Ebert.
- BRECHT, B. (1938). *Popularity and realism*. Recuperado el 2 de junio de 2012. Disponible en <http://www.mariabuszek.com/kcai/Expressionism/Readings/BrechtPopReal.pdf>.
- Congreso Mundial sobre Comunicación para el Desarrollo, WCCD (2006, octubre). *El Consenso de Roma*, Roma, Italia.
- CUSI, E. (2005). “Más allá de la hibridad: Los Medios Televisivos y la Producción de Identidades indígenas en Oaxaca”. *Liminar. Estudios Sociales y Humanísticos*, III (2).
- GRIERSON, J. (1932). “First principles of documentary”. *Cinema Quarterly*, II (Issue 1, Autumn).
- GUMUCIO Dagrón, A. (1979). *Cine, censura y exilio en América Latina*. La Paz: Film/Historia.
- \_\_\_\_\_ (2006). *Cine para la paz y la convivencia*. Recuperado en junio de 2012. Disponible en <http://www.bolpress.com/art.php?Cod=2006053003>.
- \_\_\_\_\_ y Herrera-Miller, K. (2010). *Políticas y legislación para la radio local en América Latina*. La Paz: Plural Editores.
- KOENIG, W. (s.a.). *Every cut is a lie: discuss*. Recuperado el 2 de junio de 2012. Disponible en <http://thefg.org/news/details/763/every-cut-is-a-lie-discuss>.
- LÓPEZ, M. H. (2010, 11-13 de agosto). *Logros y desafíos del audiovisual paraguayo*. Ponencia presentada en el “Encuentro de Lago Ypacaraí”. En: *Encuentro de Lago Ypacaraí. Alternativas de difusión y distribución en la creación cinematográfica y audiovisual indígena y comunitaria*. San Bernardino, Paraguay. Disponible en: <http://www.encuentrodelagoypacarai.com>.
- MACBRIDE, S., et al. (1980). *Un solo mundo, voces múltiples. Comunicación e información en nuestro tiempo*. París: Unesco, México: Fondo de Cultura Económica (FCE).
- MAYSLES, A. (2001, 16 de febrero). “Flies on the Wall With Attitude” por Anne S. Lewis. *The Austin Chronicle*.
- \_\_\_\_\_ (s.a.). *Quotes About Documentary Film and Filmmaking*. Recuperado el 4 de junio de 2012. Disponible en <http://www.lib.berkeley.edu/MRC/reellife/quotes.html>.

- PASQUALI, A. (1963). *Comunicación y cultura de masas*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- VELLEGGIA, S. (2008). *La máquina de la mirada*. La Habana: Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano, República Dominicana; Secretaría de Estado de Cultura de la República Dominicana.
- VIZER, A. (2009, julio-diciembre). “Dimensiones de la comunicación y de la información: la doble faz de la realidad social”. *Signo y Pensamiento*, 55 (Vol. XXVIII). 234-246. Bogotá: Universidad Javeriana.
- VIZER, A. y Carvalho, H. (2009, julio-diciembre). “Comunicación y socioanálisis en comunidades y organizaciones sociales”. *Revista Latinoamericana de Ciencias de la Comunicación*, VI (11). Sao Paulo: ALAIC.
- WOLTON, D. (2009). *Informer n'est pas communiqué*. Paris: CNRS.



# ARGENTINA

Por Horacio Campodónico

---

## ANTECEDENTES

### a) 1958-1968

Los antecedentes de las prácticas de cine y audiovisual comunitarios en Argentina se remontan hacia fines de los años 1950, momento en que es inaugurado el Instituto Cinematográfico de la Universidad Nacional del Litoral (UNL), en la provincia de Santa Fe, bajo la dirección de Fernando Birri. Esta experiencia abre una senda fundacional en el uso del medio audiovisual en América Latina y el Caribe, sustanciando una praxis renovadora tanto en el ámbito pedagógico como en la esfera de la realización. En tal sentido, el impulso de la gestión de Birri en el instituto, orientado hacia la construcción de una voz colectiva, combinado con una novedosa instrumentación de las instancias que tradicionalmente encauzaban la puesta en circulación de los filmes, arrojaron como resultado una dinámica de trabajo que reconfiguró los lineamientos de la praxis cinematográfica, todavía monopolizada en aquellos años por la dinámica del sistema de estudios y los tradicionales circuitos de exhibición.

El texto incluido en el programa de mano que acompañó el estreno de *Tire dié* en el Paraninfo de la UNL (27 de septiembre de 1958), sienta las bases de esta praxis renovadora, y se erige en calidad de manifiesto estético donde se involucra tanto a los sujetos sociales que participan de la producción del filme, como también a aquellos que serán movilizados a implicarse activamente desde la recepción, impactando de este modo sobre el sitio del espectador pasivo, base de sustentación del modelo comunicativo implementado por el cine-espectáculo. Esta nueva propuesta no se orientaba hacia

una praxis exclusivamente recreativa, sino que, además, incorporó con mucha lucidez una dinámica co-creativa, desde la que se gestaron virtudes expresivas a partir de las carencias materiales:

“Las imperfecciones de fotografía y de sonido de *Tire dié* se deben a los medios no profesionales con los cuales se ha trabajado forzosos por las circunstancias, las cuales, al obligar a una acción y a una opción han hecho que se prefiera un contenido a una técnica, un sentido imperfecto a una perfección sin sentido [...]. Utilizar el cine al servicio de la universidad y la universidad al servicio de la educación popular. En su acepción más urgente esta educación popular va entendida como toma de conciencia cada vez más responsable frente a los grandes temas y problemas nacionales, hoy y aquí. Ante una colectividad local y nacional en su mayor parte indiferente o en el mejor de los casos engañada o desengañada como la nuestra. *Tire dié* quiere ayudar a la formación de esa conciencia social por medio de la crítica social latente que en él se ejercita. Esta actitud crítica podrá no ser la más espectacular pero sí es auténtica, es también, sin duda, de las más eficazmente constructivas. Coherente con tal posición crítica, el documental se ciñe a plantear o, dicho más objetivamente, a mostrar uno entre tantos problemas, mostración que si bien es solo un primer paso no puede dejar de ser dado para proseguir avanzando en la solución de dicho problema. *Tire dié* no da esa solución, no quiere darla, porque entiende que cualquiera que diera sería parcial, excluyente, limitada: quiere en cambio que el público la dé, cada uno de los espectadores, ustedes, buscando y encontrando dentro de ustedes mismos la que crean más justa. Y llevándola inmediatamente fuera de ustedes mismos, a la práctica, conmovidos pero lúcidos” (Birri, 1987: 26-27).<sup>1</sup>

*Tire dié* se erige como la primera “encuesta social” producida por el Instituto Cinematográfico, hecho que implica otorgarle visibilidad y rol protagónico al grupo social encuestado (en este caso, un amplio segmento de niños mendicantes), cuya inclusión deviene como resultado de toda una serie de operaciones previas de selección, llevadas a cabo entre estudiantes y docentes. Esta experiencia comienza a esbozarse mediante la implementación de la práctica del “foto-documental”, un ejercicio observacional que se les solicitaba a los noveles estudiantes de cine, “una especie de libreta de apuntes (apuntes de textos, de temas, de argumentos, y apuntes fotográficos de rostros, personajes, ambientes) para futuras películas documentales o argumentales a filmarse”, caracterizó Birri (1964: 20), señalando algunos años más tarde que “se trataba de salir con una camarita fotográfica, con un grabador cualquiera, a encontrarse con la realidad del propio ambiente: a conversar, a fotografiar rostros, personas, lugares, animales, plantas, pero sobre todo problemas del propio hábitat” (Birri, 1987: 54).<sup>2</sup> De este modo, la propia ejercitación conllevaba una dinámica de implicación comunitaria

<sup>1</sup> Pasaje extraído del programa de mano confeccionado para la presentación de *Tire dié*.

<sup>2</sup> Declaraciones de Fernando Birri durante la entrevista conducida por Julianne Burton, realizada en el marco del Primer Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano.

Con posterioridad a su presentación, el instituto dio inicio a una serie de exhibiciones gratuitas en diversos espacios públicos de la provincia (plazas, barrios, clubes, escuelas, etc.). La particularidad de estas funciones residía en que se salía a recorrer la provincia en busca de su público en los pueblos de las diversas localidades, incentivando el diálogo y la reflexión una vez concluida la proyección. Este trabajo con la gente tomaba como antecedente la experiencia de titiritero ambulante del joven Birri con *El Retablo de Maese Pedro*, llevada a cabo entre 1943 y 1948, previa a su formación cinematográfica: “Basándonos en mis ya lejanas experiencias con el teatrillo de títeres ambulantes — señaló Birri a Julianne Burton (1979)—, continuamos la distribución popular de *Tve dié* (y los filmes que lo siguieron) a través de un cine ‘móvil’ que no era más que una camioneta con un proyector. Por lo que recuerdo, no se cobraba nada, aunque algunas veces se pudo haber pedido una pequeña entrada para pagar los gastos de la institución cultural que organizaba la proyección”.

Esta mínima estructura alternativa que con mucho ingenio se vertebra desde el instituto, atraviesa, eslabona y reformula las instancias de producción, distribución y exhibición. La específica singularidad que caracterizará a esta experiencia es la sustitución del vínculo con el público potencial: se salía a la búsqueda de público en los barrios populares, se disolvían los rituales propios de la sala comercial y se exhibía el filme en espacios diversos (es decir, se los readecuaba), para a partir de allí movilizar el intercambio de opiniones. Estamos frente a la génesis de las prácticas de resistencia propias y exclusivas del audiovisual latinoamericano, en la que son reformuladas y superadas las instancias del cine-espectáculo y del cine-clubismo de “arte y ensayo”. Los conflictivos procesos de modernización implementados en diversos países de América Latina durante las décadas de los años sesenta y setenta, generarán un entorno donde este tipo de exhibiciones paralelas cobrarán un rol emblemático. En tal contexto, las prácticas de cine militante pasarán a ocupar un rol protagónico central, erigiéndose como el antecedente del audiovisual comunitario más intenso que se registra en el área analizada.

Hacia mediados de la década de 1960, el realizador Nemesio Juárez rueda en Buenos Aires el cortometraje *Los que trabajan* (1964), a partir de un subsidio obtenido en el recientemente creado INC (Instituto Nacional de Cinematografía). Esta producción es considerada el primer filme documental argentino explícitamente político, dado que mediante montaje alterno contrapone los sucesivos golpes militares que irrumpían en la escena argentina durante esos días, con la paciente y cotidiana labor constructiva de los trabajadores. A poco de ser presentado, el filme pasa a formar parte de las primeras funciones clandestinas de cine político en Argentina (realizadas en casas de familia, facultades y ámbitos políticos) entre los años 1965 y 1968, exhibiéndose junto a títulos como *Revolución* (Jorge Sanjinés, 1963); *La tierra quema* (Raymundo Gleyzer, 1964); *Now* (Santiago Álvarez, 1965); y *El cielo y la tierra* (Joris Ivens, 1965); entre otros.<sup>3</sup>

<sup>3</sup> Informaciones obtenidas de las declaraciones de Nemesio Juárez a Horacio Campodónico, durante la entrevista realizada en su domicilio de Buenos Aires, la tarde del 15 de diciembre de 2006.

En 1965, tras completar sus estudios en el Instituto Cinematográfico de la UNL, Gerardo Vallejo rueda *Las cosas ciertas*, su filme de tesis, donde trabaja un contrapunto entre la felicidad promovida por los spots publicitarios televisivos, y la creciente miseria desplegada en los suburbios del interior del país. Tiempo después, entre 1967 y 1969, se exhiben clandestinamente en la provincia de Santa Fe diversos noticiarios del ICAIC dirigidos por Santiago Álvarez, así como algunos de sus cortometrajes. Las funciones —orientadas a movilizar el debate político— tienen lugar en el local de los obreros metalúrgicos y, posteriormente, en el Sindicato de Madereros.<sup>4</sup> Estas otras modalidades de exhibición paralela (ahora en clandestinidad), al tiempo que orientan y abren el camino de las prácticas audiovisuales comunitarias con arreglo a la militancia política, dejan señalada una senda que en Argentina será profundizada a partir de 1969 con la exhibición de *La hora de los hornos* (1968) de Fernando Solanas y Octavio Getino, momento a partir del cual, en simultaneidad, comienzan a operarse distintas articulaciones en el ámbito de la exhibición paralela entre Uruguay y Argentina, a través de la Cinemateca del Tercer Mundo.

## b) 1968-1976

Durante los últimos meses del gobierno de Arturo Illia (1966), se inicia la producción de un filme que rápidamente se instalará como paradigma del registro audiovisual militante: *La hora de los hornos*. Fue rodado originalmente en 16 mm por el GCL (Grupo Cine Liberación) (Fernando Solanas, Octavio Getino, Gerardo Vallejo, y otros) pensando en su exhibición televisiva en el extranjero, previéndose una posterior ampliación a 35 mm para su exhibición comercial en salas cinematográficas. En tal sentido, Solanas caracterizaba, hacia mediados de 1967, su proyecto filmico en los siguientes términos: “Tengo filmados 90 min útiles de una indagación de sociología periodística sobre nuestro país. A fin de año —después de trabajar irregularmente durante un año y medio— estará terminada con un costo estimado de dos millones de pesos. La he hecho en 16 mm para su difusión en televisión y la pasaré a 35 mm para su exhibición en salas. Intenté esto porque es lo que ahora puedo hacer sin violentar mis demás actividades. Está concebido en tres unidades de 30 min cada una: 1) visión general del país, sus grandes desproporciones; 2) vida y costumbres de poblaciones indígenas del norte, con criterio de antropología psicológica; 3) la ciudad de Buenos Aires. En la investigación y el libro he tenido la colaboración de Octavio Getino; en el sonido, de Aníbal Libenson. Esta experiencia me ha permitido liberar el lenguaje y redescubrir la realidad de mi país. En su versión para televisión descuento su ubicación en mercados extranjeros” (Solanas, 1967: 34-35).

Sin embargo, el tránsito que va desde 1967 a junio de 1968 —momento en que se produce la exhibición de *La hora de los hornos* en la Cuarta Mostra Internazionale del

<sup>4</sup> Informaciones obtenidas de las declaraciones de Rolando J. López a Horacio Campodónico, durante la serie de entrevistas realizadas en las dependencias del Instituto Superior de Cine y Artes Audiovisuales (ISCAA) de la Ciudad de Santa Fe, en el transcurso del mes de junio de 2006.

Nuovo Cinema realizada en Pesaro (Italia)— conllevó un reordenamiento del campo político e intelectual en América Latina, hecho que terminó impactando en la concepción final del filme. La prohibición de su exhibición en Argentina (conjuntamente con la puesta en vigencia de la Ley 18 019, conocida como “Ley de Censura”) en el marco de la dictadura del General Onganía, reorientó la estrategia del GCL para la exhibición del filme.

Durante el último tramo de 1968, GCL traba contacto con Juan Domingo Perón y la Confederación General del Trabajo de los Argentinos (CGTA). Junto a estos últimos y otros cineastas militantes, llevarán adelante la primera tentativa de un noticiero sindical cinematográfico: Cineinformes de la CGT, completándose tres trabajos: *Tucumán, Huelga de petroleros* y *17 de octubre*. En las reuniones donde se trazaron los lineamientos de los “Cineinformes” a través del consenso, participaron el escritor y periodista Rodolfo J. Walsh, Octavio Getino y Nemesio Juárez, entre otros.<sup>5</sup> Esta actividad se suspende a partir de la intervención del organismo sindical, a mediados de 1969. Desde entonces el grado de implicación de los integrantes del GCL con el Movimiento Justicialista se profundiza cada vez más.

El circuito de exhibiciones clandestinas vertebrado para *La hora de los hornos* a lo largo y ancho del país, eslabonó sedes de sindicatos, barrios populares, escuelas, universidades, departamentos, casas, clubes y salones de todas las provincias. Dada la cantidad de solicitudes que se recibieron para la proyección del filme, se formó una “coordinadora nacional” para articular y sincronizar las exhibiciones mediante grupos de militantes especializados en dichas prácticas, denominados “unidades móviles”.

Filme emblemático del denominado “cine político”, sus estrategias de distribución y exhibición clandestinas entre los públicos más diversos, durante el ciclo 1969-1973, lo proponen como un caso de enorme riqueza y creatividad en la instancia de puesta en relación con los espectadores. En tal sentido, la noción de “cine-acto” (y la particular concepción que del espacio de exhibición y debate conlleva esta caracterización), reconfigura los tradicionales usos del espacio de exhibición y las instancias de proyección del filme (con una singular estrategia de preestablecida discontinuidad), disponiendo a los espectadores en una experiencia orientada a la movilización reflexiva y activa. El filme ha dejado de ser concebido como un *continuum* de x cantidad de min de duración, para mutar en una serie variable de segmentos (de acuerdo a la composición del público de cada función) que se exhiben discontinuados, abriendo diversa cantidad de paréntesis durante los que se prendían las luces de las improvisadas salas y se movilizaba al público a la reflexión y participación en los debates. Las intervenciones desencadenadas en cada alto de la proyección eran las instancias que (a través de la participación colectiva de los

<sup>5</sup> Declaraciones de Nemesio Juárez a Horacio Campodónico en entrevista realizada en su domicilio de Buenos Aires, durante la tarde del 15 de diciembre de 2006.

espectadores) otorgaban unicidad e irrepetibilidad a cada una de estas funciones (Díaz, 1972: 129-143). En tal sentido, el “cine-acto” reencuadraba al filme como pretexto, una excusa o una práctica contrainformativa cuyo objetivo era la activación reflexiva y actitudinal que lograba desencadenar entre los espectadores.

Este tipo de actividad se erige como el núcleo de la práctica audiovisual comunitaria desplegada por el GCL. Más allá de la materialización concreta llevada a cabo por el equipo comunitario realizador del filme, son la renovada capacidad de convocatoria, y la dinámica interna generada en cada acto de exhibición, lo que parece caracterizar con mayor rigor el régimen comunitario de estos antecedentes audiovisuales registrados en el área investigada. Es decir, un grupo que a través de un texto audiovisual convoca a su comunidad de referencia y la interpela en pos de su implicación política.

Tanto las prácticas que el GCL venía desplegando en el país, como los levantamientos populares que en Argentina tienen a la provincia de Córdoba como epicentro durante el mes de mayo de 1969 (“El cordobazo”), movilizan a otros individuos a encauzar nuevas experiencias de realización clandestina, cuyos filmes pasan a formar parte de exhibiciones similares. Títulos como *El problema de la vivienda* (Tendencia Universitaria Popular de Arquitectura y Urbanismo, 1969); *Yá es tiempo de violencia* (Enrique Juárez, 1969); *Argentina, mayo de 1969: los caminos de la liberación* (Realizadores de Mayo, 1969), constituyen una representativa muestra.

En sincronía con estos hechos, las actividades del audiovisual militante entre Uruguay y Argentina comienzan a articularse y complementarse. Las distintas ediciones de la revista *Cine del Tercer Mundo* ofrecen un gran testimonio al respecto. Hacia 1971, Solanas y Getino contabilizaban un total aproximado de 50 000 espectadores para *La hora de los hornos* en exhibiciones clandestinas (Solanas y Getino, 1973). Ese mismo año, comienza a verificarse en Uruguay el recrudecimiento de la represión política, hecho que impactará en la dinámica de trabajo de la Cinemateca del Tercer Mundo a través de una serie de atentados (Gumucio, 1984).

Paralelo a estos incidentes, Jorge Cedrón junto a Rodolfo Walsh inicia la adaptación y el rodaje de *Operación Masacre* en Buenos Aires. Concebido para ser filmado y exhibido en clandestinidad, el filme de Cedrón es el primer largometraje de ficción que transita por este tipo de instancias. Su materialización contó con el apoyo de todo el equipo de producción y el reparto, al aceptar una propuesta laboral sustentada en el trabajo cooperativo, cuyas instancias de rodaje transgredían el orden impuesto por la dictadura militar. El testimonio brindado por Cedrón respecto de los diferentes tipos de exhibición clandestina llevados a cabo con *Operación Masacre*, arroja mucha luz sobre nuestro objeto de estudio: “En el país se dio en muchos lados, y las reacciones son muy distintas, según el auditorio. Entre los intelectuales, a la salida no habla nadie, no puede hablar nadie en general. Otro público interviene de otra manera: gritan, insultan a los personajes que

no les gustan, aplauden, lloran. O sea, es una cosa mucho más viviente [...]. Cuando se rompe la sala, el rito, se rompen un montón de cosas más. Cuando una película se da en una carpintería, vos te sentás de una manera, de otra, estás parado, estás más cerca, más agarrado con el que está al lado. Intervenís de otra manera. Podés parar la película y empezar a hablar”. A estas observaciones, Cedrón agrega algunas de las enseñanzas adquiridas: “Por ejemplo, algunos de los carteles que entran en la película, por un problema rítmico —incluso de cine burgués— los dejaba uno o dos segundos. Ahora me doy cuenta de que en las villas leen más lento y algunos hasta no saben leer. Eso te cambia la cadencia, el ritmo, todo el lenguaje, el arte” (Cedrón, 1973: 64-65).

Hacia 1973, en paralelo a la conflictiva recuperación democrática que transita la Argentina, en Uruguay, la Cinemateca del Tercer Mundo continúa padeciendo diversos actos generados desde la embestida represora, en los que se contabilizan el secuestro de sus miembros y la destrucción de copias de películas. Una vez que, tras las elecciones, Héctor J. Cámpora asume como Presidente de Argentina, las dependencias de la cinemateca pasarán provisoriamente a integrar el Instituto del Tercer Mundo Manuel Ugarte, en la Universidad de Buenos Aires (UBA).

En simultaneidad a estos procesos, Raymundo Gleyzer, Álvaro Melián y Nerio Barberis fundan el grupo Cine de la Base (CB), con el fin de encauzar la distribución del filme *Los traidores* (rodado clandestinamente entre 1972-1973), mediante la vertebración y articulación de un circuito alternativo de exhibición cinematográfica en los sectores populares. También participan de CB, Juan Greco, Germán Salgado, Jorge Santamarina y Juana Sapire, entre otros. Gleyzer y Melián provienen de entrevistarse en París con Joris Ivens (1971), quien les había encuadrado y objetivado la importancia de realizar un filme que diese cuenta del tipo de prácticas llevadas a cabo por la burocracia sindical y el atraso organizativo que esto implicaba para el movimiento obrero. Paralelamente, ambos se habían sumado a las filas del Frente de Trabajadores de la Cultura (FATRAC), experiencia que se llevó a cabo dentro del Partido Revolucionario de los Trabajadores (PRT), de extracción marxista. En el marco de esta inscripción política, ruedan dos de los *Comunicados* del Ejército Revolucionario del Pueblo (ERP), brazo armado del partido, cuyos actos eran vistos con simpatía por gran parte de la población, en momentos en que estaba terminándose de derrumbar el proceso de modernización militarizada promovido por la dictadura del general J. C. Onganía.

Reestablecida la democracia a partir de la asunción presidencial de Héctor J. Cámpora en 1973, CB no se interesó por la exhibición comercial del filme, como así tampoco por su circulación en salas de cine-arte. “Queríamos construir otro canal —señaló Jorge Giannoni—, en el que el cine fuera una herramienta política que pudiera testimoniar los problemas de la gente” (Peña y Vallina, 2000). Esta operación montada por CB, al tiempo que capitalizó la experiencia del GCL en lo referente a la construcción de un circuito alternativo, impugnó desde el filme lo que entendían como la retórica populista de *La hora de los hornos* y los planes de lucha elaborados por la burocracia

sindical peronista.

Juan Greco, integrante de CB, ha testimoniado respecto de las exhibiciones en la ciudad de Buenos Aires: “Empezamos a trabajar en dos líneas. Por un lado estaban las proyecciones ‘pequebú’, que se hacían entre la clase media, cobrando una colaboración. Íbamos a Barrio Norte, se juntaban cuarenta personas, pasábamos la película y después, por supuesto, había whisky, masitas y en el debate todos tenían pipa. Era toda una reunión social. Junto con esto estaban las proyecciones que se hacían en las facultades de Derecho, Ingeniería, Medicina [...]. Yo he estado en proyecciones con dos mil personas. Por otro lado, estaban las villas y los barrios obreros. Nosotros teníamos contacto con una villa que está en el Camino Negro, atrás de Banfield, cerca del puente La Noria. Había seis hermanos tucumanos, muy militantes. Fuimos varias veces (ahí no se cobraba, es obvio), se armaba la proyección y yo tengo los recuerdos más hermosos de los debates que salían de ahí. Nos cuidábamos mucho, respetábamos, porque la mayoría de la gente era peronista. Terminaba la película y hablábamos sin bajar ninguna línea. Ahí veías el valor de *Los traidores*: la gente se identificaba, identificaba a los personajes, se hacían discusiones políticas hermosas. Nosotros no capitalizábamos esa acción, la capitalizaba la gente. Éramos mediadores y hablábamos a través del cine” (Peña y Vallina, 2000).

CB edifica su circuito sobre la base de la cantidad de grupos provistos de proyectores, con los cuales logra articular algún tipo de trabajo. Alcanza a vincularse a treinta grupos o entidades, con las que trabaja proveyéndolas de programaciones. Estas últimas también se combinan con material compilado por la Cinemateca del Tercer Mundo —ahora con sus dependencias en la Universidad de Buenos Aires, a cuyo frente se encontraba Jorge Giannoni— (“Jorge Giannoni: el tercer cine”, 1974: 42-43). Filmes como *Tiempo de violencia*; varios de los episodios que integraban *Argentina, mayo de 1969: los caminos de la liberación*; *Operación Masacre* e *Informes y testimonios. La tortura política en Argentina, 1966-1972* (Diego Eijo (h), Eduardo Giorello, Ricardo Moretti, Alfredo G. Oroz, Carlos Vallina y Silvia Verga, 1973), integraban las programaciones de CB. La red desplegada, con epicentro en Buenos Aires, transita las ciudades de Rosario y La Plata, arribando también a las provincias de Córdoba, Salta y Tucumán.

Tras la muerte de Juan Domingo Perón (el 1º de julio de 1974), se potencia el recrudecimiento represivo que venía desplegándose en el país. Razones de seguridad obligan a trasladar el material para reasegurar su conservación, con el resultado final de su total dispersión y extravío. Del mismo modo, las exhibiciones se tornan más riesgosas. Nerio Barberis ha testimoniado: “Las exhibiciones fueron disminuyendo en la medida en que empezó la represión, ya no era tan fácil agarrar un proyector [...]. Te cagaban a tiros. Una vez casi me matan en el Bajo Flores<sup>6</sup> proyectando *Informes y testimonios*: cayó el Comando de Organización, un comando del peronismo,<sup>7</sup> atacó la proyección a tiros

<sup>6</sup> Barrio de la ciudad de Buenos Aires.

<sup>7</sup> Comando del ala burocrática del peronismo.

y salimos corriendo con un compañero, por la villa. A él le rozó la frente una bala. Hasta que llegamos al auto fue una experiencia bien interesante, que demuestra por qué lo hacíamos: la gente nos conducía. Había una señora que decía ‘Por aquí, por aquí, por aquí, vaya por allá’. Llegabas a un lugar y otro chico te decía ‘Para allá, para allá [...]’. Te iban conduciendo por la villa para que te fueras y no te pasara nada” (Peña y Vallina, 2000).

El 24 de marzo de 1976 se produce el golpe de estado cívico-militar que derroca al gobierno de Isabel Martínez de Perón, dando inicio a la más sangrienta dictadura que haya tenido lugar en Argentina.

### c) 1984-2000

La recuperación de la democracia en Argentina —a partir de la gestión presidencial de Raúl Alfonsín— dio lugar a la apertura de urgentes debates en torno al inmediato pasado dictatorial, los cuales fueron paulatinamente aplacados y sustituidos mediante la instalación, en la esfera cultural, de las problemáticas desencadenadas en torno a la posmodernidad. En tal contexto, el tipo de prácticas audiovisuales comunitarias quedó encuadrada exclusivamente en el ámbito de la recepción, a partir del florecimiento de pequeños cine clubes comunitarios localizados en asociaciones de fomento, colegios, clubes de barrio, parroquias, etc. En estos, mayormente se difundieron filmes comerciales de prestigio y producción internacionales en copias de 16 mm. La irrupción del VHS provocó un recambio tecnológico en este tipo de exhibiciones.

Fueron muy pocas las experiencias comunitarias de realización y exhibición que encuadraron su accionar en busca de una implicación activa de los espectadores. Carlos Echeverría se esgrime como la figura emblemática de este singular y complejo momento de transición, cuyo ejemplo será recuperado una década más tarde. Este realizador había llevado adelante sus estudios en la Escuela de Cine y Televisión de Munich, en cuyo marco rueda *Juan: como si nada hubiera sucedido* (1987), un implacable documental de casi tres horas de duración que reconstruye palmo a palmo la historia y los rastros de Juan Herman, único desaparecido por la dictadura en la ciudad turística de San Carlos de Bariloche (provincia de Río Negro). Rodado en 16 mm y en VHS, de irregular exhibición en circuitos paralelos (centros culturales, universidades, sindicatos, barrios, etc.), se erige con el correr del tiempo como una práctica modélica de ética y resistencia. El laborioso tránsito de Echeverría con el proyector de 16 mm a cuestras para cristalizar las esporádicas funciones de su película (que jamás se exhibe comercialmente en salas), será tomado como parámetro por algunos de los grupos de cine militante que comienzan a formarse hacia mediados de los años 1990.

La irrupción de las prácticas neoliberales en la economía argentina tras la asunción presidencial de Carlos Saúl Menem —con el correlato de desempleo y miseria que

las mismas conllevan—, incentivan a que algunos grupos de estudiantes y egresados en cine, periodismo, y comunicación social, se organicen y recuperen las experiencias de militancia audiovisual que habían tenido lugar en Argentina algunas décadas atrás. Estas inquietudes se activan inicialmente en las provincias de Santa Fe (a través del grupo Matecosido) y de Jujuy (mediante las actividades del grupo Wayruro), donde el impacto del liberalismo económico alcanza a arrasarse poblaciones enteras. En este sentido, resulta importante destacar que este segundo desarrollo del cine comunitario (en su vertiente militante), nuevamente se inicia en el interior del país, reiterando un itinerario que posee algunos puntos de contacto con el momento inaugural protagonizado por el Instituto Cinematográfico de la UNL, en Santa Fe.

Seguidamente, en Buenos Aires van conformándose distintos grupos surgidos principalmente de la Escuela de Arte Cinematográfico (EDAC) de Avellaneda, y de la Escuela Nacional de Experimentación y Realización Cinematográfica (ENERC), dependiente del Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA). Todos estos nuevos grupos retoman las experiencias inaugurales del cine militante argentino, focalizando en la experiencia de Fernando Birri y en los planteos de Raymundo Gleyzer. En este sentido, el impacto del video en el desarrollo audiovisual latinoamericano y caribeño, señalado con anticipación por Octavio Getino en el transcurso del Seminario “Video, Cultura Nacional y Subdesarrollo” (Getino, 1984: 225-235), organizado por el ICAIC (La Habana, diciembre de 1984), alcanza una contundente concreción en la experiencia argentina de la década de 1990.

Mientras algunos de estos grupos poseen vínculos con partidos políticos, otros despliegan sus actividades sin ningún tipo de filiación partidaria, ampliando así el espectro de la práctica militante, donde los trabajos de recuperación de la memoria histórica y defensa de los derechos humanos pasan a ocupar, entre otros, un lugar destacado. Paralelamente, la Asociación Madres de Plaza de Mayo (y posteriormente las dependencias de la Universidad Popular Madres de Plaza de Mayo) se transforma en un espacio centralizador y de encuentro entre los incipientes grupos de realizadores. Lentamente, la producción de las comunidades audiovisuales militantes va ganando espacios, generando un circuito de exhibición alternativo al de las salas comerciales. Los sectores sociales populares carecen de medios para ir al cine (a lo que se suma que difícilmente alguna cadena aceptaría la exhibición de este tipo de materiales). Con un laborioso y efectivo despliegue en las bases populares (sobre todo en los Movimientos de Trabajadores Desocupados, barrios, comedores, sindicatos, partidos políticos, escuelas, etc.), la producción audiovisual de estos grupos (que por cuestiones de economía y eficacia para llegar a una mayor cantidad de personas, privilegian el uso del SVHS y, posteriormente, la tecnología digital) alcanza, durante el último quinquenio de los años 1990, una notable repercusión, paralelo a la potencialización de la combatividad de los sectores desocupados y obreros. En tales circunstancias se produce la exhibición del Ciclo de Cine Piquetero, a escasos días del levantamiento popular que derroca el gobierno de Fernando De La Rúa. El estallido popular del 19 y 20 de diciembre de

2001 dispara la movilización conjunta de todos los grupos, dando lugar a la formación de distintos colectivos de trabajo, tales como Argentina Arde o Kino Nuestra Lucha, a los que se suma el trabajo realizado por la fugaz ADOC (Asociación de Documentalistas). Todos estos colectivos de trabajo se disuelven rápidamente, como consecuencia de las diferencias políticas y programáticas existentes entre las distintas personas y grupos que los conformaron. Gran parte de estos grupos continúan hoy día en plena producción, entre los que destacan Boedo Films, Cine Insurgente, Contraimagen, Mascaró Cine Americano y Ojo Obrero, entre otros.

## Ideas y prácticas

El desbordante desarrollo de las distintas prácticas de cine comunitario verificadas en Argentina entre 2001 y 2011, es el resultado de una compleja serie de factores, en los que se articula la incesante irrupción de desarrollos tecnológicos en el área audiovisual (hecho que habilita una mayor accesibilidad a los mismos) con el crecimiento exponencial verificado en el número de estudiantes de cine y artes audiovisuales a lo largo de todo el país. Si con la recuperación de la vida democrática este tipo de estudios apenas contaba con pocos interesados —en 1983, el número de postulantes para ingresar al Centro de Experimentación y Realización Cinematográfica (CERC) escasamente arribaba a ochenta personas—, para 1997 el volumen de estudiantes a nivel nacional se contabilizaba en 8 500 (Martínez, 1997); en tanto que, desde hace algunos años, se verifica un total aproximado de 15 500 alumnos que transitan anualmente los distintos planes de estudios ofertados desde universidades, institutos, escuelas y talleres (Engel, 2006; Rogers-López, 2011). Para un país que todavía no había logrado afianzar un sólido sistema industrial en el área audiovisual, y que a duras penas intentaba recomponerse de la crisis del 2001, esta situación resultaba un tanto extraña. Posiblemente, sobre la base de algunos logros obtenidos a través de la lucha llevada adelante por las organizaciones audiovisuales de base, particularmente Documentalistas Argentinos (DOCA), como es el reconocimiento de la figura del realizador integral por parte del INCAA, y la apertura de una línea de subsidios para proyectos documentales en la vía digital (Resolución No. 632 del 2007 y, actualmente No. 1023 del 2011, ambas del INCAA), la producción de materiales audiovisuales comunitarios se acopla a esta avanzada.

En el marco de este contexto, y tras un largo proceso de intensos debates en distintos foros regionales de todo el país, el 10 de octubre de 2009 se sanciona la Ley 26 522 de Servicios de Comunicación Audiovisual. En julio de 2010, el Departamento de Acción Federal del INCAA lanza el Plan Operativo de Promoción y Fomento de Contenidos Audiovisuales y Digitales, en el cual se incluyen distintos rubros que incluyen la convocatoria nacional para la presentación de Proyectos por parte de TV Comunitarias. En el mes de septiembre de 2011, el Ministerio de Desarrollo Social firma un convenio de cooperación mutua con el INCAA, con el objetivo de incentivar el protagonismo y la reflexión en materia de derechos, familia y trabajo, mediante el lanzamiento de los Concursos Federales de Series de Ficción, Animación y Cortometrajes para la

Televisión Digital Abierta, conjuntamente con la realización de talleres de producción audiovisual para vecinos y vecinas de todo el país, en el marco de los Centros Integradores Comunitarios y la puesta en marcha de variadas actividades de promoción y difusión del cine nacional. A todo esto, se suman las semillas germinadas a partir del 2011 con el Programa Conectar Igualdad, mediante el cual el gobierno nacional hace entrega de una computadora portátil a todos aquellos alumnos de escuelas secundarias públicas, de educación especial y de institutos de formación docente.

Este orgánico *corpus* de leyes, disposiciones, convocatorias a presentación de proyectos audiovisuales y entrega de materiales y herramientas tecnológicas, abonan el terreno para un intenso desarrollo del área audiovisual de un modo nunca visto en el país, trazando decididamente una nueva cartografía al respecto.

## EXPERIENCIAS SELECCIONADAS

### Asociación Civil Amanecer

Amanecer Casa-Taller se constituye el 1º de noviembre de 1999 como Asociación Civil sin fines de lucro. Cuenta con personería jurídica conformada por una comisión directiva que representa a varios sectores y programas que actualmente se encuentran en actividad. Sus objetivos se concentran en la tarea de integración social y reinserción laboral, escolar y familiar de niños y jóvenes en máxima situación de vulneración social. La estructura de Amanecer Casa-Taller es abierta y flexible, a partir de ella las distintas personas pueden acceder a sus programas de acción, en forma espontánea o derivada. Las actividades se desarrollan en municipios del conurbano bonaerense y distintas localidades de las provincias de Santiago del Estero, Tucumán y Neuquén, y están dirigidas a niños, adolescentes y jóvenes en situación de calle. La asociación recibe apoyo del Estado Nacional y Provincial, a los que suman las contribuciones de particulares externos.

Las motivaciones principales de la asociación se enmarcan en dos ejes complementarios: uno social-comunitario, en el que se movilizan acciones en pos de la restitución de los derechos vulnerados en niñas, niños, adolescentes y jóvenes en situación de calle, y otro cultural, en el que se realizan distintos tipos de talleres de formación para la realización de obras teatrales y audiovisuales. Estas prácticas se encuadran en la dinámica de un programa de concientización social y de integración de los jóvenes con diversos públicos, a través de formatos teatrales, radiales, de cortos y documentales, poniendo énfasis en los derechos de niños y adolescentes. Los talleristas a cargo cuentan con formación en carreras audiovisuales. Muchos de ellos se han sumado a estas prácticas movilizadas por la asociación de manera voluntaria.

Los equipos empleados para la confección de los audiovisuales constan de computadoras para edición y cámaras digitales de fotografía. Todavía no cuentan con cámaras

filmadoras, razón por la cual resuelven la accesibilidad a las mismas mediante su alquiler, junto a los pertinentes equipos de luces y sonido. Actualmente cuentan con el apoyo del Estado Nacional y Provincial, como también de particulares externos.

Llegado el momento de encarar el desarrollo, planificación y rodaje de los materiales audiovisuales, las modalidades organizativas y de participación son las siguientes: el desarrollo de la idea y la coordinación de la preproducción se realiza conjuntamente entre los talleristas instructores y los miembros de la comunidad involucrada en el proyecto; los trabajos de dirección y posproducción son encauzados por los talleristas a cargo, acompañados en todo momento por distintos miembros de la comunidad participante; la línea de trabajos dominante se inscribe en el ámbito de la ficción, mediante cortometrajes que no superan los 25 min de duración.

Este tipo de prácticas comunitarias han generado gran interés entre los jóvenes participantes, ya por la posibilidad de reevaluarse y valorarse a sí mismos, ya por el descubrimiento de toda una amplia gama de vetas expresivas a las que acceden. Los talleristas señalan que, en muchas oportunidades, las comunidades participantes han demandado la realización de más talleres y actividades relacionadas. En algunos casos, se efectuaron gestiones para obtener becas en escuelas de cine.

## Noticiero Popular

Noticiero Popular inicia sus actividades en San José (Mendoza) durante 2005. El grupo se compone de dos hombres y seis mujeres, cuyas edades varían entre los 23 y 37 años. En todos los casos se trata de estudiantes que trabajan para ganarse el sustento. A dichas actividades agregan la producción de los distintos informes que conforman el noticiero.

El grupo se creó a partir de la necesidad concreta de registrar los procesos de las organizaciones sociales, políticas y culturales de los distintos barrios de Mendoza, que habitualmente no son cubiertos por los medios de comunicación tradicionales. Su labor se dirige a diversas comunidades nucleadas en organizaciones sociales de género, derechos humanos, ambientalistas, artistas, comunicación comunitaria, campesinos, comercio justo, sindicatos, etc. Su financiamiento proviene de subsidios universitarios, y diversas actividades autogestionadas que proporcionan fondos.

La modalidad de trabajo del equipo de Noticiero Popular es horizontal, con sistematizadas reuniones semanales donde se lleva a cabo un debate práctico y político, sobre la base del cual se toman las decisiones y se dirime la asignación de roles y funciones. El área de cobertura del grupo es la zona denominada Gran Mendoza, con foco en la capital, Godoy Cruz, Guaymallén, Las Heras y Lavalle.

Las temáticas a abordar en cada audiovisual (cuya extensión puede ser de 10 o 30 min,

de acuerdo a lo particular de cada caso) se eligen entre todos durante las reuniones semanales. El armado del guion se le asigna a un grupo que, tras elaborarlo, lo presenta a todo el colectivo, ámbito donde se reevalúan y definen los lineamientos de la propuesta. La elección de criterios de trabajo para el establecimiento de estrategias de rodaje y edición también se realiza de este modo. Las temáticas que con mayor frecuencia se hacen presentes en las ediciones de Noticiero Popular son: organizaciones campesinas (soberanía alimentaria, tierra, agua y justicia), medio ambiente, condiciones laborales, género (no a la violencia hacia las mujeres), empresas de comunicación y medios comunitarios.

El grupo desarrolla internamente distintos talleres de edición y filmación dirigidos a todos aquellos que se suman al proyecto. En tal sentido, la instancia de edición de cada trabajo es capitalizada como espacio de práctica de estos talleres.

Los integrantes de Noticiero Popular señalan que el tema de mayor debate interno del grupo y en constante redefinición, se ordena en torno a los obstáculos que se les presentan para que la distribución y exhibición de los materiales, por ellos producidos, alcancen una amplia cobertura. Inicialmente realizaban exhibiciones seguidas de debate en el centro cultural Casa de la Expresión, la Cultura y el Arte (CECA). Posteriormente ampliaron su radio, incorporando exhibiciones en sedes de otras organizaciones, como también en espacios públicos (plazas). Este recorrido de progresivo crecimiento los llevó a toparse con un límite en la convocatoria de público, dado que durante los últimos dos años percibieron que era el mismo contingente de espectadores el que acudía a las diferentes convocatorias. Llegado este punto, actualmente, se encuentran abocados a la construcción de un canal de TV comunitario, al que caracterizan como una idónea posibilidad. De modo paralelo, hacen envíos de las distintas coberturas y trabajos realizados a todos los medios pertenecientes a la Red Nacional de Medios Alternativos y al periódico digital Prensa de Frente. A esto suman la exhibición de los mismos en las muestras de DOCA en Buenos Aires, y en MenDoc (Mendoza).

En simultaneidad a lo expuesto, Noticiero Popular hace envío de listados de sus producciones a los docentes de las escuelas, donde dichos materiales se exhiben con continuidad. Estas funciones se realizan, en algunas oportunidades, con la concurrencia de los miembros de Noticiero Popular, quienes narran las distintas instancias del proceso de producción del material exhibido, incentivando a los alumnos a participar de los mismos.

La comercialización de los materiales producidos (en copias de DVD) la realizan a través de la Red de Comercio Justo de Mendoza y de la distribuidora de comercio justo Puente del Sur (Buenos Aires). En el año 2011 sumaron un punto de venta en la provincia de Tucumán, a través del colectivo de comunicación Prensa Contrapunto. Sobre la propiedad intelectual, todos los materiales están disponibles de manera gratuita (*copyleft*) pero se pide que se cite la fuente.

## Mascaró Cine Americano

El grupo Mascaró Cine Americano se constituyó en 2002 en base a un grupo de egresados de la carrera de Periodismo de Investigación, dictada en la Universidad Popular de Madres de Plaza de Mayo. En ese ámbito llevaron a cabo sus primeras indagaciones, familiarizándose con el uso del video como herramienta de denuncia. En el transcurso de sus estudios toman contacto con algunos integrantes del grupo Cine Insurgente, quienes estaban al frente de la cátedra de Medios Audiovisuales. Este vínculo con Fernando Krichmar y Alejandra Guzzo les hará tomar conciencia de la necesidad de instrumentar una política activa de contra-información, para así enfrentar a los monopolios informativos. Su participación en el colectivo Argentina Arde, en el transcurso de 2002, ratifica la perspectiva con que se inscriben dentro del territorio del audiovisual comunitario.

Hacia fines de ese año, egresan y encaran como grupo la realización de su primer proyecto documental, orientado hacia el rescate de la memoria de una experiencia de alfabetización, llevada a cabo en 1973 por un grupo de militantes populares en el Barrio Villa Obrera, en las afueras de la ciudad de Colonia Centenario, provincia de Neuquén. Dicha experiencia había sido implementada desde la perspectiva pedagógica y política de Paulo Freire: educación para la liberación y no para el disciplinar.

De esta experiencia había tomado registro filmico el fotógrafo Raúl Rodríguez, con una cámara Bolex que en su momento le facilitara el realizador Jorge Prelorán. Las prácticas alfabetizadoras del grupo fueron disueltas durante 1974 (a partir de las tensiones que internamente se desatan en la vida política argentina), y el registro filmado por Rodríguez alcanzó a ser conservado azarosamente. *Uso mis manos, uso mis ideas* (2003), el filme, realizado bajo dirección colectiva por el grupo Mascaró, rescata dicha experiencia, disponiendo en diálogo el registro filmico de las jornadas alfabetizadoras rodadas por Rodríguez, con la actualización testimonial de quienes fueron sus protagonistas.

Este feliz tránsito inaugural del grupo, en el que se logra formular un canto de mucha belleza a las prácticas educativas liberadoras, conlleva además una singular experiencia interna en cuanto a su dinámica de trabajo. A partir de este filme, Mascaró comenzó a implementar diversas exhibiciones con las personas que participaron ofreciendo sus testimonios, en las que se prueban distintas articulaciones del material. Las opiniones, los debates y las devoluciones vertidas por los espectadores-testigos (que también son grabadas en video para tener como referencia a la hora de llevar adelante la edición final) son tomados en cuenta para las correcciones, modificaciones o inclusiones a plasmar en la edición final. El grupo entiende que este es un modo de construir colectivamente el filme junto con los protagonistas, dentro de los límites del medio audiovisual.

De modo paralelo, esta experiencia, llevada a cabo con una pequeña comunidad de exalumnos, colabora en definir, afianzar y cristalizar los objetivos del grupo, cifrados

en la recuperación crítica de la memoria colectiva de las luchas sociales, ocultada y tergiversada por los medios hegemónicos. En este sentido, consideran al audiovisual documental como una herramienta de formación, transformación y denuncia.

El siguiente paso que acometen los miembros de Mascaró, es dar inicio a una pormenorizada y crítica reconstrucción audiovisual del accionar del PRT (Partido Revolucionario de los Trabajadores) y de su brazo armado, el ERP (Ejército Revolucionario del Pueblo). A medida que avanzan en la investigación, toma de registros y testimonios, van cobrando conciencia de las enormes dimensiones del proyecto abordado, razón por la cual trazan un recorrido muy meticuloso, segmentado en diversos capítulos, a los que se sumarán otros filmes complementarios. *Gaviotas blindadas. Historias del PRT-ERP*, conforma el tronco principal de este trabajo de más de cinco horas de duración, segmentado en tres partes: 1° (1961-1973), 2° (1973-1976) y 3° (1976-1980), presentadas y estrenadas durante 2006 y 2008. Complementan este tríptico *Clase. La política sindical del PRT-ERP* (2006) y *Un arma cargada de futuro. La política cultural del PRT-ERP* (2010).

La enorme comunidad de exmilitantes y simpatizantes del PRT-ERP, no solo participa asiduamente de las distintas funciones celebradas a lo largo de todo el país —principalmente en circuitos paralelos (centros culturales, escuelas, institutos, espacios universitarios, etc.)—, sino que ofrece sus testimonios y los materiales gráficos de tiempos pretéritos conservados, para así contribuir a la viva reconstrucción de esa experiencia.

A lo largo de estos diez años de trabajo ininterrumpido, los integrantes de Mascaró han hecho uso desde el VHS hasta el HDV, todos los formatos. Sus construcciones audiovisuales privilegian la fluidez y la coherencia narrativas. Descartan los parlamentos largos de los personajes y testigos, y hacen permanente uso de imágenes y sonidos que confirmen o re-signifiquen el sentido del relato.

Actualmente, el grupo se compone de cuatro integrantes permanentes (tres mujeres y un hombre), cuyas edades oscilan entre los 30 y los 53 años. Ocasionalmente (de acuerdo al tipo de actividad), se suma un grupo de hasta 15 personas. Mascaró Cine Americano trabaja entorno de proyectos concretos: realizaciones audiovisuales, talleres de formación para la comunidad, distribución y exhibición de películas. Los roles son rotativos y se determinan de acuerdo al proyecto en cuestión. El financiamiento es autogestionado mediante la realización de trabajos para terceros y también han accedido a subsidios del INCAA en la Vía Digital.

## Barricada TV

Barricada TV es un canal televisivo comunitario ubicado en el barrio de Almagro, Ciudad Autónoma de Buenos Aires (CABA) que inició su actividad en 2009 como Asociación con personería jurídica. Sus emisiones de televisión abierta (análogo) cubren un radio de siete kilómetros desde el barrio de Almagro (CABA), y a estas se suman las emisiones

por internet, cuya cobertura resulta difícil de cuantificar. Sus principales beneficiarios son diversas comunidades de trabajadores, desocupados, activistas por los derechos humanos, ambientalistas y jóvenes. Su financiamiento proviene de aportes voluntarios de los miembros del colectivo, aunque inicialmente tuvieron acceso a subsidios por parte del Estado, a los que posteriormente se sumaron colaboraciones en dinero o equipos de algunas organizaciones sociales. La sede de Barricada TV se encuentra en las dependencias de IMPA, la primera fábrica de Argentina recuperada por sus trabajadores.

Esta emisora está conformada por trabajadores y trabajadoras (Correo Argentino, docentes universitarios y secundarios, trabajadores de fábricas recuperadas, empleados de comercio), a los que se suman estudiantes universitarios y estudiantes de los bachilleratos populares. El grupo más activo está conformado por cerca de quince personas, que son las que participan del proyecto político en su totalidad, que excede lo meramente comunicacional. Además, otras diez a doce personas participan en diferentes programas.

El funcionamiento de Barricada TV se rige por reuniones asamblearias de los miembros más activos y reuniones de los programas, a las que se suman las reuniones generales al año. El principio de organización es el centralismo democrático. Designan responsables de diferentes áreas, sobre todo política y técnica, a las que progresivamente van sumando encargados responsables de prensa, de las relaciones con el frente estudiantil, y con otras organizaciones sociales y políticas. Las principales motivaciones del grupo se concentran en tres consignas: “Por una nueva subjetividad revolucionaria”, “Un arma de combate para los que luchan” y “Todas las noticias que en la tele no ves”. Las dos primeras remiten a la dimensión política del proyecto, la tercera, atiende más a la dimensión comunicacional.

Las producciones que integran la programación de Barricada TV incluyen noticieros populares o video-informes de una extensión de 3 a 10 min (el formato utilizado con más asiduidad); producciones de 15 a 20 min y programas de una hora. Además, han incorporado programas de economía, política, deportes, música, fábricas recuperadas, crítica literaria y cocina (desde la perspectiva de la soberanía alimentaria). Entre las temáticas más recurrentes en la agenda de Barricada TV están: trabajadores y trabajadoras, contrainformación, contracultura, derechos humanos, patria grande, medio oriente, poder popular, lucha territorial, soberanía y medioambiente, educación, pueblos originarios, entre otros.

Las pautas de puesta en forma de sus producciones mayormente se encuadran en una línea documental de contrainformación, particularmente inspirada en el trabajo de Santiago Álvarez con el Noticiero ICAIC Latinoamericano, en los trabajos periodísticos de Raymundo Gleyzer y en la tradición del cine militante. Bimestralmente desarrollan talleres internos de formación política y técnica para los integrantes. Algunos de ellos ya cuentan con una capacitación previa (camarógrafos, editores, periodistas), pero la mayoría se forma en Barricada TV.

La difusión y distribución de las producciones de Barricada TV, además de emitirse por televisión abierta e internet, son retransmitidas por otros canales comunitarios de Argentina (Antena Negra TV; Pachamérica TV, etc.), de Chile, de Venezuela y de Barcelona. Además, el grupo realiza proyecciones en la calle, en estaciones de tren y plazas públicas, en el marco de conflictos sociales de distinta índole. A ello suma su participación en festivales de cine militante.

La sustentabilidad económico financiera del proyecto es uno de los principales obstáculos con los que lidian los miembros de Barricada TV. Más allá de los iniciales subsidios estatales con los que contaron en un primer momento, y las posteriores donaciones de equipos o dinero de parte de algunas organizaciones populares (síntoma más que positivo, dado el grado de implicación y apropiación que conlleva de parte de las organizaciones), cotidianamente se soluciona con el aporte voluntario de los integrantes. Este hecho les obliga a replantearse imperiosa necesidad de explorar líneas de financiamiento más estables, a riesgo de ahogar la experiencia.

## Centro Cultural Asustando al Cuco

El Centro Cultural Asustando al Cuco de la ciudad de Almagre (Córdoba), realiza una amplia gama de actividades —montaje de muestras fotográficas y obras de teatro, celebración de peñas y festivales musicales, etc. — dirigidas a los distintos miembros de la comunidad barrial, entre las que se incluye la exhibición de filmes al aire libre. Estos eventos son iniciativa de un grupo independiente de composición mixta, integrado por diez jóvenes profesionales, estudiantes y artistas, cuyas edades varían entre los 23 y 35 años. El objetivo que los convoca es movilizar la transformación de la comunidad barrial a la que pertenecen, mediante la celebración de actividades culturales que promuevan la reflexión y el debate.

Desde esa perspectiva, llevan adelante la organización de funciones gratuitas de cine al aire libre, abiertas a toda la comunidad. Para alcanzar el éxito en estos eventos, el grupo despliega gestiones con el municipio y los comercios de la zona, destinadas a la obtención de proyectores, pantallas, altavoces, y amplificadores de sonido. El resto del dinero necesario para el evento se obtiene mediante la venta de alimentos y bebidas en el bufé montado por estos jóvenes gestores culturales en la locación de la actividad. A esto se agrega la disposición de una alcancía, en la que los asistentes pueden depositar dinero a voluntad, para así colaborar con las actividades del centro cultural.

El grupo funciona de manera horizontal, llevando adelante reuniones semanales, en el marco de las cuales se toman las decisiones del momento. Algunos de sus miembros poseen experiencia en educación popular, adquirida mediante prácticas de militancia en agrupaciones estudiantiles. Otorgan prioridad al autodidactismo grupal, formándose entre todos a partir de lecturas pautadas y posteriores intercambios sobre las mismas.

Los miembros del Centro Cultural Asustando al Cuco observan positivos resultados en las exhibiciones al aire libre. En ellas logran convocar a un amplio espectro de la comunidad, y movilizarlo para que reflexione e intercambie opiniones respecto de distintas problemáticas cotidianas. A esto se agrega el hecho de poder descubrir, disfrutar y compartir las potencialidades creativas del medio audiovisual, para el planteo lúdico y reflexivo de diversas problemáticas.

## Red Audiovisual Córdoba

La Red Cultural para la Recuperación, Valoración y Difusión del Patrimonio Audiovisual de no Ficción de Córdoba, inició en 2009 sus actividades en circuitos educativos, espacios comunitarios, bibliotecas populares, sindicatos, colectivos culturales, organizaciones de derechos humanos, cine-clubes, y en televisión. Se compone de distintos miembros de la comunidad universitaria cordobesa, a la que se suman integrantes de organizaciones de derechos humanos, bibliotecas populares y colectivos culturales. El trabajo desarrollado por la Red Audiovisual Córdoba hace énfasis en el rescate, resguardo patrimonial y exhibición de materiales audiovisuales.

La modalidad de organización interna se amolda a la estructura formal requerida por los Proyectos de Extensión de la UNC (Universidad Nacional de Córdoba), contemplando un Director, un co-director, un grupo de responsables por organizaciones o instituciones y miembros del equipo. La Red Audiovisual Córdoba cuenta con el aval y el reconocimiento académico de la Secretaría de Extensión de la UNC, de las diversas unidades universitarias y extra universitarias, y de los espacios laborales o de pertenencia de sus miembros (Biblioteca Popular Julio Cortázar, Centro de Documentación Juan Carlos Garat, Centro Tiempo Latinoamericano, entre otros).

Los objetivos de la propuesta de trabajo articulados por cuatro líneas de actividades complementarias son: a) la organización de un archivo para la conservación, ordenamiento, preservación, accesibilidad y difusión de los materiales audiovisuales; b) la construcción de canales comunicacionales con cátedras, unidades académicas, organizaciones sociales, instituciones educativas, colectivos culturales, tanto en su carácter de productores de materiales audiovisuales requeridos por el archivo, como en su instancia de usuario beneficiarios, interesados en el visionado de los materiales resguardados por el archivo; c) el diseño de estrategias educativas, con énfasis en las prácticas de recepción y apropiación de materiales; y d) difusión y exhibición de los materiales audiovisuales, enfocados en la defensa y promoción de los derechos humanos, sociales, económicos y culturales, atendiendo las prácticas desalienantes que el arte propone desde lo lúdico y emotivo.

La Red Audiovisual Córdoba cuenta con la infraestructura edilicia que la UNC brinda para la celebración de reuniones, administración de páginas y catálogo, guarda del archivo, y exhibiciones de los materiales audiovisuales incorporados. En 2011 obtuvieron un subsidio para proyectos de extensión otorgado por la UNC, con el cual se

proponen adquirir distintos materiales básicos para el archivo (DVD, disco removible para archivos, etc.).

El trabajo desarrollado por la Red Audiovisual Córdoba ofrece dos vertientes comunitarias complementarias: una hacia adentro de la Red, a partir de la trama social comunitaria articulada por los distintos miembros de la UNC junto a los integrantes de otras instituciones, bibliotecas y colectivos culturales, y otra desde la Red hacia fuera, con apoyo en las exhibiciones de los materiales (con entrada libre y gratuita) que realizan en distintos circuitos educativos, comunitarios, cine-clubistas y televisivos.

Los miembros de la red señalan que están obteniendo resultados positivos, aun cuando hace apenas poco tiempo que iniciaron esta actividad. Reciben frecuentemente solicitudes de escuelas, centros educativos y organizaciones culturales, por específicos materiales audiovisuales, a lo que se suman las consultas de investigadores y alumnos de la UNC, así como de distintos realizadores.

## Festival de Cine Indígena

El Festival de Cine Indígena es una actividad itinerante en la provincia del Chaco, organizada desde 2008 por la Coordinadora Audiovisual Indígena de Argentina (CAIA) y la Dirección de Cine y Espacios Audiovisuales (DCEA).

La CAIA fue creada por los pueblos qom, wichi y moqoit en la provincia del Chaco, donde realizaron durante 2008 la primera edición del Festival de Cine Indígena. La celebración del mismo tiene por objetivos: promover el rescate cultural de las comunidades originarias que existen dentro de la provincia; la exhibición de audiovisuales sobre la realidad indígena narrada desde sus propios protagonistas; impulsar y aportar una amplia divulgación sobre las realidades indígenas de Latinoamérica. Además, la CAIA incluye dentro del Festival de Cine Indígena distintos talleres orientados a la formación y perfeccionamiento de comunicadores sociales, todos ellos pertenecientes a sus comunidades, como vía para impulsar su transformación en protagonistas activos de las mismas. Los contenidos temáticos desarrollados, tanto en el Festival de Cine Indígena como en los talleres de formación audiovisual, privilegian la concientización sobre el proceso de lucha librado por los pueblos originarios, movilizándolo la recuperación de su autoestima y el salir de la situación de pobreza social en la que viven actualmente. Los materiales exhibidos en el Festival de Cine Indígena transitan temáticamente todo el espectro vinculado al trabajo comunitario de los pueblos originarios.

Un grupo de cuarenta comunicadores indígenas pertenecientes a los pueblos originarios arriba mencionados, tienen a su cargo la organización del Festival de Cine Indígena. Los mismos están dispersos en distintas localidades y parajes de la provincia, algunos desempeñándose profesionalmente en el ámbito de la comunicación, en tanto otros se encuentran en pleno proceso de formación.

La estructura de funcionamiento de la CAIA está dividida en tres áreas, cada una de ellas asignada a un grupo: uno de ellos es responsable de producción de contenidos; el otro asume la post producción; y el tercero es responsable del área de radio. La estructura de la organización es informal.

La CAIA no posee capacidad para autofinanciar las actividades audiovisuales, como así tampoco las herramientas y tecnología necesarias para potenciar este tipo de desarrollo en la comunidad. Más allá de este obstáculo, los jóvenes talleristas continúan produciendo materiales a través del apoyo de la Dirección de Cine y Espacios Audiovisuales (DCEA). Además, desde 2008 hasta la fecha vienen celebrando distintos talleres de formación con el apoyo del Centro de Formación y Realización Cinematográfica (CEFREC) y de la Coordinadora Latinoamericana de Cine de los Pueblos Indígenas (CLACPI), ambos de Bolivia. El resultado de este proceso de formación ha derivado en la primera película realizada íntegramente por miembros de la CAIA.

La difusión de las distintas actividades de la CAIA, como también del Festival de Cine Indígena, se realiza a través de algunos medios radiales que se interesan en la propuesta, así como también desde los programas radiales conducidos por los propios comunicadores indígenas.

El Equipo de Comunicadoras y Comunicadores de los pueblos Originarios, realizó en el año 2011 el lanzamiento nacional de la CAIA, en el que participaron comunicadores de los pueblos kolla, guaraní, diaguita, wichi, qom, moqoit, comechingon, charrúa, huarpe, mapuche, ocluya, atacama, tehuelche y selknam. Este evento vino a coronar la incorporación del derecho a la comunicación con identidad, elaborado por los comunicadores de los pueblos originarios, convocados en marzo de 2009 para preparar una propuesta que pudiera ser incorporada en el anteproyecto de ley que se debatió en veinticuatro foros regionales y audiencias públicas, de las que surgieron más de cien modificaciones. Estas permitieron reconocer a los pueblos indígenas como sujetos públicos de derecho, para que la palabra pública de los pueblos indígenas sea recuperada y ejercida a través de los idiomas o lenguas que fueran silenciadas por la conquista de América.

A partir de la sanción de la Ley 26 522 de Servicios de Comunicación Audiovisual, en la que se reconoció el derecho a la comunicación indígena, la CAIA abrió dependencias administrativas tanto en la provincia del Chaco como en Buenos Aires, como modo de profundizar el proceso de institucionalización iniciado, articulando con los organismos que permiten el desarrollo comunicacional, como ser la Autoridad Federal de Servicios de Comunicación Audiovisual (AFSCA), el Instituto Nacional de Tecnología Industrial (INTI), la Comisión Nacional de Comunicaciones (CNC), el Instituto Superior de Enseñanza Radiofónica (ISER), la Secretaria de Comunicaciones y el Instituto Nacional de Asuntos Indígenas (INAI).

## Festival Internacional de Cine de Derechos Humanos (DerHumALC)

El Festival Internacional de Cine de DerHumALC (Derechos Humanos en América Latina y el Caribe), se erige como el ámbito más longevo en todo lo referido a la exhibición y promoción de audiovisuales comunitarios en Argentina. Su apertura tuvo lugar durante 1997, bajo los auspicios y el apoyo de la Fundación Karakachof,<sup>8</sup> en momentos donde el grueso de la población padecía los efectos de las políticas económicas neoliberales instrumentadas por los gobiernos de Carlos Saúl Menem. En tal contexto, la inauguración de este espacio fue vivenciada como la irrupción de un espacio de resistencia, en el marco del cual comienzan a adquirir visibilidad toda una serie de nuevos registros audiovisuales, habitualmente excluidos de los circuitos tradicionales. A partir de allí, los objetivos de la actividad quedan encuadrados en la creación de un ámbito de reunión y encuentro, donde circulan y son distribuidos los diversos materiales audiovisuales que promueven los derechos humanos, la defensa del ambiente y el derecho al desarrollo, desde múltiples y originales puntos de vista.

Tras celebrar exitosamente las dos primeras ediciones, en 1999 tiene lugar la fundación del Instituto Multimedia DerHumALC-Derechos Humanos en América Latina y el Caribe (IMD), ahora constituido en Asociación Civil, que posteriormente mutará a Asociación Social sin Ánimos de Lucro. El IMD posee una organización horizontal y cuenta con personería jurídica. El IMD se compone de un *staff* fijo de cinco personas: tres mujeres y dos hombres. Cuatro de los integrantes tienen una edad que oscila entre los veintiocho y treinta años. Tres son graduados en cine, uno en la carrera de artes y el otro posee la experiencia de diez años en cine y festivales. Las motivaciones principales del grupo y de la asociación se cifran en la vocación por el cine y la militancia por los derechos humanos. El Festival DerHumALC es miembro fundador de dos de las más importantes redes de festivales de cine de derechos humanos: Human Rights Film Festival Network y la Red de Cine Social y Derechos Humanos de América Latina y el Caribe.

Con el correr de los años, el festival fue ampliando su radio de cobertura, pasando a llevar sus muestras por algunos municipios de la provincia de Buenos Aires (Morón, Berazateguï), y llegando a varias localidades de la provincia de Santiago del Estero. La difusión de las distintas ediciones del festival, como también de las demás actividades desarrolladas por el IMD, se lleva a cabo a través de la página web, boletines por correo electrónico, carteles de calle, afiches de cine, postales, radio y redes sociales de la web.

El financiamiento y la sustentabilidad de estas actividades son posibles a través de fondos internacionales, aportes de la Secretaría de Cultura de la Nación Argentina y de instituciones e institutos nacionales.

<sup>8</sup> Fundación Karakachof: creada por Federico Storani y reconocidos miembros del Partido Radical.

Los miembros del *staff* reciben capacitación en las áreas técnicas y de difusión. El IMD, además, desarrolla distintos programas de capacitación con diversas entidades gubernamentales y no gubernamentales, tanto a nivel nacional como internacional. En tal sentido, facilitan el intercambio de docentes del área audiovisual, a fin de poner en marcha proyectos comunes y ampliar aéreas de cooperación en dichos aspectos para realizar actividades educativas y culturales.

## MARCO CONCEPTUAL

El desarrollo de prácticas audiovisuales comunitarias desplegado en Argentina desde inicios del año 2000, ofrece una amplia gama de modalidades, escalas y singularidades. La activación de distintos talleres de formación audiovisual, las prácticas concretas de producción y las diversas estrategias con las que se encara la distribución y exhibición de estos materiales, resultan tan vastas que, llegado el momento de trazar un espectro representativo del estado de situación, esto deviene imposible de encasillar en una experiencia modélica, dada la amplia variedad y superposición que se verifica en el campo. En tal sentido (y en vías de ofrecer un panorama de meridiana verosimilitud), se han escogido distintos testimonios.<sup>9</sup>

Un rasgo común a los actores de los distintos grupos comunitarios argentinos está dado por el móvil motivacional vertebrado, sobre la base del reclamo de inclusión de las voces e imágenes de todos aquellos grupos, sectores y comunidades que sistemáticamente son distorsionadas o excluidas de las agendas trazadas por las corporaciones mediáticas. En tal sentido, el gesto de autoafirmación identitaria y puesta en construcción y circulación de la misma, ocupa un privilegiado sitio en las actividades. Mientras los integrantes de Mascaró, Cine Americano proponen que “el objetivo del grupo es contar las luchas de nuestro pueblo, sobre todo la historia ocultada y tergiversada por las clases dominantes, que conducen al olvido de las experiencias colectivas de quienes soñaron un mundo diferente”, los miembros de Noticiero Popular señalan: “La organización surgió de la necesidad de registrar los procesos de las organizaciones sociales, culturales y políticas de Mendoza; de contar lo que pasaba en los barrios y que no salía (ni sale) en los medios comerciales”. En sintonía con estas experiencias —una referida a la recuperación de la memoria ocultada, otra operando en la construcción de informes audiovisuales coyunturales excluidos de los medios masivos—, las prácticas llevadas a cabo desde 1999 por la Asociación Civil

<sup>9</sup> Testimonios recogidos por Horacio Campodónico y Dolores Miconi: Mascaró Cine Americano (testimonio de Omar Neri, 18 de octubre de 2011); Noticiero Popular (testimonio colectivo, 27 de octubre de 2011); Asociación Civil Amanecer (testimonio de Francisco Ghiglini, 1º de noviembre de 2011); Centro Cultural Asustando al Cuco (testimonio de Silvana Macagno, 11 de octubre de 2011); CAIA (testimonio colectivo, 27 de octubre de 2011); El Cuarto Patio (testimonio de Antonio Muñoz, 20 de septiembre de 2011); Barricada TV (testimonio de Natalia Vinelli, 7 de octubre de 2011); Antena Negra (testimonio de Natalia Pollito, 5 de noviembre de 2011) y DerHumALC (testimonio de Florencia Santucho, 4 de octubre de 2011).

Amanecer (CABA), ofrecen una perspectiva de encuadramiento singular y distintivo. Francisco Ghiglini, coordinador de los talleres de formación audiovisual, señala que los mismos se componen de “chicos, chicas y adolescentes en situación de calle, y otros pertenecientes a asentamientos de bajos recursos de la ciudad de Buenos Aires y conurbano bonaerense”, en los cuales se llevan adelante trabajos donde los contenidos “tienen que ver con los derechos vulnerados de algunos integrantes de las comunidades”.

Este aspecto motivacional que opera en comunidades urbanas de la capital y en el interior del país, es similar al que promueve las actividades desarrolladas por las comunidades de pueblos originarios reunidos en la Coordinadora Audiovisual Indígena Argentina (CAIA), dentro del área comprendida en la región del Chaco. En tanto, los miembros del Festival del Cine Indígena, señalan que el objetivo del mismo “es promover el rescate cultural de las comunidades originarias que existen dentro de la provincia”, como también “fomentar el valor de las culturas originarias y el respeto hacia ellas; aportar a una amplia divulgación sobre las realidades indígenas de Latinoamérica y promover el acceso al uso de medios audiovisuales a nuestras comunidades qom, wichi y moqoit de la provincia del Chaco y la Región”. Desde esta perspectiva, hacen referencia a la imagen que de ellos construyeron los monopolios comunicacionales, “creemos — estamos seguros — que a través del arma con que nos mataban, que es la cámara, la vamos a utilizar para seguir caminando, con convicción, en este proceso de cambio que vivimos como pueblos indígenas de esta parte de la región chaqueña”.

En paralelo a estas experiencias, principalmente orientadas a la formación y producción —con la excepción de la CAIA—, también se registran actividades articuladas exclusivamente con la finalidad de movilizar y promover debates, tomando como disparador la exhibición de un filme. Tal es el caso del Centro Cultural Asustando al Cuco, donde a partir de prácticas inicialmente encuadradas en la dinámica del cineclub o el cine-foro, los intercambios de opiniones con los asistentes se enmarcan con apoyatura en problemáticas comunitarias específicas. Ivana Macagno, su coordinadora, señala: “Nuestro objetivo es la transformación de nuestra sociedad a través de actividades culturales que promuevan la reflexión, discusión, propuestas de cambio, etc. para resolver los problemas de la comunidad”.

Un caso llamativo es el de los distintos canales de televisión comunitarios dispersos en todo el país, cuyos móviles de acción se acoplan perfectamente a los ya referidos. Antonio Muñoz, responsable de El Cuarto Patio (provincia de Córdoba), programa comunitario que se emite semanalmente desde 1997 —primero con alcance provincial y luego nacional—, señala que una de sus líneas de trabajo es “reflejar lo que la televisión comercial no incluye; los temas y problemas de la sociedad, fundamentalmente los de todos aquellos sectores más postergados”. Por su parte, Barricada TV, cuyas emisiones se realizan por televisión abierta y por internet, se guía por las siguientes consignas de trabajo: “Por una nueva subjetividad revolucionaria”, “Un arma de combate para los que luchan” y “Todas las noticias que en la tele no ves”.

Antena Negra TV, que también inició sus emisiones por aire e internet a partir de 2009, pone el acento en la autoafirmación identitaria a partir de la construcción del punto de vista, rasgo formal y estructurador que atraviesa el total de la producción audiovisual comunitaria de resistencia. Natalia Pollito, una de sus principales referentes, declara que: “la principal innovación es que la cámara está del lado de los organizados y no detrás de la policía. La producción es desde los propios protagonistas”.

Las dificultades de financiamiento para este amplio arco de actividades audiovisuales comunitarias exhiben distintos rasgos y diferentes modos resolutivos. Las mayores diferencias parecen estar dadas por la dificultad de acceder a auspicios y apoyos que tienen los grupos cuya organización se encuadra dentro de las formalidades institucionales. Así, mientras F. Ghiglini, de la Asociación Civil Amanecer, puntualiza que actualmente reciben “apoyo del Estado Nacional y Provincial y de particulares externos”, la directora del Festival Internacional de Cine DerHumALC, Florencia Santucho, declara que financian sus actividades “a través de fondos internacionales, aportes de la Secretaría de Cultura de la Nación Argentina, aportes de instituciones e institutos nacionales”. Otro tipo de articulación para el financiamiento de sus actividades implementan los miembros del Noticiero Popular, quienes precisan que tienen “dos tipos de ingresos: por un lado, por medio de proyectos de extensión universitaria (hemos obtenido dos subsidios en el año 2007 y 2011, lo cual nos facilitó el acceso al equipamiento) y, por otro lado, para los gastos corrientes de viajes, alquiler, DVD, etc. Mantenemos un puesto de la Red de Comercio Justo de Mendoza (dos veces por semana en el comedor universitario) y eventualmente una o dos veces al año realizamos peñas culturales con comidas, música y baile”. Por su parte, Omar Neri, miembro de Mascaró, Cine Americano, señala: “Disponemos de cámara HDV e isla de edición digital, con los que realizamos trabajos para terceros que nos permiten sostener el resto de las producciones. Hemos accedido también a subsidios de Vía Digital a través de un concurso del Instituto de Cine”. A. Muñoz, responsable del programa televisivo cordobés El Cuarto Patio, precisa: “Vivimos fundamentalmente de la publicidad de nuestros anunciantes y de la venta de documentales a escuelas, instituciones, bibliotecas”. Los representantes de la Coordinadora Audiovisual Indígena Argentina indican que “la CAIA no posee herramientas propias para potenciar más a la comunicación audiovisual, pero a pesar de esta dificultad, el grupo de jóvenes sigue produciendo mediante el apoyo de la Dirección de Cine y Espacios Audiovisuales (DCEA)”, pero “la CAIA no cuenta con financiamiento propio; [es] con el esfuerzo de sus integrantes [que] se siguen desarrollando las actividades. La DCEA apoya en el sentido de herramientas (cámara, trípode, etc.)”.

Las comunidades que hasta ahora mantienen sus estrategias de sostenibilidad al margen de articulaciones con distintas instituciones, presentan un cuadro de situación marcadamente diferente. Los ciclos de exhibición gratuitos realizados por el Centro Cultural Asustando al Cuco (Córdoba), logran mantenerse en pie a partir de la inclusión de actividades complementarias en los mismos: “Recaudamos dinero a través del bufé en los eventos que realizamos con entrada libre y gratuita [...]. También

implementamos en los eventos una alcancía para que el que quiera y pueda colabore con nosotros. No contamos con equipos propios. Cuando logramos conseguirlos es luego de largas gestiones al municipio o por la colaboración de comercios que cuentan con pantallas, cañones, amplificadores, potencia, etcétera”.

La sostenibilidad económica de los canales televisivos que llevan adelante prácticas comunitarias de resistencia al discurso hegemónico es más delicada y acuciante, dado el reclamo de insumos que implica el mantenimiento cotidiano de un canal junto a la producción sistemática de informes en el lugar de los hechos, principales cimientos de este tipo de práctica. Los miembros de Antena Negra TV señalan que el financiamiento del canal es llevado adelante a través del “aporte de los compañeros, la colaboración de organizaciones sociales y la venta de DVD de producción propia”. Refiriéndose a la misma problemática, Natalia Vinelli, una de las fundadoras de Barricada TV, traza un panorama interno de mucha precisión: “El financiamiento resulta ser uno de los principales problemas que enfrentamos. Hasta ahora lo cotidiano se resuelve con el aporte voluntario de los miembros. Inicialmente obtuvimos un subsidio por parte del Estado y luego algunas organizaciones populares colaboraron con donaciones en equipos o dinero. Esto nos parece muy importante porque indica que las organizaciones se han apropiado de la herramienta. Esto nos permitió recorrer todo el camino hasta la actualidad, sin embargo, reconocemos la importancia de explorar líneas de financiamiento más estables a riesgo de ahogar la experiencia. Un canal de televisión exige muchos gastos y la presencia constante de compañeros y compañeras en los estudios para poner al aire la programación, además de las salidas en vivo y las coberturas en la calle. Por eso siempre decimos que con muy poco hemos logrado maravillas, y vemos todas las potencialidades que podríamos desarrollar de contar con vías de financiamiento más planificadas”.

Los cambios sociales verificados, como también los obstáculos detectados a lo largo de la marcha de todos estos proyectos, ofrecen una amplitud de registro directamente proporcional a la cantidad de grupos comunitarios encuestados. Los miembros del Noticiero Popular dan cuenta de los resultados y cambios detectados en los siguientes términos: “Este punto está constantemente en discusión, definición y redefinición. En el comienzo, la dinámica eran proyecciones-debate de las cuales tenía que salir alguna acción y se proyectaban en un centro cultural CECA. Después, tuvimos la necesidad de que más gente viera las producciones, por lo que se comenzaron a hacer proyecciones en las sedes de otras organizaciones y en espacios públicos (plazas). Pero en los últimos dos años,<sup>10</sup> comenzó a asistir la misma gente y no ampliábamos el público-participante. Por eso, nos sumamos a la construcción de un canal de TV comunitario (como espacio de difusión del material para llegar a más personas)”.

<sup>10</sup> Se refiere a los años 2010 y 2011.

Desde Mascaró Cine Americano, Omar Neri señala que el crecimiento desarrollado por el grupo “viene ligado directamente a un proyecto de trabajo colectivo, donde pretendemos que la comunidad o los grupos vinculados a los hechos narrados se cuenten a sí mismos, y que este proceso sirva a la vez a los grupos para reflexionar sobre las prácticas en la realidad actual”, subrayando que “es una pregunta muy amplia y difícil de dimensionar para nuestro tipo de trabajo”.

Ivana Macagno refiere sobre las exhibiciones realizadas en Córdoba por el Centro Cultural Asustando al Cuco: “En nuestra comunidad es la primera vez que se lleva a cabo cine al aire libre y en espacios públicos. Estamos logrando que la gente se acerque, se junte y reflexione sobre las temáticas que tratamos. Para nosotros, lograr ese hecho [...] es muy importante. También logramos que se vaya descubriendo cómo a partir del arte —en este caso el cine— se pueden abordar temáticas de la vida cotidiana”. De modo paralelo, los resultados generados en la región del Chaco por las actividades de la CAIA son mensurados por sus representantes en los siguientes términos: “Desde nuestra mirada, algunas comunidades están concientizándose sobre la situación que padecemos como comunidad. Nosotros creemos y somos conscientes de que el proceso es largo, por ende seguimos trabajando para concientizar a los hermanos. Lo importante es que hay hambre de hablar, de contar sobre el proceso de las comunidades originarias. Y eso nos motiva a seguir en este proceso de cambio en nuestras comunidades”.

Dentro de la experiencia televisiva comunitaria, Natalia Pollito recorta sintéticamente los cambios observados en el radio de cobertura de Antena Negra TV: “Corresponsalías populares, contar las situaciones desde los propios protagonistas, creación de otros nuevos medios comunitarios apoyados por Antena Negra TV”, prácticas llevadas a cabo con intensa participación de los barrios. Barricada TV, por su parte, ha tomado registro de una serie de cambios dentro de la esfera de las comunidades militantes: “Un sector importante de la militancia —señala Natalia Vinelli— asumió la herramienta y comenzó a desarrollar sus propios informes audiovisuales. Con algunos materiales sobrepasamos con creces el cerco de los convencidos, según los datos de YouTube. El registro audiovisual comenzó a acompañar los procesos de lucha, colaborando con la memoria. Logramos oficiar como articuladores entre distintos sectores, por ejemplo, organismos de derechos humanos y trabajadores. Logramos construir una agenda alternativa. Estos son los primeros pasos, en algunos años veremos los resultados más estables, pues entendemos al proyecto como de mediano y largo plazo”.

## CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES

Los casos que han sido seleccionados del amplio *corpus* de registros y testimonios relevados, permiten avizorar —en el marco del nuevo contexto legal de la actividad audiovisual en Argentina— un prometedor horizonte con tendencia al crecimiento de

las prácticas audiovisuales comunitarias, manifestándose un profundo proceso de institucionalización en el área de la producción, hecho que conllevaría hacia el camino del profesionalismo.

A efectos de localizar con precisión nuestro objeto de estudio, la década revelada encuadra a los protagonistas del audiovisual comunitario argentino entre la salida de la crisis de 2001 (momento donde en paralelo a la crisis del modelo económico neoliberal se hizo explícito el desembozado grado de manipulación ejercido por los consorcios mediáticos) y la consolidación de la nueva Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual. En tal escenario, lo primero que llama la atención es la diversidad de prácticas y escalas infraestructurales, hecho que al tiempo de signar dichos atributos como rasgos dominantes (multiplicidad de modalidades y diversidad de escalas en las áreas de formación, producción y exhibición), permite confirmar la cantidad y variedad de propuestas con que son llevadas a cabo las experiencias audiovisuales comunitarias.

La base de sustentación de toda esta plataforma de noveles realizadores parecería estar dada por el, aún constante, auge de las carreras (terciarias y universitarias) de formación en el campo audiovisual, por parte de los segmentos juveniles. En este sentido, resulta interesante verificar el enorme porcentaje de experiencias en que la práctica comunitaria se consume en un trabajo de asistencia y transmisión de saberes a distintos miembros de comunidades (niños, jóvenes, adultos) en situación de calle o vulnerabilidad. Otro dato significativo viene dado por la recuperación de las tradiciones locales del cine comunitario (ligado casi exclusivamente a las prácticas de cine militante) por parte de las jóvenes generaciones.

A partir de 2009, el despliegue más intenso que se verifica en el área es el referido a las televisoras comunitarias de baja potencia, que han adquirido una marcada presencia a lo largo y ancho del país.

La promulgación de la Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual ha impactado favorablemente en un amplio segmento de los productores de audiovisual comunitario, dados los concretos beneficios de subsidios para la producción y llamados a concurso que vienen instrumentándose desde 2010. En tal sentido, la trama productiva se consolida en base al positivo impacto del reconocimiento de la figura del realizador integral por parte del INCAA, y la apertura de una línea de subsidios para proyectos documentales en la vía digital (Resolución No. 632, del 2007 y, actualmente, No. 1023, del 2011, ambas del INCAA). A esto se suma la activación, en julio de 2010, del Plan Operativo de Promoción y Fomento de Contenidos Audiovisuales y Digitales, por parte del Departamento de Acción Federal del INCAA, y la puesta en marcha de los Concursos Federales de Series de Ficción, Animación y Cortometrajes para la Televisión Digital Abierta, conjuntamente con la realización de talleres de producción audiovisual para vecinos y vecinas de todo el país en el marco de los Centros Integradores Comunitarios (CIC), movilizadas a partir de septiembre de 2011 por el Ministerio de

Desarrollo Social mediante un convenio de cooperación mutua con el INCAA. Esta trama de promoción y fomento configura los pilares fundantes de este nuevo momento del audiovisual en Argentina, donde las prácticas comunitarias han encontrado un amplio espectro de inclusión. Sumado a todo esto, todavía se encuentran latentes de irrupción los resultados que ofrecerán en este aspecto los efectos creativos y productivos del Plan Conectar Igualdad (2011), a través del cual el gobierno nacional hizo entrega de computadoras portátiles a todos aquellos alumnos de escuelas secundarias públicas, de educación especial y de institutos de formación docente.

Quedan por resolverse una serie de cuestiones que afectan negativamente a las distintas emisoras televisivas comunitarias que, con mucho esfuerzo, han venido desarrollándose en distintos puntos del territorio. En este sentido, la revisión por parte de la AFSCA se encuentra pendiente de confirmación. Tal como sucedió con las pertinentes observaciones realizadas por los integrantes de distintas emisoras televisivas comunitarias sobre las Resoluciones 685/2011 y 686/2011, que inicialmente perjudicaban a varios canales de TV comunitarios, en paralelo a que este informe está siendo redactado, ante el llamado a concurso para la adjudicación de licencias en TV digital de baja potencia, para organizaciones sin fines de lucro convocado por la Resolución 1465/2011, los integrantes de distintas emisoras televisivas comunitarias de todo el país han unificado criterios y fuerzas para llevar adelante un reclamo conjunto.

Entre fines de 2011 y comienzos de 2012 tuvo lugar la conformación del Espacio Abierto de Televisoras Alternativas Populares Comunitarias, integrado por emisoras de Buenos Aires y del interior del país, quienes en febrero de 2012 realizaron la presentación modificatoria de la Resolución 1465/2011 ante la AFSCA, en reclamo por: “1) La inclusión de la figura del trabajo voluntario o voluntariado social, ya que los medios alternativos, comunitarios y populares no somos empresas y, por lo tanto, no nos regimos con la lógica patrón-empleado; 2) La extensión de los plazos previstos para la migración a digital, teniendo en cuenta la fecha estimada para el apagón analógico del 2019; 3) La reducción de certificaciones burocráticas que suman miles de pesos al proceso de concurso; y 4) La explicitación de la relación entre patrimonio e inversión para los canales que ya venimos transmitiendo. Nosotros ya invertimos montando nuestros canales y demostrando que son sustentables”. Se abre ahora un compás de espera frente a los reclamos solicitados.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALFARO, H. (1969, octubre). "Presentación". *Cine del Tercer Mundo*, (1). Montevideo.
- BIRRI, F. (1964). *La Escuela Documental de Santa Fe*. Santa Fe: Editorial Documento, Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral.
- \_\_\_\_\_ (1987). *Pionero y peregrino*. Buenos Aires: Contrapunto.
- CEDRÓN, J. (1973). "Que el pueblo se narre a sí mismo". *Cine Cubano*, (86 / 87 / 88). 64-65. La Habana.
- DÍAZ, J. (1972, septiembre). "La exhibición-acto de cine militante". *Cine y liberación*, (1). 129-143. Buenos Aires.
- ENGEL, G. (2006, 12 de junio). "De película: aprender cine se puso de moda". *Clarín*. Buenos Aires.
- GETINO, O. (1984). "Importancia del video en el desarrollo nacional". En: *Cultura, comunicación y desarrollo en América Latina*. México: Edimedit.
- GLEYZER, R. (1985). "Presentación y autocrítica en forma de diálogo con Tomás Gutiérrez Alea (1970)". *Raymundo Gleyzer*. Montevideo: Cinemateca Uruguaya.
- GUMUCIO Dagron, A. (1984). *Cine, censura y exilio en América Latina* (Segunda edición). México DF.: STUNAM / CIMCA / FEM.
- "Jorge Giannoni: el tercer cine" (1974, 9 de mayo). *Panorama*, (361). 42-43. Buenos Aires.
- LEÓN Frías, I. (1979). *Los años de la conmoción, 1967-1973. Entrevistas con realizadores sudamericanos*. México: UNAM.
- \_\_\_\_\_ y González Norris, A. (1970, marzo-abril). "Entrevista a Mario Handler". *Hablemos de cine*, (52). Lima, Perú.
- LÓPEZ, M. H. (2010, 11-13 de agosto). *Logros y desafíos del audiovisual paraguayo*. Ponencia presentada en el "Encuentro de Lago Ypacarai". En: *Encuentro de Lago Ypacarai. Alternativas de difusión y distribución en la creación cinematográfica y audiovisual indígena y comunitaria*. San Bernardino, Paraguay. Disponible en: <http://www.encuentrodelagoypacarai.com>.
- LÓPEZ Bantar, R. (2005). "Existencia resistencial del cine latinoamericano". En: *El Estado y el Cine Argentino. Textos y documentos*. Santa Fe: Ediciones del Instituto Superior de Cine y Artes Audiovisuales.

- MARTÍNEZ, A. C. (1997, 4 de abril). “Estudiantes de película”. *La Nación*. Buenos Aires.
- PEÑA, F. M. y Vallina, C. (2000). *El cine quema. Raymundo Gleyzer*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- ROGERS-LÓPEZ, M. (2011). Argentina: La industria cinematográfica continúa su renacimiento. Recuperado el 3 de marzo de 2011. Disponible en <http://infosurhoy.com/cocoon/saii/xhtml/es/features/saii/features/society/2011/03/03/feature-03>.
- SCHUMANN, P. B. (1987). *Historia del cine latinoamericano*. Buenos Aires: Legasa.
- SOLANAS, F. E. (1967, 18 de septiembre). “Filmar: Como sea, pero filmar”. *Revista Análisis*, (340). 34-35. Buenos Aires.
- \_\_\_\_\_ y Getino, O. (1973). *Cine, cultura y descolonización*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- VELLEGGIA, S. (2009). “Una cinemateca para el tercer mundo (1969). Entrevista a Eduardo Terra”. En: *La máquina de la mirada*. Buenos Aires: INCAA / Altamira.
- VALLEJO, G. (1984). *Un camino hacia el cine*. Buenos Aires: El Cid Editor.
- VINELLI, N. y Rodríguez Esperón, C. (eds.) (2004). *Contrainformación. Medios alternativos para la acción política*. Buenos Aires: A. Peña Lillo – Ediciones Continente.



# BOLIVIA

Por Cecilia Quiroga San Martín

---

## ANTECEDENTES

El audiovisual comunitario en Bolivia tiene dos vertientes: el denominado cine indígena y el video alternativo y popular. Una y otra han influido tanto en la formas de producción de este tipo de audiovisual como en su contenido.

En cuanto a la primera vertiente, no se trata de todo el cine de temática indígena, es decir, no por el hecho de abordar ese contenido se convierte automáticamente en una producción con rasgos comunitarios. Debe distinguirse entre lo que es un cine sobre indígenas, un cine con la participación de indígenas y un cine hecho por indígenas en el que puede entrar o no el componente propiamente comunitario. Así, si bien desde sus inicios el cine boliviano abordó con simpatía temas indígenas a través de documentales y ficciones, estas películas eran representaciones de miradas externas, como, por ejemplo, los largometrajes *Corazón Aymara*, de Pedro Sambarino y *La Profecía del Lago*, de José María Velasco Maidana, ambos estrenados en 1925. El primero tal como indica el historiador Carlos D. Mesa Gisbert (1985), es una llamada de atención en torno a la presencia y el papel del indio en la sociedad de esos años. El segundo trata sobre el romance entre una mujer de clase alta y un indio servidor de la hacienda de la familia. Ambos fueron realizados bajo la óptica, participación e interpretación de intelectuales y artistas de origen criollo, preocupados por encontrar una identidad boliviana unificadora. Otra muestra de ello es *La Gloria de la Raza* (1926), semi documental de Arturo Posnansky que ofrece una visión occidental e idealizada de la cultura de Tiahuanaco.

Si se retoma el primer pequeño intento de definición, que se hace en la introducción general de este documento, de lo que vendría a ser el cine y/o audiovisual comunitario, entendido como aquel que involucra y promueve la apropiación de los diferentes

elementos de la producción por parte de una comunidad, la referencia inicial más próxima sería la película *Vuelve Sebastiana* (1953), de Jorge Ruiz, que refleja la vida del pueblo chipaya que habita en el altiplano boliviano. La historia, actuada por los propios chipaya, está basada en un hecho real que fue trasladado al guion cinematográfico por Luis Ramiro Beltrán, tomando en cuenta la visión del pueblo. Para poder filmarla el equipo de producción tuvo que ganarse la confianza de la gente, logrando una amplia participación de niños, jóvenes y adultos de la comunidad. Al respecto, Jorge Ruiz sostiene: “Hombres y mujeres, adultos y niños, fueron actores puntuales de la elegía chipaya registrada por las cámaras. La historia fue narrada a través de personajes nativos vinculados en forma natural con los acontecimientos: Sebastiana Kespi (la pequeña protagonista), Paulino Lupi, Esteban Lupi (el abuelo) e Irene Lázaro (madre de Sebastiana), y toda la comunidad chipaya” (Valdivia, 1998).

Según cuenta Ruiz, los chipaya recrearon, frente al equipo de filmación, vivencias y sentimientos muy íntimos y profundos como son la angustia por la carestía de alimentos, pero también sus muchas alegrías y esperanzas. La película es considerada como una de las que dio inicio a la nueva corriente de cine latinoamericano gracias a su argumento representado por los mismos chipaya. En opinión del cineasta John Grierson, que vio la película, Ruiz era entonces uno de los seis documentalistas más importantes del mundo.

Más adelante, como otro referente importante se tiene el cine de Jorge Sanjinés, que surge en la década de 1960 acercándose al mundo indígena y cuestionando al poder político. De esta manera, se da inicio al llamado cine revolucionario y combativo que se enfrentaba a las dictaduras militares; es un cine que privilegia el protagonismo de los sectores postergados en la sociedad boliviana a los que, a su vez, pretenden llegar a través de formas novedosas de exhibición.

Sanjinés recoge las experiencias de su propia producción desarrollando toda una proposición plasmada en su libro *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo* (Sanjinés, 1979), donde destaca las formas de relación que entabla con las comunidades a las que va a filmar, el trabajo con actores naturales y una serie de planteamientos estéticos considerando la cosmovisión de los pueblos indígenas. Entre sus obras más destacadas están *Ukamau* y *Yawar Mallku*, ambas producidas en la década de 1960; la primera, según Carlos D. Mesa, es una muestra de aproximación al mundo indígena y la segunda, un alegato político. Pero, además, debe mencionarse a *La Nación Clandestina* (1990), filme que recoge vivencias y sentimientos de pueblos andinos a través de la historia de vida de un personaje que va en búsqueda de su identidad.

A finales de la década de 1970 se desarrollan algunas propuestas de cine participativo, como es el caso de los documentales de Alfonso Gumucio Dagron realizados en Súper 8 junto a comunidades indígenas, en el marco de las actividades del Centro de Investigación y Promoción del Campesinado (CIPCA). Estas son: *Tupaj Katari 15*

*de Noviembre* (1978) y *El ejército en Villa Anta* (1979), ambas producidas en el altiplano, y *Comunidades de trabajo* (1979), realizada con los guaraníes del Izozog.

Más adelante, ya por la década de 1980, en pleno proceso de transición de la dictadura a la democracia, se encuentran experiencias como el Taller de Cine de la Universidad Mayor de San Andrés (UMSA) (1979-1980), del que surgieron importantes realizadores cuyas prácticas contribuyeron a producciones con temáticas sociales referidas a las mujeres, los niños, la vida rural y minera, así como la de los pueblos indígenas. El taller tuvo como profesores a destacados cineastas bolivianos, como: Paolo Agazzi, Antonio Eguino, Oscar Soria, Jorge Sanjinés, y el sacerdote jesuita Luis Espinal, asesinados por la dictadura militar en 1980. Espinal tuvo una gran influencia en la obra de los futuros realizadores del video alternativo y popular comprometido con la búsqueda de una sociedad democrática.

Otro referente importante, que aporta mucho en la metodología de trabajo y en las formas de llevar adelante el proceso de producción comunitario es el Taller de Cine Minero, resultado de un planteamiento surgido en el marco del V Congreso de la Central Obrera Boliviana, en el que se expuso la necesidad de utilizar el video “como un medio de expresión de clase” (Mercado y Ávila, 1984). El taller fue organizado en 1983, con la participación de cincuenta distritos mineros, mediante un convenio firmado entre los gobiernos de Bolivia y Francia a través de la Asociación Varan. Participaron dieciséis jóvenes entre los que se destacó Magdaleno Nina quien, más adelante, sería una figura importante del movimiento de video boliviano. En esta experiencia ya se pueden ver algunos rasgos que luego formarían parte de la corriente alternativa y popular del cine comunitario. Las producciones se realizaron con el apoyo de las secretarías culturales de las organizaciones sindicales y de las poblaciones mineras. Los contenidos se basaron en la experiencia personal de los participantes y en la vida cotidiana de los mineros. La elaboración de guiones se hizo de manera participativa y una vez terminados los productos, que se realizaron en formato Súper 8 color, fueron exhibidos en las comunidades, acompañados con dinámicas que incentivaban debate.

Tanto del Taller de Cine de la UMSA como del Taller de Cine Minero, nacerían las bases para la formación del Movimiento del Nuevo Cine y Video Boliviano creado, en 1984, con el fin de promover un tipo de producción nacional que reflejara la realidad boliviana ante la arremetida de los canales privados de televisión, que nacían en esa época ocupados en priorizar la difusión de enlatados. Esta organización se articuló con los movimientos de video latinoamericanos de línea alternativa y militante. Entre sus contribuciones más importantes está la gestión por la Ley de Cine promulgada en 1991. También ha realizado aportes de carácter teórico a través de publicaciones y organización de eventos para la reflexión y el debate.

En esa línea y en esa misma época, no debe olvidarse el papel que jugaron los canales de televisión de la Universidad pública, tanto en la realización como en la difusión de

videos. Estos, además, se constituyeron en una escuela, ya que mucha gente desarrolló en ellos sus primeras prácticas.

También fue clave la creación de varias productoras independientes como NICOBIS y sus realizaciones de carácter político, antropológico y de género, o de aquellas que funcionaron amparadas en las llamadas instituciones de promoción y desarrollo social, como es el caso de: el Centro de Promoción de la Mujer Gregoria Apaza, con una experiencia en la formación de reporteras populares aymara urbanas y la producción de reportajes diarios para la televisión, donde se mostraba la vida cotidiana de la ciudad de El Alto; y el Centro de Educación Popular Qhana, que marcó pautas para un tipo de producción audiovisual que promovía la participación de comunidades indígenas, integrando elementos de la tradición oral y la elaboración colectiva de guiones, al igual que lo hacía el Centro Juan Wallparrimachi de Cochabamba. En Santa Cruz, puede mencionarse a Lu-Pan-Gua y la productora Jenecherú, que recogió imágenes de la diversidad cultural en Bolivia.

Si bien dentro de la producción de video alternativo y popular predominó el documental, no se dejaron de lado los formatos informativos, la ficción, la animación y el video-arte.

Las temáticas más trabajadas en Bolivia han sido las relacionadas a la recuperación de la memoria histórica, al quehacer político, a la situación social y, por las particularidades del país, el perfil cultural-étnico fue siempre una de las características que marcó los contenidos de la producción.

A fines de la década de 1990, con el cambio de rumbo de los recursos de la cooperación internacional que habían mantenido al video alternativo, popular e institucional, ese tipo de producción fue decayendo hasta casi desaparecer, sin embargo, la posibilidad de acceso que dan las nuevas tecnologías hizo que, en la década del 2000, surjan iniciativas, individuales y comunitarias, que si bien no han estado libres del todo de la cooperación externa, promovieron formas de apropiación del proceso de producción audiovisual ya sea poniendo en pantalla a actores sociales tradicionalmente marginados o tomando las cámaras para difundir imágenes y realidades propias.

Entre esos casos puede mencionarse a Roberto Alem y su experiencia en la producción del documental *Tentayape*, que muestra a una comunidad guaraní que ha logrado mantener intacta su cultura en medio del mundo globalizado de hoy. Para lograr este producto, que cuenta con la participación plena de la comunidad, Alem tuvo que involucrarse mucho con la gente y ganar su confianza, ya que según señala el cineasta “en Tentayape no dejan entrar a nadie, no dejan sacar fotos, no dejan filmar. Entonces cuando decidí hacer un documental fui a pedirles permiso, a hablar a toda la comunidad, y ellos se reunieron y me autorizaron. Y desde ahí no he parado de ir y venir, y ayudarles a hacer sus trámites, bueno, mil cosas. Aun así, en muchas cosas

de la comunidad me decían: ‘esto no se puede filmar’, y nosotros hemos respetado en todo momento ese deseo: lo que no se podía, no se podía” (Alem Rojo, 2009; citado en Reyes).

Video Urgente es un grupo de producción colectiva, nacido en Santa Cruz de la Sierra, totalmente autofinanciado y conformado por jóvenes, en su mayoría universitarios, que utilizan el video como una herramienta de lucha política desde una visión marxista-revolucionaria. El grupo ha realizado varios documentales y cuenta con seguimientos a movilizaciones y protestas sociales, acaecidas en el país desde inicios de esta década, cuestionando la cobertura que los medios de comunicación tradicionales hacen de estas. Video Urgente puede ser considerada una experiencia urbana de audiovisual comunitario, en la medida en que encara la producción de manera colectiva dando lugar a discusiones, acuerdos, contenidos y distribución de los oficios.

Dice Raquel Dalcasa, integrante de Video Urgente, que: “Cada integrante se suma de acuerdo a su tiempo y de acuerdo a sus habilidades. Unos hacen cámara, otros buscan imágenes de archivo, otros ayudan con las entrevistas, otros con la difusión. No existe la figura de director, pero generalmente esto se da tácitamente. En el caso de Video Urgente el que marca la edición y el guion es la persona que logra expresar con mayor claridad la posición política, esto no hace falta decirlo, ocurre en los hechos. Ocurre que generalmente la dirección política del grupo asume de manera tácita la dirección y montaje de los documentales, aunque se opte por no colocar nada en los créditos”.<sup>1</sup>

La experiencia del Sistema Plurinacional de Comunicación de Pueblos Indígenas Originarios Campesinos e Interculturales, que se aborda con profundidad más adelante, se eligió porque engloba a toda una red articulada de comunicación, dentro de la que se encuentra el audiovisual comunitario que, a su vez, reúne varias instancias y experiencias. El sistema funciona apoyado y auspiciado por la Coordinadora Audiovisual Indígena Originaria de Bolivia (CAIB) y el Centro de Formación Cinematográfica (CEFREC), con el impulso de las Confederaciones Nacionales Indígenas Originarias Campesinas.

Además de describir el trabajo en producción audiovisual que realiza cada una de estas instancias, se profundizará en dos experiencias que son una muestra concreta del sistema en su orientación comunitaria:

- La producción del programa televisivo Bolivia Constituyente, una de las más interesantes propuestas del sistema por sus aportes y connotaciones al interior de las mismas organizaciones indígenas y, en general, al proceso constituyente boliviano; es una muestra del papel político y social que puede cumplir el audiovisual.

<sup>1</sup> Entrevista realizada a Raquel Dalcasa, integrante de Video Urgente, por Cecilia Quiroga, vía correo electrónico, La Paz, octubre de 2011.

- El proyecto Fortalecimiento de Prácticas de Comunicación Audiovisual con Jóvenes Indígenas desarrollado en la población de Copacabana, Provincia Manco Cápac, del Departamento de La Paz, que tiene como uno de sus objetivos sentar las bases para la conformación de un equipo de producción que alimente la programación de un canal comunitario que se encuentra en plena implementación.

## EXPERIENCIAS SELECCIONADAS

### Sistema Plurinacional de Comunicación de Pueblos Indígenas Originarios Campesinos e Interculturales

Domingo, ocho de la mañana: aparecen en la pantalla del canal estatal Bolivia TV, rodeadas de una escenografía inusual, Marcelina Cárdenas, comunicadora quechua de Potosí y Marina Movo, comunicadora mojeña trinitaria del Beni. Las dos presentan noticias de actualidad, un reportaje, un documental corto y una historia de vida, géneros que conforman el programa tipo revista, Bolivia Constituyente. Estas emisiones han tenido continuidad desde la inauguración de la Asamblea Constituyente en 2006.

La serie Bolivia Constituyente es producida por el Sistema Plurinacional de Comunicación, conformado por las cinco confederaciones nacionales indígenas originarias campesinas e interculturales de Bolivia<sup>2</sup> con el apoyo del Centro de Formación y Realización Cinematográfica (CEFREC) y de la Coordinadora Audiovisual Indígena Originaria de Bolivia (CAIB).

Durante la Asamblea Constituyente, el programa cumplió la misión de facilitar diálogos, debates y exposiciones normalmente ausentes en los otros medios de comunicación, y, sobre todo, dio a conocer las propuestas que las organizaciones indígenas hacían a la Asamblea. Una vez que esta concluyó, Bolivia Constituyente se ha mantenido con el objetivo de mostrar la realidad y los derechos de los pueblos indígenas originarios campesinos en el marco de la aplicación de la nueva Constitución Política del Estado, reflejando tanto los logros como los grandes problemas y obstáculos a los que se enfrenta. La leyenda que aparece al comenzar los créditos finales del programa, “Bolivia, desafío de un nuevo Estado”, expresa esta intención. El programa es único en su género, ya que ningún otro medio realiza un seguimiento similar. El equipo de producción está conformado casi exclusivamente por comunicadores indígenas y es realizado desde su propia perspectiva.

<sup>2</sup> Las cinco confederaciones son: Confederación de Pueblos Indígenas de Bolivia (CIDOB), Confederación Sindical Única de Trabajadores Campesinos de Bolivia (CSUTCB), Confederación Sindical de Comunidades Interculturales de Bolivia (CSCIB), Consejo Nacional de Ayllus y Markas del Qollasuyo (CONAMAQ) y la Confederación Nacional de Mujeres Campesinas Indígenas Originarias de Bolivia “Bartolina Sisa” (CNMCIQB-BS).

La idea surgió ante la necesidad de contrarrestar la desinformación generalizada que se daba en la mayor parte de los medios masivos de información, que solo se ocupaban de cubrir hechos estrictamente coyunturales con enfoques sin contextualización, sin seguimiento e ignorando totalmente las visiones, las propuestas y la participación que iban teniendo los pueblos indígenas originarios campesinos y otras organizaciones. La iniciativa de producir un programa, surgió en el momento en que se lanzó la convocatoria a la Asamblea Constituyente, en el año 2006, bajo el gobierno de Evo Morales.<sup>3</sup>

El programa se inició en el marco del Plan Nacional Indígena Originario de Comunicación Audiovisual y de su estrategia de comunicación en Derechos y Asamblea Constituyente, que son resultado de un largo proceso de elaboración emprendido por las cinco confederaciones. Luego, ante la necesidad de articular las diferentes experiencias en comunicación audiovisual y radial, cuyo peso fue importante durante el proceso constituyente, desembocó en el Sistema Plurinacional de Comunicación de Pueblos Indígenas Originarios Campesinos e Interculturales.

Para comprender mejor esta experiencia de producción íntimamente ligada a lo que se entiende por audiovisual comunitario, es necesario conocer las instancias que están detrás del proyecto, las formas de producción que plantean y el camino que han ido recorriendo.

El Sistema Plurinacional de Comunicación es resultado de todo un proceso progresivo seguido a partir de los planteamientos del Plan Nacional Indígena Originario de Comunicación Audiovisual. La propuesta de elaborar el plan surgió en 1996 por iniciativa de las Confederaciones Nacionales Indígenas Originarias Campesinas en convenio con el CEFREC, y en coordinación con CAIB en el marco del V Festival Americano de Cine y Video de Pueblos Indígenas realizado en Santa Cruz de la Sierra.

Las diferentes etapas del plan fueron trazadas durante el año 1997, sobre la base de diagnósticos y con una amplia participación de diferentes organizaciones. En todo el proceso se reflexionó acerca de la situación de discriminación en que se mantienen los pueblos indígenas, la falta de respeto a sus derechos y sobre la forma en que se maneja la comunicación, sosteniendo que la misma se convirtió en una herramienta de aculturación y pérdida de las identidades, tal como se expresa en la presentación de la Memoria del Plan Nacional:

“Las nuevas generaciones han ido estableciendo un contacto muy cercano con los medios de comunicación masivos [...] además de un fuerte contacto con el contexto

<sup>3</sup> La Asamblea Constituyente Boliviana es resultado de una serie de movilizaciones sociales iniciadas en el año 2000, que cuestionaron al Estado neoliberal y que tuvieron su punto culminante en el 2003, provocando la renuncia obligada del presidente Gonzalo Sánchez de Lozada.

urbano (no indígena), los cuales tienen una fuerte influencia en la forma de pensar y de actuar de estas generaciones [...] con impactos negativos, como pérdida de valores, identidad cultural y desvalorización de roles [...] razón por la cual existe la necesidad de crear medios de expresión y comunicación para dar a conocer la realidad y la visión de los pueblos indígenas, dirigida a fortalecer sus expresiones culturales, sociales y políticas avasalladas por la cultura dominante, y para un uso amplio de las tecnologías y medios de comunicación e información” (CEFREC, 2004).

Es así que bajo este reconocimiento en el Plan Nacional se propone la misión de contribuir a la construcción y fomento de una comunicación plurinacional, intracultural, intercultural, plurilingüe y comunitaria, que fortalezca la identidad, combata la discriminación y fomente el respeto a la diversidad con perspectiva de una transformación social. Sus objetivos iniciales fueron proclamar el derecho a la comunicación, establecer un acceso amplio al uso de medios y recursos de comunicación e información y promover un activo protagonismo en la sociedad, dejando de ser receptores pasivos, con miras a marcar agenda y tener incidencia política.

Con todos estos antecedentes, el sistema se constituye en una síntesis de los emprendimientos del Plan Nacional con la singularidad de que está formado a partir de la necesidad urgente de crear espacios de colaboraciones, tomando en cuenta las, cada vez más amplias, áreas de comunicación radial y audiovisual que se desarrollan al interior de las organizaciones, hecho que muchas veces implica y exige alianzas tanto a nivel nacional como internacional, las cuales permiten un mejor funcionamiento.

Según Abel Ticona, la consolidación del sistema coincide con la aprobación de la Constitución Política del Estado en enero de 2009, por lo que añade el término de Plurinacional, en la medida en que se propone actuar en este marco de reconocimiento de la diversidad cultural y social del país que se plantea para la construcción de un nuevo Estado.

El sistema ha mantenido los objetivos planteados en el plan, haciendo hincapié en la necesidad de fortalecer una producción propia, de calidad, creativa, con amplia difusión y distribución. Asimismo, se han reforzado las metas de orden más político que intentan utilizar el audiovisual para fomentar la participación de la población en procesos sociales.

En relación a las políticas, principios y acciones que el sistema debe seguir, las propias comunidades son quienes las definen, destacando la necesidad de mantener independencia partidaria e ideológica.

Según sus gestores, una de las estrategias más exitosas del sistema es trabajar en colaboración, apoyados en cuatro pilares: las cinco confederaciones nacionales de Bolivia; los comunicadores indígenas delegados por estas confederaciones; la CAIB y el CEFREC. Así, el sistema está organizado de la siguiente manera: en una primera instancia está la Comisión Nacional de Comunicación, un espacio orgánico conformado por los

ejecutivos de las cinco confederaciones. La comisión es la encargada de definir estrategias y revisar periódicamente los planes de acción y los cronogramas. En el nivel operativo están los comunicadores de la CAIB, brazo técnico comunicacional de las organizaciones nacionales. Y, por último, por mandato de las organizaciones, en el nivel de asesoramiento técnico, pedagógico y de gestión está el CEFREC. El sistema precisa, con fines operativos, dos espacios regionales centrales de acción donde desarrolla su trabajo: el de tierras bajas y el de occidente del país, en los cuales se conforman diferentes unidades de producción y capacitación, asentados en varios departamentos de Bolivia. En este marco, entre los años 2010 y 2011, se ha desarrollado un proyecto grande destinado al reforzamiento de recursos humanos y al fortalecimiento de medios de las organizaciones, tanto en occidente como en oriente.

Asimismo, se ha impulsado un proceso de formación de mujeres indígenas de Beni, Santa Cruz y el Chaco con el objetivo de desarrollar destrezas técnicas en cámara, sonido y edición las cuales normalmente son ejercidas por hombres.

También, tanto en occidente como en tierras baja se encuentra el proyecto de Fortalecimiento de Prácticas de Comunicación Audiovisual con Jóvenes Indígenas desarrollado en Copacabana, Sapecho, Trinidad y Santa Cruz de la Sierra.

Así pues, a partir del plan consolidado en un sistema se han llevado adelante una serie de actividades en los campos de la capacitación, producción y difusión, abarcando el occidente, el oriente, el Chaco y la Amazonía, con resultados positivos en casi todo el país, entre estas actividades se encuentran abarcando el occidente, el oriente, el Chaco y la Amazonía, con resultados positivos en casi todo el país, entre estas actividades se encuentran:

- Capacitación y entrenamiento en producción audiovisual a comunicadores indígenas originarios campesinos, los cuales, respetando la organicidad, son elegidos en asambleas bajo ciertos parámetros establecidos por la propia comunidad u organización.
- La realización sostenida de audiovisuales llevada a cabo bajo la lógica colectiva y comunitaria, desarrollando mecanismos de difusión e intercambio audiovisual.
- Ha puesto en marcha un sistema de difusión que llega a áreas rurales y urbanas.
- La creación de un archivo audiovisual de gran relevancia, tanto para la preservación de la memoria de los pueblos indígenas como de la memoria colectiva.
- Respecto al objetivo de acceder a los medios de comunicación, además de haber iniciado una línea de programas televisivos, como es el caso de Entre Culturas, que se emite desde el año 2002, y Bolivia Constituyente, se ha puesto en funcionamiento

el Centro de Capacitación en Comunicación para el Desarrollo en Sapecho, Alto Beni, La Paz, que posibilita la formación integral de comunicadores y líderes locales. Lo que ha dado como resultado, entre otras cosas, la primera experiencia en televisión comunitaria. Bajo esta línea se encuentra, en plena implementación, el canal comunitario de Copacabana.

- Aunque en la construcción narrativa de los programas televisivos producidos por el sistema se utilizan los códigos propios del medio, se proponen y ensayan nuevas formas de relato, considerando maneras propias de contar y de expresar, así se elaboran reportajes, videos musicales, informativos, animaciones y otros.

En cuanto a su impacto en la sociedad, se ha promovido, a partir del audiovisual, la articulación de los pueblos y organizaciones indígenas, y se han generado espacios de reflexión colectiva y debate en relación a temas como la recuperación de la memoria histórica, los valores culturales y los procesos políticos. Una muestra de esto es el papel que han ido cumpliendo durante el proceso constituyente.

La formación integral es parte de la metodología que se utiliza en todos los espacios de capacitación, y está referida a aquella que incluye, además de las técnicas en producción audiovisual, la formación política, lo que ha permitido que varias personas hayan podido llegar a ser dirigentes en sus propias comunidades.

Algunos de los productos audiovisuales han sido reconocidos local e internacionalmente y han tenido gran impacto en siete departamentos de Bolivia, como es el caso de *El grito de la selva*, primera película de largometraje realizada en la amazonía boliviana. La misma marca un hito histórico en cuanto a comunicación participativa e intercultural. El filme narra acontecimientos reales sucedidos entre los años 1990 y 1996, en el contexto de la preparación de la histórica Marcha de los Pueblos Indígenas del Beni por el Territorio y la Dignidad.<sup>4</sup>

## Centro de Formación Cinematográfica (CEFREC)

El CEFREC es una asociación sin fines de lucro de carácter nacional, de beneficio social y cultural, fundada el 13 de abril de 1989 con el objetivo principal de promover la realización de un cine y video desde la experiencia de las organizaciones sociales de base y de comunidades indígenas campesinas. Entre sus referentes se encuentran las experiencias del grupo UKAMAU de Jorge Sanjinés, del Movimiento del Nuevo Cine y Video Boliviano, del Taller de Cine Minero con quienes trabajó estrechamente, y

<sup>4</sup> *El Grito de la selva* fue producida en coordinación entre la Central de Pueblos Indígenas (CPIB), la Central de mujeres Indígenas (CMIB), CAIB, CEFREC, el acompañamiento de la CIDOB y la participación de la Central de Pueblos Étnicos Moxeños (CPEMB), a través de la comunidad de Bella Selva, en el marco del Plan Nacional Indígena Originario de Comunicación Audiovisual.

del Centro de Promoción de la Mujer Gregoria Apaza, que producía junto a mujeres aymaras urbanas migrantes en la ciudad de El Alto.

Su director Iván Sanjinés sostiene que la iniciativa de crear el CEFREC recoge postulados de dos corrientes cinematográficas con importantes repercusiones en el cine mundial, el denominado *cinéma vérité* y el cine militante latinoamericano. “Esta propuesta busca relacionar el cine con aspectos sociales, antropológicos y políticos de la realidad. [...] En estos proyectos, los sujetos involucrados tienen cada vez mayor participación y voz, incluyendo aquellos en los que son ellos mismos quienes manejan las cámaras” (CEFREC, 2008).

Si bien el CEFREC, desde sus inicios, trabajó apoyando a varias organizaciones sociales, sindicales, artesanales y barriales del país, desde 1996 se involucró con énfasis en la temática indígena como consecuencia de su relación con el Comité Latinoamericano de Cine y Pueblos Indígenas (CLACPI). Desde entonces, está trabajando junto a la CAIB, brindando, bajo convenio, servicio técnico y asistencia especializada en las áreas de producción, exhibición, capacitación, entrenamiento y autogestión, facilitando equipos e infraestructura de acuerdo a la demanda de las organizaciones.

Es importante destacar que antes de 1996, el CEFREC tuvo importantes experiencias con jóvenes de la ciudad de El Alto, del trópico de Cochabamba y en el oriente, con mujeres tejedoras. En el primer caso, el proyecto se desarrolló inspirado en un trabajo que había sido realizado junto al Centro de Integración de Medios de Comunicación Alternativa (CIMCA), en el que participaron jóvenes de origen minero.<sup>5</sup>

La experiencia en el trópico de Cochabamba con las organizaciones de productores de coca, desarrollada entre los años 1991 y 1992, es un referente significativo para el perfil que luego fue tomando y consolidándose en el CEFREC, en sentido de una producción de peso político que tiene como una de sus características esenciales la coordinación con las organizaciones de base, en este caso concreto con las seis federaciones del trópico cochabambino, que permitió que los contenidos de las diferentes realizaciones aborden temas analítico-reflexivos, haciendo ver al video como una herramienta de debate e incidencia. En esta etapa todavía no se capacitaba, pero sí se trabajaba con el enfoque de producción comunitaria en cuanto a definición de contenidos de los videos y a su distribución, la cual era realizada, en primer lugar, en la misma comunidad. Dentro de este marco se destacan dos producciones: *La hoja es sagrada*, un documental que muestra a la hoja de coca como patrimonio cultural que contrasta con lo que mantiene el discurso de la clase dominante, que la relaciona con la producción y el tráfico de cocaína; y *Aún es tiempo*, documental que trata sobre

<sup>5</sup> Abel Ticona, encargado del área de difusión, y Franklin Gutiérrez, responsable de capacitación del CEFREC, vienen justamente de esta experiencia.

la complejidad del desarrollo alternativo<sup>6</sup> y sus repercusiones desde la perspectiva de los productores de la hoja de coca.

Estos y otros documentales sobre el tema posibilitaron la discusión al interior de federaciones y sindicatos sobre los productos alternativos y su cabida en el mercado, la carga asistencialista del proyecto, la militarización de la zona y la forma en que los trabajadores de la hoja de coca se habían endeudado a través de los microcréditos, y lo más interesante es que influyeron para que la demanda de condonación de las deudas sea aceptada por la banca. Al respecto, Abel Ticona señala: “Esa es un poco la movida social que genera esta iniciativa audiovisual. Este ciclo se cierra demostrando que el trabajo comunicacional puede tener una incidencia social”.<sup>7</sup>

Para Abel Ticona esta es una experiencia totalmente ligada a lo político que se da en el momento más álgido de tensión y de confrontación en el Chapare (provincia del trópico de Cochabamba).<sup>8</sup> Al respecto sostiene que “la producción se dio en medio de amenazas de muerte y la persecución política, pero finalmente se conquista la condonación de los créditos, los cuales, que se consideraban impagables por las condiciones en que fueron concedidos. Eso era finalmente lo que les interesaba a las familias”.<sup>9</sup>

Finalmente, está la experiencia de los documentales realizados con las mujeres artesanas guarayas y suceñas de Santa Cruz, entre los que se encuentra *Tejedoras de sueños*.

El CEFREC está conformado por productores audiovisuales y comunicadores de diferentes orígenes, entre ellos su director Iván Sanjinés, reconocido realizador boliviano, el comunicador y actor aymara Reynaldo Yujra, y los productores audiovisuales de ascendencia minera Abel Ticona y Franklin Gutiérrez. Si bien en términos de representación formal y legal está a la cabeza un director, el CEFREC nunca ha tenido un directorio o un organigrama que establezca jerarquías: se trata más bien de un equipo multidisciplinario con profesionales en distintas especialidades como educación, cine, comunicación y antropología, equipo con el que se han organizado las siguientes áreas de trabajo: institucional, capacitación, producción, difusión y administrativa,

<sup>6</sup> El desarrollo alternativo fue un proyecto auspiciado por el gobierno estadounidense, que buscaba incentivar una producción sustitutiva al cultivo ilícito de la hoja de la coca excedentaria destinada al narcotráfico.

<sup>7</sup> Entrevista realizada a Abel Ticona, del CEFREC, por Estefanía Paiva y Cecilia Quiroga, La Paz, marzo de 2012.

<sup>8</sup> En el Chapare del trópico de Cochabamba, frontera de la cordillera de Los Andes y la Amazonía, desde hace más de 20 años, se desarrolla un movimiento político-social, conocido como el movimiento cocalero. El lugar comienza a poblarse a comienzos del siglo xx por campesinos de origen quechua. Se da una colonización dirigida y otra espontánea.

<sup>9</sup> Entrevista realizada a Abel Ticona, del CEFREC, por Estefanía Paiva y Cecilia Quiroga, La Paz, marzo de 2012.

las cuales cuentan con sus respectivos responsables. Algunas de estas áreas se hallan descentralizadas con el fin de cumplir con un trabajo regional en la medida en que la actividad del CEFREC va ampliándose por el territorio nacional.

Entre sus motivaciones principales están el apoyar a los procesos de desarrollo intercultural de los pueblos indígenas originarios campesinos, y sus objetivos coinciden plenamente con los del Sistema Plurinacional de Comunicación.

El CEFREC se encarga de fortalecer redes o circuitos de comunicación y difusión crítica del audiovisual, con el fin de aportar en el conocimiento y debate social, económico y cultural de Bolivia, y en el rescate de la memoria. En más de veinte años de trabajo ha apoyado la realización de más de 400 producciones entre documentales, docu-ficción, ficción, videos educativos, video cartas, animación y 600 programas de televisión, cuyo lenguaje y narrativa están determinados por las cosmovisiones de los pueblos indígenas, y abordan temáticas relacionadas a tradiciones, aspectos políticos, históricos y de la vida cotidiana.

Este centro de orientación comenzó a funcionar gracias al aporte de los propios promotores, posteriormente recibió apoyo externo, entre los más importantes se encuentra el gobierno del País Vasco. Su labor en capacitación se da a nivel nacional e internacional (Perú, Colombia, Brasil). Los métodos alientan a la práctica antes que a la teoría y son ampliamente participativos.

En cuanto a la difusión y distribución de las producciones, la filosofía del CEFREC es devolver las imágenes a la comunidad y a los pueblos indígenas antes de pasar a cualquier otro tipo de transmisión, hecho que lo diferencia de aquellos productores que llegan a un lugar, filman y nunca más se sabe de ellos. Entre su circuito de exhibición, además de encontrarse una serie de comunidades donde se difunden los productos promoviendo el intercambio de conocimiento de diferentes regiones y realidades, se encuentran canales de televisión, salas de proyección y festivales. En esta línea, promueve el Festival Internacional de Cine y Video de Pueblos Indígenas y el Premio Anaconda, cuyo objetivo es incentivar la producción audiovisual, difundir los valores, problemáticas y formas de vida de los pueblos indígenas y facilitar su reconocimiento.

El trabajo del CEFREC es de gran impacto social ya que ha permitido la conformación de equipos de producción y difusión en diferentes regiones del país, motivando mecanismos para la autogestión y la apropiación del medio audiovisual por parte de las comunidades, es en este sentido que brinda apoyo a la CAIB y ha coadyuvado, como ya se vio, en la elaboración y puesta en práctica del Plan Nacional Indígena Originario de Comunicación Audiovisual que desembocó en el Sistema Plurinacional de Comunicación, posibilitando el desarrollo de toda una propuesta comunicacional audiovisual con incidencia cultural y política, en la medida que ha posibilitado una articulación entre las organizaciones indígenas que han jugado un rol esencial en el proceso constituyente boliviano. También ha sido importante su incidencia sobre temas relacionados al

derecho, a la comunicación e información y a la democratización de los medios, los que a su vez han ido repercutiendo en la formulación de normativas y de políticas públicas estatales como, por ejemplo, en la redacción de los artículos referidos a los derechos a la comunicación e información en la Constitución Política del Estado y a la redacción de la Ley de Telecomunicaciones. Asimismo, a través de su práctica y posterior reflexión alrededor de los contenidos, ha ido contribuyendo en la precisión de las definiciones de los conceptos de interculturalidad y descolonización, ejes matrices y estratégicos de la Constitución Política del Estado hacia la Construcción del Estado Plurinacional.

### Coordinadora Audiovisual Indígena Originaria de Bolivia (CAIB)

La CAIB se creó, el 8 de junio de 1996, en Yotala, Departamento de Chuquisacaen, en el marco del Taller Internacional de Capacitación, actividad que se desarrolló como parte del V Festival Americano de Cine y Video de Pueblos Indígenas.

La coordinadora se estableció con el apoyo del CEFREC, CIDOB, CSUTCB y la Confederación Sindical de Colonizadores de Bolivia llamada posteriormente Confederación Sindical de Comunidades Interculturales de Bolivia. Más adelante se unieron el CONAMAC y la CNMCIQB-BS. Actualmente funciona como una asociación sin fines de lucro, conformada por comunicadores y comunicadoras indígenas originarios provenientes de diferentes regiones del país, que responden y están ligados a sus organizaciones y comunidades de base, lo que hizo que se cristalice no como una de las más importantes sino la única agrupación de base que busca responder a las necesidades comunicacionales de los pueblos indígenas originarios campesinos de Bolivia con el aval de las propias organizaciones.

En cuanto a su forma operativa de funcionamiento, la CAIB está conformada por una Coordinadora General, una Secretaría de Producción, una Secretaría de Hacienda, una Secretaría de Actas y una Secretaría de Difusión.

La dirección de la Coordinadora General es rotativa entre las organizaciones que la conforman. Según Humberto Claros: “en una gestión la dirección puede recaer en la CSUTCB, y en la siguiente puede estar a cargo de una representante de las Bartolinas. Así va cambiándose para que todos tengan la oportunidad de participar en la coordinación. Es un trabajo conjunto, en equipo, donde existe una representación de los pueblos indígenas de forma legítima”.<sup>10</sup>

A estas instancias hay que agregar el papel que cumple la asamblea en la toma de decisiones y determinaciones, como es el caso de modificaciones al estatuto o de los reglamentos. En este sentido las atribuciones de la dirección de la coordinadora estarían

<sup>10</sup> Entrevista realizada a Humberto Claros por Estefanía Paiva, La Paz, marzo de 2012.

limitadas, centrándose sobre todo a funciones de representación en diferentes espacios donde la CAIB es convocada. Con esta estructura, la CAIB, junto al CEFREC, actúa como brazo técnico comunicacional, respetando la óptica de las confederaciones nacionales y complementando el apoyo en las áreas de capacitación, producción y difusión en el marco del Sistema Nacional de Comunicación.

La CAIB cuenta con más de un centenar de miembros activos que han sido capacitados por el CEFREC, entre los que se encuentran los realizadores del programa Bolivia Constituyente; Marcelino Pinto y Humberto Claros, del trópico de Cochabamba; Vicente Mamani, y Marcelina Cárdenas, de Potosí; y Marina Movo, de tierras bajas.

Su constitución se debe a la necesidad de tener una instancia de coordinación que les permita llevar adelante actividades sostenidas de acuerdo a los objetivos que se han ido planteando en el Plan Nacional Indígena Originario de Comunicación. Al respecto, Nicolás Ipamo, realizador chiquitano y fundador de la CAIB, dice: “Nos hemos decidido fundar el CAIB porque hemos dicho: ‘Bueno, vos venís de El Alto de La Paz, yo vengo de la Chiquitanía, el otro venía de San Miguel, el otro venía de Potosí, otro del Chaco. Entonces, si no lo formamos ahorita ¿cómo nos vamos a comunicar? Cada cual vuelve, entonces va ser en vano el esfuerzo’. Entonces en ese momento se conformó el directorio” (CEFREC-CAIB, 2008).

Para acceder a la capacitación y ser miembro de la CAIB deben cumplirse una serie de requisitos y seguir un proceso de selección bajo parámetros establecidos por las mismas organizaciones, las cuales son muy respetuosas de la organicidad así, por ejemplo, el o la interesada en postular, además de demostrar aptitudes, compromiso y responsabilidad con la comunidad, debe conseguir el aval de los diferentes niveles de organización a la que está sometida su comunidad. Se dan casos en que existen hasta tres niveles de consulta: el de la comunidad a la que pertenece, el de la organización provincial y el de la federación, instancia que debe informar a la confederación.

En sus diferentes formatos de presentación, la coordinadora manifiesta que la comunicación, por esencia y naturaleza, debe estar al servicio de la sociedad como un bien que permita un desarrollo que, desde la concepción de los pueblos indígenas y originarios, implica el concepto del *vivir bien*.<sup>11</sup> En este sentido, la comunicación sería un bien

<sup>11</sup> Vivir bien es un concepto propuesto en el discurso por los movimientos indígenas, que tienen una activa participación en el proceso político que vive Bolivia, y que ha pasado a formar parte de uno de los principios fundamentales de la nueva Constitución Política del Estado. De esta manera, el vivir bien es entendido como vivir en armonía con la naturaleza, con el cosmos, con la historia, con los ciclos de la vida, es valorar nuestra cultura, priorizar la vida, buscar la vivencia en comunidad, los consensos, respetar las diferencias, retomar la unidad de los pueblos, saber comunicarse a través del diálogo, trabajar en reciprocidad o en ayni (ley de la reciprocidad en la cultura aymara), valorar y recuperar la identidad. El vivir bien busca reconstruir la vida a partir de un encuentro con nosotros mismos.

espiritual que fortalece los valores culturales, y un instrumento para la recuperación de las estructuras políticas y económicas propias y de los territorios concebidos como espacio para la vida de los pueblos.

Desde su creación hasta la fecha, la coordinadora ha marcado una amplia trayectoria en la producción audiovisual, proponiendo métodos participativos bajo la lógica comunitaria. Según Iván Sanjinés, “la forma de trabajo desarrollada en los proyectos de la CAIB, es comunitaria en la medida en que durante los procesos de producción, nadie es más que otro. Tanto los que están capacitando como los técnicos, o los mismos actores tienen igual nivel”. Bajo este principio, y para evitar jerarquías, no aparece la figura de un director, se habla más bien de responsable o responsables.

En este sentido, la lógica de la vida comunitaria de los pueblos indígenas es llevada a la producción, que consiste en el desarrollo de un trabajo colectivo totalmente cooperativo y complementario. Todo el proceso de realización se da desde el interior de la colectividad, por ejemplo, una idea que surge de los propios comunicadores indígenas puede ser desarrollada en conjunto con la comunidad y/u organización, de este modo los argumentos salen de la vida misma de las personas o de la experiencia de los productores, también esa idea puede estar inspirada en historias de la tradición oral o en hechos de la coyuntura social y política, pero vivida, sentida y enfocada desde la mirada comunitaria. Al respecto se tienen varias muestras:

Alfredo Copa, comunicador quechua, inclinado a la recreación de hechos históricos, se propuso informar y reflexionar sobre la Asamblea Constituyente a través del documental *¿Ahora de quién es la verdad?* (Copa y Chileno, 2004), en el que incluyó la recreación, desde una perspectiva diferente a la oficial, del mito de fundación de los pueblos andinos, y pasajes de la primera Asamblea Constituyente Boliviana y de la Revolución del 52. El video presenta una reflexión histórica desde la perspectiva de los pueblos indígenas originarios, rememorando diferentes capítulos desde la vida previa a la conquista española, la explotación y exterminio en la colonia y la república, y la lucha de los pueblos indígenas originarios hasta el día de hoy, cuando a partir de las propias exigencias indígenas se ha hecho realidad la necesidad de convocar a una Asamblea Constituyente. El video responde preguntas como: ¿Qué es una Asamblea Constituyente?, ¿qué peligros y posibilidades representa?, ¿qué sociedad queremos para Bolivia?, entre otras.

Al respecto Copa sostiene: “Quería que la gente se responda a esa pregunta, porque cuando dicen los dirigentes que las bases están pidiendo una Asamblea Constituyente, no es tanto así, los dirigentes intermedios son los que entienden bien, pero la gente en las comunidades no entiende mucho, no entiende nada, es más. Entonces para que se dé fuerza a la idea de los dirigentes, la gente en las comunidades tiene que entender por qué es importante la Constituyente. Mi idea era que es importante porque nosotros hemos sufrido un daño bastante fuerte, y ese daño que sufrimos debe cambiar,

y la única oportunidad es la Constituyente” (CEFREC-CAIB, 2008). Según Copa, cuando el video fue proyectado en su comunidad las personas se emocionaron mucho y lloraron por el sufrimiento de los pueblos. Entendieron la importancia de la Asamblea Constituyente para promover el cambio social.

La aprobación de la comunidad para emprender un proyecto de producción es de suma importancia, además, hay diferentes momentos en que la gente participa: aprobando el guion, que en muchos casos es revisado por las autoridades comunales o dirigentes, recreando fiestas, asambleas o movilizaciones, actuando, componiendo o interpretando música, colaborando en la elaboración de la banda sonora, brindando apoyo logístico y organizando la difusión y distribución.

Es así que el proceso de producción implica todo un aprendizaje para comunicadores indígenas y para las comunidades, es un espacio que activa la memoria, motiva la reflexión sobre los más variados temas, entrega elementos de debate y, en muchos casos, cuando existen diferentes opiniones respecto a algún punto, exige llegar a consensos, por lo que también se constituye en un ejercicio de convivencia.

Humberto Claros recuerda que: “si bien conocía mi federación, no conocía, por ejemplo, el contexto de lo que pasaba más allá. Ahí conocí mucho sobre lo que fue, aquella vez, los colonizadores, ahora CSIB, la misma CIDOB. Fue una experiencia impresionante ver los hermanos guaraníes. Ya después, en 1999, empezamos a producir, la primera ficción que hicimos en Cochabamba fue el *Oro Maldito*, con Marcelino Pinto. Ahí estuve de asistente general y luego seguí en el proceso de formación. Visitamos diferentes comunidades y lugares, y poco a poco empezamos a hacer nuestras propias producciones. La primera iniciativa mía fue *Florcita del Parque*, que es un clip musical de 5 o 6 min de duración, donde se muestra cómo se reprimía aquella vez al sector cocalero por parte del gobierno, en 2001 si no me equivoco, esa fue la primera experiencia, ha sido un video musical muy bonito. Así empezamos a hacer videos cortos, después hicimos una ficción llamada el *Nombre de nuestra coca*, igual, sobre la represión, pero ya era una historia”.<sup>12</sup>

Para medir el impacto en la sociedad la CAIB cuenta con un programa periódico y ampliamente participativo, de seguimiento, evaluación y planificación. En los últimos años, advirtiéndose limitaciones para su auto-sostenibilidad, la CAIB ha hecho una serie de gestiones para conseguir financiamiento que le permita actuar con mayor autonomía. Por las características de su diversa conformación ha tenido la ventaja y posibilidad de cumplir con el objetivo de incentivar las relaciones interculturales y el diálogo entre los diferentes pueblos, comunidades y organizaciones.

<sup>12</sup> Entrevista realizada a Humberto Claros por Estefanía Paiva, La Paz, marzo de 2012.

Para comprender mejor el proceso de producción seguido por la CAIB, en los siguientes acápite se hace una descripción de dos experiencias complementarias auspiciadas por la coordinadora: la producción del programa televisivo Bolivia Constituyente y el proyecto Fortalecimiento de Prácticas de Comunicación Audiovisual con Jóvenes Indígenas de Copacabana.

La producción de una película, de un documental o de un programa de televisión encierra una historia que involucra temáticas, espacios, protagonistas y relaciones. Así pues, el programa Bolivia Constituyente tiene su historia. La primera referencia es la Estrategia Nacional de Comunicación en Derechos y Asamblea Constituyente planteada por el Plan Nacional de Comunicación, y resultado de un largo proceso iniciado a mediados en 2005, que incluyó la formación de cuarenta y cinco representantes indígenas de diferentes regiones del país, afiliados a las cinco confederaciones nacionales de Bolivia y que habían adquirido cierta trayectoria como líderes comunitarios o regionales.

En este caso, la capacitación fue una muestra del interés por cumplir con el objetivo de impartir una formación integral, ya que además de entregar conocimientos sobre técnicas de producción audiovisual y su lenguaje, incluía contenidos políticos y módulos sobre derechos humanos, derechos indígenas y temas referidos a la Asamblea Constituyente, con la meta de que los mismos fueran incluidos en videos, programas de televisión y radio que sirvieran para incentivar reflexiones en las comunidades y en otros ámbitos. Con ese fin se realizaron productos en diferentes regiones del país, cuyas temáticas fueron definidas a partir del consenso entre dirigentes, y se elaboraron diez paquetes comunicacionales que fueron difundidos ampliamente en diversos espacios grupales o masivos, con dinámicas que promovieron el debate. “Cada paquete es una unidad conformada por programas de video-TV, programas y microprogramas de radio y una guía temática-técnica de acompañamiento. Las temáticas abordadas son: equidad de género, multiculturalidad, pueblos indígenas, áreas protegidas, participación política, vulneración de derechos, tierra territorio, recursos naturales, autodeterminación, derechos económicos, sociales y culturales e identidad cultural” (CEFREC-CAIB, 2008).

La idea de trabajar en el proceso constituyente, hacerle un seguimiento audiovisual y lanzar un programa de televisión, surgió justamente en el ámbito de la estrategia, y fue una recomendación de las organizaciones ante la inoperancia de los medios de comunicación que no recogían las expectativas, propuestas, opiniones y actuaciones del movimiento indígena respecto a la elaboración del nuevo texto constitucional.

El programa Bolivia Constituyente puede ser dividido en dos temporadas: la primera producida durante el desarrollo de la Asamblea Constituyente entre los años 2006 al 2008, y la segunda, en el periodo post constituyente a partir de febrero de 2009.

La primera temporada se desarrolló a partir de la conformación de un equipo regional en la ciudad de Sucre, integrado por miembros de la CAIB, que habían sido elegidos

por su experiencia y porque eran cercanos a la región desde la cual se transmitía el programa: Marcelino Pinto, de Chapare, Vicente Mamani, Marcelina Cárdenas y Sonia Chiri, de Potosí, y un grupo del CEFREC encargado de la coordinación técnica, realización y seguimiento político. Este equipo estable no invalidó la participación, a través de un sistema de pasantías, de comunicadores indígenas del Oriente como los chiquitanos y otros. Marcelino y Vicente fueron los encargados del manejo de cámaras, edición, elaboración de cápsulas informativas y diseño del set. Marcelino Pinto es uno de los más experimentados camarógrafos formado dentro del plan, y uno de los primeros editores indígenas. Marcelina Cárdenas estuvo a cargo del guion y la realización y Sonia Chiri, además de apoyar la preproducción, cumplió las funciones de presentadora principal.

Conseguir un espacio en un canal televisivo fue el gran reto para las organizaciones y para el equipo de producción que por primera vez se enfrentaba a este tipo de realización. Finalmente, el espacio televisivo fue resultado de un convenio entre las organizaciones y el canal del Estado. En un principio, era difundido desde la ciudad de Sucre todos los jueves en horario estelar. Si bien el programa duraba una hora, solamente la mitad de ella fue cedida a los comunicadores indígenas, bajo el argumento de que tenía que darse un tiempo a los profesionales del canal, que también querían contar con un espacio para tratar el tema constituyente, sin embargo, fueron los mismos profesionales quienes se vieron rebasados por las exigencias del programa y renunciaron al espacio, cediéndolo completamente a las organizaciones.

El programa se fue consolidando con una estructura dividida en tres bloques: a) las noticias, trabajadas con los delegados constituyentes y realizadas en lenguas nativas, con el propósito de superar el tono alarmista que a veces utilizaban los medios de información comerciales; b) la producción y presentación de un documental que motivara el debate sobre temas como tierra y territorio, la visión de país, las autonomías, la estructura del estado, la coca, el agua y el medio ambiente; c) entrevistas y debates sobre el contenido del documental con la participación de dirigentes, técnicos, constituyentes, asesores o expertos invitados, tanto nacionales como extranjeros (por ejemplo, Héctor Díaz Polanco, de México, o Boaventura de Sousa Santos, de Portugal).

Estos tres bloques permitían reflejar las propuestas del Pacto de Unidad<sup>13</sup> y acercarse a los constituyentes indígenas que casi no tenían cabida en los medios que cubrían

<sup>13</sup> El Pacto de Unidad formado por la Confederación Sindical Única de Trabajadores Campesinos de Bolivia, el Consejo Nacional de Ayllus y Markas del Qollasuyo, la Confederación de Colonizadores de Bolivia, la Federación Nacional de Mujeres Campesinas Bartolina Sisa, el Movimiento Sin Tierra, la Coordinadora de Pueblos Étnicos de Santa Cruz, la Organización del Pueblo Mojeño y la Asamblea del pueblo Guaraní, nació a partir de la necesidad de impulsar conjuntamente sus demandas, principalmente la organización de la Asamblea Constituyente Soberana, en condiciones de amplia participación social, como un espacio institucional para impulsar reformas profundas a la estructura del Estado boliviano.

más las posiciones de la oposición, sin reflejar las intensas discusiones que se daban al interior de la asamblea, en las comisiones, en los encuentros territoriales y en las audiencias públicas. Al ser un programa concebido bajo ópticas distintas a las convencionales rompía, en muchos casos, con los esquemas establecidos, un ejemplo de esto es la puesta en escena, con la presencia de una mujer indígena vestida de manera tradicional —algo con frecuencia subvalorado en una sociedad jerarquizada como la boliviana— no solo presentando el programa, sino conduciendo el debate político.

La producción se desarrolla desde la lógica colectiva. Durante la etapa de preproducción, el equipo sostenía discusiones sobre los temas a ser tratados, basándose en los planteamientos de las diferentes comisiones de la Asamblea Constituyente, intercambiaba criterios para la elección de los mini documentales que debían ser presentados, y sostenía charlas preparatorias con los entrevistados. El programa estaba basado en un guion, que normalmente era analizado por todo el grupo productor con el fin de enriquecerlo e identificar vacíos.

Una vez terminada la Asamblea Constituyente, se inició una segunda temporada de Bolivia Constituyente, mediante un convenio anual entre el canal estatal Bolivia TV y las organizaciones matrices, CAIB y CEFREC. El programa ha tenido así continuidad, con programas grabados en el estudio del CEFREC y con su apoyo técnico, aunque a veces también se produce en otras ciudades. No existe un equipo estable de producción ni de presentación, pero las lógicas colectivas de trabajo se mantienen.

La estructura mantiene los siguientes bloques: a) la actualidad noticiosa, cubriendo hechos que se producen en las organizaciones no exclusivamente indígenas; para eso cada departamento envía una nota elaborada por comunicadores de la CAIB: “Los presentadores de estas notas varían de acuerdo al origen de la nota; puede ser un chiquitano, o las hermanas bartolinas, o pueden ser los compañeros de Alto Beni, o los compañeros de la CIDOB; lo han hecho en Cochabamba los compañeros del Chapare;”<sup>14</sup>) expresiones culturales de los pueblos reafirmando lo plurinacional; c) presentación de un tema motivador, sugerido por las organizaciones a través de sus comunicadores, para discutir sobre la forma en que están llevándose a la práctica los planteamientos de la Constitución Política del Estado; d) entrevistas con invitados especiales sobre la base de lo tratado en el bloque anterior; e) historias de vida que resaltan los logros de las personas en diferentes ámbitos.

El impacto sobre la audiencia es medido a través de comentarios que llegan vía internet. Estos comentarios hacen evidente la confianza que la gente llega a tener en los espacios informativos en los que se utilizan idiomas propios. A decir de una televidente: “el programa es bonito, divertido y se entiende, además, muestra cosas que no

<sup>14</sup> Entrevista realizada a Max Silva, del CEFREC, por Cecilia Quiroga, La Paz, octubre de 2011.

sabíamos como, por ejemplo, la vida de los pobladores de San Julián en Santa Cruz, la forma en que sufre la gente que tiene que ir a vivir a otros lugares y cómo había sido su historia. Lo que se necesita es que más gente se entere de que hay este programa”.<sup>15</sup>

En la primera temporada, el programa fue financiado por la cooperación internacional como resultado de una gestión que hizo el Pacto de Unidad. Esto permitía un pago regular a los miembros del equipo de producción y cubrir los requerimientos. Para la segunda temporada son los propios comunicadores de la CAIB quienes se organizan, aportando productos desde sus comunidades y aprovechando el material ya acopiado, solo hay un reconocimiento mínimo de transporte y refrigerios cubiertos por el CEFREC, que además facilita equipos e infraestructura y apoyo en el aspecto técnico.

Bolivia Constituyente ha hecho posible el fortalecimiento de la relación de colaboración entre las organizaciones nacionales que conforman el Sistema Plurinacional de Comunicación. Según sus promotores, la solidez del proyecto cobra características únicas en relación a otras experiencias de audiovisual indígena en Latinoamérica, comprobando el hecho de que el video es una herramienta valiosa para hacer seguimiento a los procesos políticos, además de incidir positivamente en la vida personal de los comunicadores.

A partir de las diferentes experiencias y, sobre todo, de lo aprendido durante la producción de los programas de televisión, está planteándose el reto de conformar una red de canales comunitarios y estaciones de radio que transmitan desde diferentes regiones indígenas de Bolivia, respetando la diversidad y manteniendo grados de autonomía.

De no ser por la estrategia comunicacional en su conjunto y por el programa Bolivia Constituyente, las propuestas de diferentes organizaciones y la calidad de los debates, el diálogo y las exposiciones al interior de la Asamblea Constituyente no hubieran sido visibilizados, quedando solamente para la historia la visión parcial de una gran parte de los medios masivos de información interesados en subrayar los aspectos negativos del cónclave, como un evento fracasado y controlado por el partido de gobierno sin ningún nivel de participación. En este sentido debe valorarse el aporte de la comunicación indígena a la preservación de la memoria colectiva.

En general, puede decirse que con la producción y difusión de este programa se ha cumplido con el objetivo de dar a conocer la participación de las organizaciones sociales en el proceso constituyente, ejercitando lógicas comunitarias que finalmente se constituyen en propuestas audiovisuales que los medios televisivos, tanto privados como estatales, no lograron hacer.

<sup>15</sup> Entrevista realizada a Mauricia Condori, por Cecilia Quiroga, La Paz, noviembre de 2011.

## Fortalecimiento de Prácticas de Comunicación Audiovisual con Jóvenes Indígenas y la TV Comunitaria de Copacabana

El 6 de diciembre de 2011, en el periódico *La Razón* de la ciudad de La Paz, pude leerse el siguiente titular: “El cine indígena tiene dieciocho nuevos realizadores. Proyectan sus trabajos en la Cinemateca”. Se trataba de la exhibición de los primeros cortometrajes realizados por jóvenes, hombres y mujeres, en su mayoría de ascendencia aymara, provenientes de varias comunidades de la provincia Manco Kapac del departamento de La Paz, que fueron capacitados por CEFREC-CAIB en alianza con Radio Copacabana<sup>16</sup> y su proyecto de televisión comunitaria, que forman parte del Sistema Plurinacional de Comunicación. Contaron con el apoyo de Wapikoni Mobile, un colectivo de cineastas que trabaja con indígenas canadienses.

Se hizo públicamente la convocatoria a la capacitación, en coordinación con la CSUTCB y la CNMCIQB-BS, la selección de los postulantes fue realizada de manera orgánica, es decir, se eligió a personas de la comunidad y con representatividad, pertenecientes a alguna organización social de base, sin importar el grado previo de estudios. En este caso, se tuvo especial cuidado en la equidad de género.

Muy pocos de los seleccionados tenían experiencia como fotógrafos, filmando imágenes turísticas y familiares, y en comunicación, pero este no era un requisito. Francisca Condori, integrante del grupo señala: “Al principio nadie tenía experiencia y nos fuimos adaptando poco a poco con mis compañeros, y es así que empezamos a desarrollar los trabajos por grupo y tuvimos varias experiencias, por ejemplo, en mi documental, durante la filmación, apareció un ratón y hubieron muchos ruidos, entonces aprendí que por más que aparezca un ratón o una mosca no deben soltarse las cosas, en ese momento es cuando pasa lo más interesante, y por soltar las cosas podemos perder esas experiencias”.<sup>17</sup>

Por su parte, dice Elías Castro: “Yo no tenía idea de nada de medios, pero veía esa discriminación que teníamos, y después la falta de conocimiento que había en la radio, entonces esa era la preocupación que todos teníamos. Y así busqué mi propia certificación de mi comunidad, de mi confederación, y así mandé mi solicitud y la certificación que Iván me pidió, y así llegué a Copacabana”.<sup>18</sup>

<sup>16</sup> Radio Copacabana es un emprendimiento privado con características comunitarias afiliado a la CSUTCB. Está ubicado en Copacabana, población situada en la provincia Manco Kapac del departamento de La Paz, a orillas del Lago Titicaca.

<sup>17</sup> Entrevista realizada a Francisca Condori, integrante del grupo de jóvenes indígena, por Cecilia Quiroga, La Paz, diciembre de 2011.

<sup>18</sup> Entrevista realizada a Elías Castro, integrante del grupo de jóvenes indígena, por Cecilia Quiroga, La Paz, diciembre de 2011.

Entre las motivaciones principales del proyecto está la de fortalecer el Sistema Plurinacional de Comunicación con la presencia de jóvenes, que además de desarrollar aptitudes creativas estén conscientes de los derechos de los pueblos indígenas y de las mujeres. La propuesta es que practiquen la comunicación y la producción audiovisual con enfoque político, fortaleciendo a sus propias comunidades y proyectándose como servidores colectivos. Según Franklin Gutiérrez, coordinador del proyecto por parte del CEFREC: “de lo que se trata es que el video sea usado no solamente como un instrumento de expresión individual que ayude a crecer a las personas, sino como una herramienta de lucha. Esto es lo que realmente aumenta la autoestima personal y colectiva”.<sup>19</sup>

Se realizaron producciones con enfoque político que tienen que ver con la historia del país, pero con la particularidad de tener un toque intimista y personal. Buena parte de los productos parten de historias personales para llegar a temas de interés colectivo y social, es decir, a la vez que tratan contenidos íntimos son políticos. Así está el relato de Stive, uno de los jóvenes aymaras que a través de su trabajo audiovisual reflexiona sobre la forma en que se ha desconectado de su comunidad intentando un reencuentro a través de la recuperación del idioma de sus padres. También está el caso de Leandra, quien evoca la historia de sus abuelos y su lucha por la tierra durante la Revolución de 1952, o la de María Mamani, hija de padres pescadores, preocupada por el medio ambiente que día a día se deteriora: “Lo que más me ha impactado ha sido mi trabajo, hacer sobre mi comunidad, sobre la pesca. En mi comunidad, la mayoría de la gente vive de la pesca y ahora los peces andan desapareciendo, y lo que me preocupa es cómo va a vivir más adelante la gente”.<sup>20</sup>

Se desarrollaron materiales con una duración de 6 a 20 min, relacionados a la recuperación de la memoria, a la violencia familiar en las comunidades, a los derechos de los jóvenes y al medio ambiente, a través de géneros y técnicas como el documental testimonial, el clip musical, la ficción y la animación con diversidad de técnicas como, por ejemplo, dibujos secuenciales y el *stop-motion*, que fue toda una novedad. Las producciones no plantean innovaciones estéticas, de lenguaje o narrativas, pero muestran imágenes diferentes al abordar situaciones, paisajes, idiomas o vestimentas y presencias, con una narrativa propia que casi nunca está en los medios.

La capacitación que fue impartida en Copacabana y realizada bajo el enfoque comunitario, tuvo una duración de ocho meses a través de la realización de seis talleres de diez días cada uno. La metodología se diseñó considerando la experiencia y planteamientos

<sup>19</sup> Entrevista realizada a Franklin Gutiérrez, encargado de capacitación del CEFREC, por Cecilia Quiroga, La Paz, septiembre de 2011.

<sup>20</sup> Entrevista realizada a María Mamani, realizadora del documental Pescando Esperanzas, por Cecilia Quiroga, La Paz, diciembre de 2011.

tanto del CEFREC como de Wapikoni, organización que tiene la particularidad de trabajar acercándose a jóvenes de comunidades marginadas a través de talleres que promueven la autovaloración, la autoexpresión y el derecho a ser escuchados dentro y fuera de la comunidad. Con la circulación de sus productos se espera ayudar a vencer los prejuicios que hay sobre estas poblaciones. Las metas se cumplieron en la medida en que los mismos participantes declaran que la experiencia abrió sus pensamientos, su imaginación “y después empezaron a despertar los muchos sueños dormidos, mucha realidad que podíamos mostrar de nuestras comunidades, muchos problemas. Ahora con la enseñanza que tenemos nosotros vemos desde nuestras propias identidades, es distinto”.<sup>21</sup>

La instrucción impartida promovió la práctica, constante tal como lo señala Elías Castro: “Tenía un compañero que estaba estudiando fotografía en la universidad y se sorprendía al ver como en nuestras clases manejábamos la cámara. Ellos en dos años de estudio recién estaban agarrando la cámara.[...] Aquí directo nos enseñaron, primero en un cuadro de un minuto, sobre qué va a tratar tu tema, y el que va a agarrar la cámara tiene que tomar bien el cuadro [...] con las imágenes mismas nos enseñaban rápido y nosotros nos sentíamos felices.[...] En la comunidad no entendemos nada de estas cosas, hasta yo mismo temblaba al tocar una cámara, como tiene tantos botones, tantas funciones, teníamos miedo. Pero una vez que fueron entendiendo fue gustándonos más y realizamos nuestros propios trabajos.[...] Nos trasnochábamos, a veces teníamos que ir a dialogar con los compañeros que iban a participar, con nuestra propia organización, hasta los mismos compañeros estaban molestos: ‘no, aquí es prohibido’, nos decían, pero cuando decíamos que éramos de la misma organización, ya nos aceptaban”.

En cuanto a la difusión de estos productos, se han planteado dos etapas. La primera tiene que ver con la presentación en las comunidades de donde provienen los jóvenes como una especie de acto de devolución, ya que muchas de las ideas y temas desarrollados en los audiovisuales los involucran y fueron producidos con su participación y aporte. En una segunda etapa serán presentados, en salas urbanas del país, en los programas televisivos auspiciados por CAIB-CEFREC: Entre Culturas y Bolivia Constituyente y, sobre todo, en el canal comunitario de Copacabana. En este punto es importante destacar que una de las grandes metas de este proyecto es que los jóvenes formen parte del equipo de producción del canal comunitario de Copacabana, llamado Cruz Andina, el cual se encuentra en plena implementación y ya cuenta con una frecuencia propia gracias al impulso de la comunidad: “Hubo una vez un dirigente que quería hacer televisión, de ahí surge la idea de que todos tenemos que hacerlo, no algunos nomás, entonces las autoridades me dieron aval

<sup>21</sup> Entrevista realizada a Elías Castro, integrante del grupo de jóvenes indígenas, por Cecilia Quiroga, La Paz, diciembre de 2011.

para hacer televisión comunitaria”,<sup>22</sup> dice Rosa Jalja, comunicadora y radialista aymara con muchos años de experiencia, que formó parte de las reporteras populares del Centro de Promoción de la Mujer Gregoria Apaza de la ciudad de El Alto, y es miembro de la CAIB. Rosa es la responsable del canal de Copacabana, y su participación en el proyecto de televisión comunitaria tiene el visto bueno de los dirigentes de la CSUTSB, organización a la que pertenece. La iniciativa también cuenta con el apoyo del CEFREC, y es estructurada sobre la base de Radio Copacabana, que forma parte del Sistema Plurinacional de Comunicación. Su principal referencia es el canal comunitario de Sapecho, en el norte de La Paz, que, además, ha donado parte de los equipos cuando renovó los propios.

Según sus fundadores, el proyecto es “comunitario” en la medida en que promueve la participación de la gente bajo diversas modalidades. Entre las motivaciones principales está permitir a la gente reforzar su identidad y construir historias propias que “no son tomadas en cuenta por las producciones dirigidas por gente no indígena originaria”, según Rosa Jalja.

La idea es que el canal sea autosostenible, ya que se piensa que cualquier financiamiento externo podría condicionar su funcionamiento, por eso se proponen generar algunos recursos con la producción de avisos institucionales y de interés comunal. Además, se espera llenar la programación con noticiarios locales, difundiendo la producción de CAIB-CEFREC y la producción propia, realizada por los dieciocho jóvenes capacitados, quienes ya comenzaron gestiones para ser parte de la CAIB. De ese modo, podrá “cumplirse con la expectativa de los chicos de ser comunicadores, trabajar en televisión y reflejar su realidad”, añade Rosa Jalja.

## MARCO CONCEPTUAL

Quienes conforman el Sistema Plurinacional de Comunicación ven en el cine y audiovisual comunitarios una reivindicación de los pueblos indígenas en la medida en que se abre la posibilidad de tener una representación propia, que no es asumida desde el individuo, sino en el marco de una estructura comunitaria y orgánica, es decir, a través de las organizaciones y a partir de la pertenencia a un grupo.

El audiovisual comunitario, a diferencia del cine practicado solamente como expresión artística donde predomina la figura del director, implica producir bajo una lógica colectiva. Humberto Claros, comunicador de la CAIB, sostiene que: “la gente siempre quiso saber por qué nosotros ponemos ‘responsables’ y no ‘director’. Siempre hubo esa

<sup>22</sup> Entrevista realizada a Rosa Jalja, integrante de la CAIB y responsable del canal comunitario de Copacabana, por Cecilia Quiroga, septiembre de 2011.

pregunta, y lo que yo supe es que eso es producto de una reflexión, que se hizo hace dos años, de que no es la dirección en el sentido occidental del que manda a todos: el gran jefe sentado ahí. Desde un punto de vista propio, asumo que el responsable es una persona de la comunidad, de la región, que puede explicar a la comunidad los problemas que pueden darse al producir. Si, por ejemplo, la comunidad reclama por algo, este responsable tiene que atender. El término responsable obedece a eso, él se involucra con la comunidad, es parte de esta, conoce todos los problemas del lugar. No es un director que plantea un tema y después lo investiga, sino que es alguien que forma parte del lugar. Entonces, el sentido de responsable, para mí, va en esa línea; por supuesto que nunca va a intentarse conceptualizar cabalmente a qué se refiere el término responsable”.<sup>23</sup>

A partir de la representación colectiva se dan todas las particularidades de creación que tiene este tipo de audiovisual, por eso es que lo colectivo es considerado como algo fundamental y lo comunitario es parte de una filosofía que va más allá de lo simplemente formal. En resumen, la producción comunitaria vendría a ser un proceso de producción hecho por las comunidades desde su propia vivencia.

La decisión de hacer este tipo de audiovisual, según sostienen los actores, tiene que ver con el objetivo de cambiar el tono de la producción abocada a la temática indígena, la cual suele ser presentada a través de interpretaciones externas sobre la base de miradas antropológicas o bien promoviendo una amplia participación de individuos, pueblos o comunidades y respetando sus cosmovisiones y condiciones, pero sin llegar a que sean ellos mismos los dueños de su producción. Es así que son las mismas organizaciones indígenas originario campesinas, quienes deciden hacer cine comunitario en la medida en que este les permite ser protagonistas y reivindicarse.

Según Abel Ticona: “la determinación de trabajar bajo principios indígena-comunitarios surge de una demanda política de las organizaciones y esto no es casual, porque hay antecedentes en el trabajo de Jorge Sanjinés y en todo lo que fueron las radios mineras. En estas experiencias se percibe el poder y la fuerza de los medios de comunicación, que se combina con el apego natural de culturas indígenas por lo oral y por la imagen mucho más que por lo escrito, por eso utilizar el audiovisual es lo ideal”.<sup>24</sup>

Otra razón para implantar proyectos comunitarios es la capacidad que tienen estos de unir varias visiones. Para Humberto Claros no es lo mismo producir desde una perspectiva personal que hacerlo desde una comunidad, la cual, para tomar una decisión acude a un intercambio de ideas que a veces generan discusiones que exigen reflexión y consensos, enriqueciendo los contenidos, formas y dando la oportunidad

<sup>23</sup> Entrevista realizada a Humberto Claros de la CAIB, por Estefanía Paiva, La Paz, marzo de 2012.

<sup>24</sup> Entrevista realizada a Abel Ticona del CEFREC, por Cecilia Quiroga, La Paz, diciembre de 2011.

de que todos puedan expresarse de alguna manera. Por otro lado, ha significado fortalecer el rostro indígena que, de una u otra manera, siempre ha tenido el cine boliviano. Según Abel Ticona: “es imposible entender nuestro cine sin este rostro que ha comenzado a estar más presente a partir de la aparición de los equipos digitales, que han dado la posibilidad de que los propios indígenas puedan acceder con gran facilidad a la tecnología, mostrándose sin las interpretaciones de los intermediarios. Se puede acceder a la tecnología, sin prejuicios y sin que esto impida pensar como lo que somos”.

El audiovisual comunitario también ha tenido un significado importante en el campo político por su incidencia en varios hechos. Al respecto, Abel Ticona sostiene algo que es producto de las reflexiones colectivas que normalmente se dan entre los miembros del sistema y que tiene que ver con la relación cine-política: “No hemos sido ajenos a los planteamientos de construir un Estado Plurinacional. En todo este tiempo de cambio, el audiovisual indígena comunitario no ha estado ausente; hemos tenido una participación real fomentando reflexiones y posibilitando propuestas alternativas de hacer un cine político. Es decir, hemos actuado en dos ámbitos: aportando al cine en sí mismo, y luego, a partir de las características de nuestra producción, incidiendo en lo político. Eso va siempre a la par; en ese sentido constantemente van explorándose las posibilidades de realizar propuestas audiovisuales en cuanto a lenguaje, estéticas, formas de producción y de recursos. Esto también por la necesidad de romper con estructuras narrativas colonialistas. Hay que visualizar lo indígena, pero hay que tener cuidado en la forma, deben superarse las visiones antropológicas y etnográficas tradicionales”.

Para Rosa Jalja, hacer televisión comunitaria significa brindar un servicio a la comunidad, por ejemplo, ella sentía una falta de atención por parte del gobierno hacia los jóvenes de Copacabana, entonces decidió capacitarlos aprovechando los nuevos medios tecnológicos, a través de los cuales ellos pueden expresarse y al mismo tiempo aportar en el desarrollo de la comunidad.<sup>25</sup>

El cine indígena producido bajo la lógica comunitaria para quienes lo practican dentro del sistema, tiene una gran importancia, ya que ha servido, según sostiene Abel Ticona en su entrevista: “fundamentalmente para que de una vez por todas, en la historia de este país, no se pueda pensar Bolivia sin sus pueblos indígenas. Ese es el gran aporte que hizo la Asamblea Constituyente: Bolivia nunca más sin los indígenas, y nosotros con el audiovisual, hemos puesto nuestro granito de arena. El audiovisual comunitario ha visibilizado la forma en que los pueblos indígenas aportan a la sociedad”.

<sup>25</sup> Entrevista realizada a Rosa Jalja, de TV Comunitaria de Copacabana, por Estefanía Paiva, La Paz, marzo de 2012.

Pero los realizadores indígenas también reconocen que su trabajo ha servido para fomentar el crecimiento personal, afirman que mediante los procesos de producción y difusión las personas han enriquecido su calidad humana, muchos han encontrado su camino a partir de la práctica comunicacional y, eso a su vez, ha ayudado a sus propias comunidades. Algunos han empezado a desempeñar un papel destacado en sus organizaciones, es el caso de Gumercindo Yumani: “Ahora me llaman para que participe en las asambleas, en las reuniones de organizaciones y de mi comunidad, y siempre me piden que opine ya que yo salí a capacitarme para colaborar a la localidad, eso es lo bonito, y me siento orgulloso de poder orientar, replicar y aportar, con todo lo aprendido, a mis compañeros”.<sup>26</sup>

En la experiencia del sistema, ejercitar un audiovisual comunitario ha servido, además, para reflexionar sobre conceptos que ellos consideran clave para el proceso socio-histórico que vive el país, como son los de descolonización e interculturalidad, y para analizar acerca del papel que este tipo de producción cumple en el ámbito político y social. Así, dentro de un orden más estructural, los actores de las experiencias observadas ven y utilizan al audiovisual comunitario como herramienta para la descolonización. De esta manera, si se parte de la constatación de que en Bolivia existe un legado colonial que se entremezcla con los principios de un sistema globalizado y neoliberal que, además de trastocar profundamente los espacios de poder y conocimiento, afecta la esencia misma de los seres humanos mediante acciones discriminatorias y racistas que se dan en la vida cotidiana como algo natural, puede afirmarse que las propuestas del video indígena comunitario son descolonizadoras en la medida en que interpelan esta situación en dos sentidos. Por una parte, a través de los contenidos, las formas y estéticas que proponen, las mismas rompen con lo establecido por el cine y audiovisual clásico-tradicionales; y, por otra, en la manera en que van apropiándose de las tecnologías, sugiriendo y practicando formas de producción y distribución que suelen privilegiar el trabajo colectivo. En ambos casos se hacen evidentes usos diferentes de tiempos y espacios. Así, por ejemplo, está el manejo del espacio del set del programa Bolivia Constituyente, que posibilitó una masiva y natural identificación de los espectadores con la escenografía. Integrantes de la CAIB destacan que el tener capacidad de decisión sobre la decoración ha significado trabajar ciertas propuestas estéticas al usar, en un mismo espacio, utilería referente a los pueblos originarios tanto del occidente como del oriente boliviano. En este sentido destacan las impresiones de Nicolás Ipamo, comunicador chiquitano, miembro de la CAIB, que trabajó en la escenografía del programa Bolivia Constituyente: “Hemos buscado otros estilos de presentación [...], aunque muchas personas tal vez no tienen esa costumbre de ver. Dirán: ‘Bueno, ¿para qué ponen una flecha, para qué ponen esa tinaja, para qué ponen esa hamaca, por qué no ponen una cosa plástica, por qué no ponen una cosa cuadrada,

<sup>26</sup> Entrevista realizada a Gumercindo Yumani, comunicador tacana del Beni, integrante de la CAIB, por Briyan Soukup, La Paz, enero de 2012.

pintada?’. Porque esa es la forma de ver que tienen en la ciudad. Pero para nosotros es mostrar y visualizar lo que está en nuestro entorno” (CEFREC-CAIB, 2008).

Ese trabajo es valorado por los entrevistados invitados al programa: “No es porque en otro espacio pudiera estar incómodo, pero el hecho de que estén a mi lado: una hermana haciendo la entrevista, un hermano manejando la cámara, las luces, el sonido y todas esas cosas [...] es como estar en casa [...], puedes hablar con mucha confianza” (CEFREC-CAIB, 2008).

Respecto a los manejos del tiempo, en el caso del tiempo de producción, Abel Ticona afirma: “Los comunicadores indígenas, al no ser retribuidos económicamente por su trabajo, pero comprometidos con él en la medida en que son delegados por sus comunidades, no dejan de lado sus oficios. Ellos han logrado articular las exigencias de la producción audiovisual con sus labores habituales, así, por ejemplo, en la comunidad rural campesina, los planes de rodaje se adaptan a los ritmos de trabajo de la comunidad y a los ciclos agrícolas de la siembra y la cosecha. Esto ha dado muy buenos resultados en la práctica”.<sup>27</sup>

En el ámbito político, el proceso de producción incluyó talleres de formación política que sirvieron para sensibilizar a los mismos productores. Como señala Abel Ticona en la misma entrevista: “En un principio nos hemos concentrado en trabajar los temas del autoreconocimiento y el reforzamiento de nuestra identidad, así como el de las reivindicaciones culturales; nos hemos preocupado por la visibilización de los pueblos indígenas; teníamos videos sobre tradiciones, música y otros, pero se da un paso fundamental cuando las organizaciones empiezan a demandar participar en el proceso constituyente. Ellos dicen: ‘está bien, ya estamos recuperando nuestra cultura, ahora la comunicación tiene que ampliarse a un nivel político porque el país tiene que cambiar’. Es ahí cuando surge la Estrategia de Comunicación para los Derechos de los Pueblos Indígenas y la Asamblea Constituyente, y los audiovisuales se convierten en una herramienta de reivindicación. Claro que también esta demanda es resultado del momento histórico que estamos viviendo”.

Desde el punto de vista social, el audiovisual comunitario ha servido como un medio de difusión de los derechos humanos, derechos indígenas, y de referencia para practicar el derecho a la información y a la comunicación. En esta línea se destaca la cobertura que se hace a las movilizaciones sociales y la participación en la elaboración de leyes, como es el caso de la Ley de Telecomunicaciones, al respecto Humberto Claros señala que: “la visión de la comunicación indígena originaria campesina hacia la sociedad que da la CAIB, es importante, creo que en ese sentido se ha aportado a partir de sus organizaciones a la misma Ley de Telecomunicaciones. Era impensable que

<sup>27</sup> Entrevista realizada a Abel Ticona, del CEFREC, por Cecilia Quiroga, La Paz, octubre de 2011.

en la nueva distribución de frecuencias no hubiera algo para los pueblos indígenas, la CAIB ha logrado plasmar eso haciendo un apartado para la comunicación indígena originaria campesina o para los pueblos indígenas”.<sup>28</sup>

## CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES

El cine y audiovisual comunitarios son productos hechos desde la comunidad, con la comunidad, y tiene como prioridad llegar a ella; a esta conclusión puede llegarse si se realiza una especie de sistematización de lo afirmado por los diferentes actores consultados en el presente estudio; es decir, que el audiovisual comunitario puede ser definido como aquel que promueve el acceso amplio de una comunidad, grupo o colectivo, a tecnologías, espacios y medios de comunicación e información, con el objetivo de practicar e incentivar una producción participativa y horizontal, concebida y organizada desde una perspectiva propia.

El audiovisual comunitario incide tanto en el productor como en el espectador, promoviendo una activa participación y protagonismo, hecho que permite al público dejar de ser un receptor pasivo de mensajes. En tal sentido se incentiva su intervención en las diferentes etapas de la realización, pero también se motiva al análisis y reflexión sobre los contenidos, de manera que la gente pueda, a partir de ellos, intervenir en la sociedad y realizar propuestas de tipo político, social, cultural y económico. De este modo va provocándose una interacción entre los productores que son miembros de la comunidad y la comunidad misma, dando lugar a que los realizadores comunitarios se conviertan en voceros legítimos de esta hacia la sociedad. Al respecto, el CEFREC afirma que la participación directa de los pueblos indígenas en las diferentes etapas de la producción, desempeñándose como documentalistas, guionistas, actores, actrices, camarógrafos y otros, e involucrándose en espacios de educación y reflexión en las campañas de difusión, ha servido para que tanto los productores como los miembros de la comunidad descubran nuevas formas de expresión, se identifiquen con las historias contadas, viendo reflejadas sus realidades, y den a conocer sus problemáticas, incidiendo, en muchos casos, en niveles de decisión política, aspecto que es positivo en la medida que puede promover cambios.

La capacitación se constituye en una acción integral que va más allá de la instrucción meramente técnica, incluyendo módulos de formación social, cultural y política, lo que determina al audiovisual como una herramienta que aporta al cambio social.

En el caso de las experiencias del audiovisual indígena comunitario, el objetivo de la capacitación no es formar cineastas profesionales, sino más bien entregarles una herramienta política de reivindicación de derechos en una sociedad injusta. En esta

<sup>28</sup> Entrevista realizada a Humberto Claros, integrante de CAIB, por Cecilia Quiroga, La Paz, marzo de 2012.

línea, el audiovisual tiene un sentido de utilidad, es por esta razón que los contenidos de los talleres de adiestramiento incluyen, además de técnicas de producción audiovisual, espacios de formación política.

En la producción comunitaria se ensayan lógicas participativas y colectivas que evitan la conformación de jerarquías y significan altos grados de intervención por parte de todo el equipo en la toma de decisiones, selección de temas, formulación de ideas, contenidos, formas de abordarlos, como también en la definición y ejecución de los diferentes oficios del campo audiovisual. Lo participativo se refiere a la posibilidad que tiene la comunidad en su conjunto de involucrarse en el proceso, aportando en los contenidos, apoyando en tareas logísticas, en la recreación de sucesos históricos, entrevistando, dando sus testimonios, o actuando. En muchos casos, el avance del rodaje es puesto en consideración de la comunidad, obteniendo una retroalimentación que reconduce aspectos del proyecto. En tal sentido, y bajo esta lógica de producción, el proceso es tan importante como el producto final.

Al interior de la producción comunitaria se fortalecen las relaciones entre los miembros de la comunidad y se dan procesos de aprendizaje tanto técnicos como aquellos elementos ligados a la cultura y la memoria colectivas. Esto se hace más evidente cuando la producción está realizada por miembros de diferentes comunidades como es el caso de la CAIB.

El Sistema Plurinacional de Comunicación lleva adelante procesos de producción respetando la estructura orgánica de las cinco Confederaciones Indígena Originario Campesinas e Interculturales de Bolivia, lo que marca una inédita y particular forma de encarar la realización. El hecho de que las organizaciones se hayan apropiado del audiovisual demuestra que estas perciben la importancia que tiene este medio de expresión y comunicación, por eso participan, ya sea directamente, con la presencia de sus ejecutivos en instancias de decisión, planificación y evaluación, o activamente en las diferentes etapas de producción, a través de comunicadores especialmente delegados para el efecto. Así, por ejemplo, en el ámbito operativo, la identificación temática para trabajar contenidos, que implica discutir y llegar a acuerdos y consensos, se hace desde las organizaciones con participación de CAIB-CEFREC. Como puede apreciarse, es el nexo orgánico quien determina y orienta la labor de los comunicadores y hace que en todas las producciones se incluya el punto de vista de las organizaciones.

El trabajo de producción ha permitido a las organizaciones participar en la elaboración de normativas relacionadas a la comunicación, como fue el caso de la Ley Contra el Racismo y toda forma de Discriminación, la Ley de Telecomunicaciones y el esbozo de lo que podría ser una Ley de Comunicaciones.

En las exhibiciones se promueve la reflexión, el diálogo y el debate. Algo importante dentro del audiovisual comunitario es realizar la primera proyección para la misma

comunidad, como una especie de devolución a quienes aportaron y participaron, luego existen una serie de formas y dinámicas de llegada a la gente que van desde la organización de muestras, foros públicos hasta la obtención de espacios en la televisión como es el caso del programa Bolivia Constituyente, emitido semanalmente por el canal estatal. Sin embargo, queda pendiente el reto de ampliar la difusión en redes regionales y nacionales.

En cuanto a la distribución queda pendiente la discusión dentro del ámbito indígena de cómo generar estrategias de distribución de productos cuándo éstos son considerados de propiedad colectiva.

Los contenidos tienen que ver, sobre todo, con temas ligados a la vida cotidiana de las comunidades, con la recuperación de la memoria histórica, con el reforzamiento identitario-cultural y con reivindicaciones políticas.

En cuanto a las formas, se aprecia la práctica de los más variados géneros y formatos. Aunque predominan el documental y el reportaje, hay importantes ejemplos de ficción plasmados en cortos y largometrajes, también se ha practicado técnicas de animación.

Sobre la revisión de una muestra de los productos, más que conclusiones se propone algunos temas para la reflexión:

- El hecho de tratar problemáticas sociales no necesariamente quiere decir que estas deban ser abordadas en tono lastimero y quejumbroso; sin embargo, se puede apreciar que muchas de las producciones adquieren este matiz y exploran muy poco las posibilidades narrativas y reflexivas que pueden entregar la comedia y el humor.
- Los personajes de las ficciones viven los problemas sociales, pero no sienten ni aman, ni se reflejan sus conflictos internos, fenómeno que hasta cierto punto podría deshumanizar a los personajes y quitarles las posibilidades de empatía, reduciendo los argumentos a un nivel puramente discursivo, reforzando los estereotipos.

Las propuestas de tipo estético y las innovaciones en el lenguaje parecen darse más de una manera espontánea que como resultado de una reflexión teórica. Son consecuencia de la forma en que las comunidades se apropian de la tecnología y de sus posibilidades expresivas, imponiéndole, sus códigos y adaptando formas de relatos.

El Sistema Plurinacional de Comunicación decide y trabaja con un buen grado de autonomía contando, de acuerdo a sus necesidades, con apoyo en capacitación, orientación, aspectos técnicos, equipo e infraestructura por parte de instancias especialmente establecidas para este fin, como son el CEFREC y la CAIB, sin embargo, se proponen,

como reto fundamental, ir adquiriendo mayor independencia en la generación de recursos y en la gestión para su obtención.

Pese a que el accionar del cine y audiovisual de carácter comunitario tiene ya una amplia trayectoria, no existen políticas públicas que lo promuevan. Las distintas experiencias han sido desarrolladas independientemente al Estado, incluso en momentos cuando supuestamente está en plena construcción el Estado Plurinacional;<sup>29</sup> por lo tanto, vale preguntarse si el gobierno reconoce la necesidad de fortalecer este tipo de experiencias y si se hace eco de sus objetivos: ¿hasta qué punto se tiene interés en fortalecer una comunicación que promueva los valores propios más allá de las imposiciones de una cultura hegemónica? ¿Hasta qué grado se considera la diversidad cultural de los pueblos? ¿No será que todavía el audiovisual comunitario es y tendrá que ser un medio contestatario que no tiene cabida en la gestión pública?

En Bolivia, el debate sobre políticas públicas que permita fortalecer la producción audiovisual comunitaria e indígena es débil; en realidad, son las mismas organizaciones, ante la mirada indiferente de los Órganos Legislativo y Ejecutivo, las que están preocupadas de generar un debate participativo sobre la necesidad de elaborar políticas públicas traducidas en leyes nuevas o readecuadas<sup>30</sup> a las exigencias de un país donde se ha hecho constitucional el reconocimiento a la diversidad y a lo plurinacional.

<sup>29</sup> El Artículo 1° de la Constitución Política del Estado promulgada en 2009, señala: “Bolivia se constituye en un Estado Unitario Social de Derecho Plurinacional Comunitario, libre, independiente, soberano, democrático, intercultural, descentralizado y con autonomías. Bolivia se funda en la pluralidad y el pluralismo político, económico, jurídico, cultural y lingüístico, dentro del proceso integrador del país.

<sup>30</sup> En Bolivia la actividad cinematográfica está reglamentada bajo la Ley 1 302, promulgada en 1991.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CALVELO, M. (1989). "Video y televisión: Dos Instrumentos Diferentes". En Mario Gutiérrez (ed.). *Video, tecnología y comunicación popular*.
- COPA A., CHILENO C. (Director). (2004). ¿Ahora de quien es la verdad?. Chile. Disponible en: <http://www.nativeamericanfilms.org/bolivia.html>
- CEFREC (2004). *Estrategias de comunicación y derechos indígenas*. La Paz: Visual Concepto Gráfico.
- CEFREC-CAIB (2008). *El camino de nuestra imagen, un proceso de comunicación indígena*. La Paz: Central Gráfica.
- Encuentro de Lago Ypacarai. Alternativas de difusión y distribución en la creación cinematográfica y audiovisual indígena y comunitaria*. (2010, 11-13 de agosto). San Bernardino, Paraguay. Disponible en: <http://www.encuentrodellagoypacarai.com>.
- GARCÉS, F. (2010). *El pacto de unidad y el proceso de construcción de una propuesta de Constitución Política del Estado*. La Paz: Preview Gráfica.
- GUMUCIO DAGRON, A. (1983). *Historia del cine boliviano*. La Paz: Los Amigos del Libro.
- Instituto Nacional de Estadística de Bolivia, INE*. Disponible en <http://www.ine.gob.bo>.
- KENNY, S. (2009). *Buscando al otro cine, un viaje al cine indígena boliviano*. Mendoza: Colección Giróscopo.
- MERCADO, M. L. Y ÁVILA, G. (1984, septiembre). "Cine Minero Boliviano". *Nueva Sociedad* (74). Disponible en <http://issuu.com/chasqui/docs/cine-minero-boliviano>.
- MESA GISBERT, C. D. (1985). *La Aventura del Cine Boliviano 1952-1985*. La Paz. Editorial Gisbert.
- REYES, M. (2009, 16 de septiembre). "Roberto Alem Rojo nos habla de Tentayape" [entrevista realizada a Roberto Alem Rojo]. *Dossier Bolivia Portada*. Disponible en <http://dossierbolivia.blogspot.com/2009/09/roberto-alem-rojo-nos-habla-de.html>.
- RUSSO, S., RUSSO, P., Y CIUCCI, J. M. (2010). *Jorge Sanjinés y el grupo Ukamau*. Buenos Aires: Editorial Tierra del Sur.
- SANJINÉS, J. (1979). *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo*. México: Editorial. Siglo XXI.

SCHIWY, F. Y MALDONADO, N. (2006). *(Des) Colonialidad del ser y del saber, (videos indígenas y los límites coloniales de la izquierda) en Bolivia*. Buenos Aires: Ediciones del Signo.

*Sistema Plurinacional de Comunicación Indígena Originario Campesino Intercultural*. Disponible en <http://www.sistemadecomunicacionindigena.org/inf/principiosfundamentos.aspx>.

VALDIVIA, J. A. (1998). *Testigo de la Realidad Jorge Ruiz: Memorias del Cine Documental Boliviano*. La Paz: CONACINE, Cinemateca Boliviana.



# BRASIL

Por Vincent Carelli e Janaina Rocha

---

## ANTECEDENTES

No Brasil, o cinema começa em oito de julho de 1896, quando chega ao Rio de Janeiro uma das máquinas francesas, chamada de *Omniographo* —o mesmo tipo utilizado seis meses antes, também pela primeira vez, em Paris—. Já as primeiras imagens foram produzidas dois anos depois dessa exibição pelos italianos Afonso Segreto e Vittorio di Maio. Desde então, o cinema brasileiro viveu muitos ciclos, com diferentes nascimentos, renascimentos, proposições estéticas e inúmeras características sociais, históricas, culturais e regionais. Muitos acontecimentos escrevem essa história, mas podemos destacar a realização do Segundo Congresso Nacional de Cinema Brasileiro, em São Paulo, no final de 1953, como um dos eventos marcantes para a mudança de paradigma da produção nacional. Através dos congressos expõem-se temas relacionados ao cinema independente. São questões que surgem nesse período e que persistem:

- Qual seria o papel social do cinema num país pobre e periférico?
- Como deveriam ser as relações com o Estado?
- Como combater o domínio norte-americano sobre o mercado cinematográfico brasileiro?
- O que seria uma linguagem própria dos filmes nacionais?<sup>1</sup>

<sup>1</sup> As questões foram sintetizadas pelo historiador e professor da USP Maurício Cardoso, autor do livro *Uma história dramática do cinema brasileiro*, que está sem editora.

Desse período, ficaram *Rio 40º* e *Rio, zona norte*, ambos de Nelson Pereira dos Santos. Ao juntar qualidade cinematográfica e relevância social, os filmes abriram possibilidades para muitos outros caminhos.

O vídeo comunitário no Brasil pode ser pensado sob muitas óticas e tem antecedentes plurais. A começar pela própria nomenclatura, que abriga diversos conceitos: *livre, popular, coletivo, de interesse social, independente e/ou comunitário*. Do ponto de vista histórico, ele ganha força no começo dos anos 1980 a partir das necessidades de grupos sociais ausentes dos meios de comunicação. No mesmo período, a sociedade internacional toma conhecimento sobre a situação da comunicação no mundo, através de um relatório da Unesco,<sup>2</sup> que apontou a necessidade de implementação de ações globais de democratização dos meios. Com avanços, o mundo passou a relacionar o direito de comunicar ou o direito à comunicação entre os direitos humanos.

Ainda em meados dos anos 1980, os festivais de cinema e vídeo do Rio de Janeiro, de Salvador e de São Paulo; o Festival del Nuevo Cine Latinoamericano, em Havana; os encontros de vídeo em Santiago, Montevideu, Lima e Cochabamba, despertaram o interesse de várias ONG do exterior, com a intenção de promover o vídeo como mais um instrumento para a democratização da América Latina.

Esse cenário foi precedido por uma década emblemática para o cinema brasileiro no período de redemocratização histórica, com a extinção da Embrafilme (órgão responsável pelo financiamento, pela co-produção e pela distribuição dos filmes nacionais), durante a gestão de Fernando Collor. Oito filmes foram lançados em 1991 e apenas três em 1992. A “morte do cinema brasileiro” mobilizou cineastas, que voltaram a se organizar para pressionar o Estado a reelaborar uma política cinematográfica.

É uma década marcada pela “morte”, mas também pela retomada,<sup>3</sup> que veio com euforia, e depois nova crise, até ganhar contorno institucional mais sólido com a criação da Agência Nacional de Cinema (ANCINE), em 2011, e a constância da produção cinematográfica. Segundo o catálogo da mostra Cinema Brasileiro Anos 1990, a produção brasileira foi em torno de 200 longas-metragens entre 1991 e 2000. O dado coletado é exposto em comparação ao período de 2001-2010, que é a década-alvo de

<sup>2</sup> Publicado em 1980 e redigido por uma comissão presidida pelo irlandês Sean Mac Bride, ganhador do prêmio Nobel da Paz.

<sup>3</sup> Com as leis de incentivo (Audiovisual e Rouanet), a partir de 1995, cresce o número de produções. Entre 1996 e 1999, três filmes brasileiros concorrem ao Oscar de melhor filme estrangeiro, além de outros acontecimentos no campo da crítica e educação, como a criação da Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema (SOCINE). Também se fortalecem as pesquisas de mestrado e doutorado, que podem ser acessadas no banco de teses da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior do Ministério da Educação (CAPES). Acessível em: <http://servicos.capes.gov.br>.

nossa pesquisa. A produção total teve um aumento de mais de 300 %, passando de 200 para mais de 860 longas no período de dez anos.<sup>4</sup>

A definição mais abrangente (e ainda atual) de vídeo popular é dada por Luis Fernando Santoro (2010: 51) em *A imagem nas mãos — O vídeo popular no Brasil* (1989): “considerando de forma ampla vídeo popular como qualquer produção de interesse dos movimentos sociais. Aceitavam-se assim as diferentes formas de produção da época, desde a inserção dos realizadores dentro dos movimentos populares, até as produções realizadas a partir de um olhar externo sobre as ações e manifestações populares, feitas por videastas independentes ou contratados”.

Dezenas de projetos realizam experiências pioneiras em produção e exibição (ao vivo e em espaços públicos) entre 1980 e 1989, segundo Moira Toledo (2010). Tais como: a TV dos Trabalhadores (TVT), em São Bernardo do Campo; o Centro de Documentação e Memória Popular, de Natal; a TV Bixiga e a TV dos Bancários, em São Paulo, a Lillith Vídeo, em Brasília; a Enúrgbárijo, no Rio de Janeiro; a TV Viva, em Olinda; o TV Moxabomba (CECIP), em Nova Iguaçu; o Vídeo Memória, em Curitiba; o Centro de Comunicação de São Miguel (CEMI), bairro na periferia da capital paulista, e o Centro de Trabalho Indigenista (CTI), em São Paulo, dentre outros.

Nesse período também é criada a Associação Brasileira de Vídeo Popular (ABVP), em 1984, com “o objetivo de dar seqüência à esperada ação de organização, de representação política dos grupos, de busca de financiamentos para compra de equipamentos de pós-produção para uso coletivo, de facilitar a organização de mostras, o contato entre diferentes grupos para co-produção, e de oferecer cursos e seminários” (Santoro, 1989: 68). Ela passa a compor a identidade do movimento Vídeo Popular.

Segundo Moira, nessa primeira fase do Vídeo Popular, um dos grandes desafios foi criar e executar estratégias de ensino para ampliar a participação dos projetos sociais, dada a heterogeneidade dos integrantes e as diversas modalidades de participação. Como lembra Santoro, “mesmo nos grupos de vídeo em que os próprios integrantes dos movimentos sociais participavam da produção, como na TV dos Trabalhadores do Sindicato dos Metalúrgicos (TVT), de São Bernardo do Campo, havia uma integração na concepção e na realização dos vídeos com profissionais e intelectuais contratados” (Santoro, 2010: 51).

Para a pesquisadora Clarisse Alvarenga, “à medida que nos aproximamos da década de 1990, o vídeo popular se encontra cercado de críticas: de um lado, está a

<sup>4</sup> Para ver a lista completa de produção de longas nos últimos dez anos acessar: [www.revistacinetica.com.br/anos2000/filmes.php](http://www.revistacinetica.com.br/anos2000/filmes.php).

constatação da não participação das comunidades na realização dos vídeos; de outro, o enfraquecimento dos vínculos com os movimentos sociais, para onde estava orientada a militância do vídeo popular” (Alvarenga, 2010: 97). A crise de identidade do movimento é seguida do fechamento da ABVP, em 1995.

O fim da entidade, entretanto, não dilui reflexões importantes como a efetiva participação social na criação, produção e difusão dos vídeos. E pesquisadores como Clarisse avaliam que o início da prática do audiovisual comunitário se dá na segunda metade dos anos 1990, imbuído de uma “mudança perceptível na estruturação do trabalho prático de modo a fomentar a participação efetiva dos grupos”. Daí a profusão de oficinas, de muitos projetos que vinham da fase do vídeo popular, nas quais “começa-se abdicar da câmera, transferindo-as para as mãos dos grupos sociais envolvidos”, já com uma diferente experiência histórica, tecnológica, econômica, cultural e estética da captação de imagens e sons.

Os projetos, as entidades e os grupos também se transformaram. Propostas pedagógicas que alcançaram novos conceitos de popular, participativo e colaborativo nos anos 2000. Muitos projetos deixaram de existir e, nas duas décadas, outros coexistiram, com transformações em suas práticas, como é o caso do Vídeo nas Aldeias e da Associação Imagem Comunitária (AIC).<sup>5</sup>

## Anos 2000

É a partir dos anos 2000 que o vídeo comunitário (ou de quebrada, ou popular) ganha visibilidade através da participação da juventude. Fortalecem-se os coletivos de jovens, as cenas culturais das periferias através, por exemplo, de movimentos como o hip hop, e as experiências formativas e participativas em comunicação comunitária e/ou livre.

Em 2003, a ONG AIC deu início em Belo Horizonte (MG) à Rede Jovem de Cidadania, iniciativa que articulou dezenas de grupos e coletivos juvenis da rede metropolitana de Belo Horizonte numa rede de comunicação de acesso público.

Em dados coletados em sua pesquisa de campo (respostas a questionários, estatísticas, gráficos e entrevistas), Moira observa que “a partir dos anos 2000 ocorre um *boom* de novas entidades e projetos, em sincronia histórica com a retomada do Cinema Nacional, expressa em seu ápice através das bilheterias de *Cidade de Deus* (2002) e *Carandiru*

<sup>5</sup> Informações coletadas por Moira Toledo Dias Guerra Cirello, *Educação audiovisual popular no Brasil*, p. 57. Sobre o período, a autora cita o CLNEDUC como experiência que também coexistiu entre o “popular” e o “comunitário” e seleciona outros projetos que nasceram no período.

(2003)”. *Cidade de Deus*<sup>6</sup> foi também nosso filme de maior visibilidade externa, e trouxe a favela como cenário de ação de gênero e de tensões sociais hiper-realistas.

As observações de Moira são expostas através de alguns indicadores sintetizados por Santoro, dentre eles: “Prefeituras, governos estaduais e ONG têm realizado cursos e oficinas de produção em centros culturais e escolas, trazendo novos realizadores, sobretudo, grupos de áreas periféricas em grandes cidades, para o universo audiovisual. Esses grupos reavivaram a produção de vídeo junto aos movimentos sociais, tratando de temas do cotidiano regional e local, ainda ausentes nas grandes redes de TV. Os espaços de exibição são, contudo, bem limitados, pois se resumem freqüentemente a mostras fechadas e à internet, pouco acessíveis ao público-alvo.

”O diálogo possível com o poder público e as políticas de incentivo à produção audiovisual, mais evidentes a partir das ações do Ministério da Cultura no governo do presidente Lula e de alguns governos estaduais e municipais, sobretudo, nos últimos dez anos” (Santoro, 2010: 52).

Além disso, as iniciativas públicas avançaram no sentido de fomentar processos culturais mais descentralizados, direcionados à cultura popular e à cultura livre digital. É o caso do Programa Cultura Viva, do governo federal, lançado em 2004. Segundo estimativas do Ministério da Cultura, o Programa Cultura Viva apoiou em sete anos quase 4 000 Pontos de Cultura em 1 122 municípios do Brasil, alcançando 8 400 000 pessoas.

A demanda por ações de iniciativas de comunicação estimulou em 2009 a criação de um edital dentro do Programa voltado a Pontos de Cultura de Mídia Livre. Fomento que desdobrou em mobilização contínua através do III Fórum de Mídia Livre, que ocorreu em janeiro no Fórum Social Temático 2012 ([www.fstematico2012.org.br](http://www.fstematico2012.org.br)).

No mesmo período, programas/políticas como Casa Brasil (Ministério da Ciência e Tecnologia) e GESAC (Ministério das Comunicações) também foram ações importantes para estimular projetos e conhecimentos em tecnologias livres aliados à cultura, comunicação, articulação comunitária e participação popular. Pessoas e coletivos que de alguma maneira foram contemplados por essas ações se articularam em outros fóruns e processos, apesar do enfraquecimento dessas políticas e o rareamento de recursos, evidentes ao fim do

<sup>6</sup> Segundo a pesquisadora Esther Hamburger, “*O invasor, Cidade de Deus, Cidade dos homens, Carandiru, O prisioneiro da grade de ferro* são alguns exemplos, entre outros, de uma série de trabalhos que dialogam entre si na busca por expressar o drama da violência contemporânea. Espectadores na periferia discutem em que medida, ao romper o silêncio e a invisibilidade a que os pobres foram em larga medida relegados, esses filmes contribuem para fixar a imagem do favelado como marginal. Ao invés de incluí-lo plenamente, reforçariam, uma vez mais, sua identidade de excluído. Questionam a relativa homogeneidade da periferia tratada no cinema. Questionam a autoridade de diretores não oriundos da periferia para tratar do assunto”. Esses apontamentos estão no seu artigo “Violência e pobreza no cinema brasileiro recente”.

governo Lula. Entidades, coletivos e pessoas viraram projetos e redes<sup>7</sup> potentes, com tecidos sociais aprofundados pela força dos vínculos comunitários, trocas solidárias e cultura.

Ainda em 2004, também, surgem o Revelando os Brasis,<sup>8</sup> que abrangeu todo o país, e o programa VAI,<sup>9</sup> em São Paulo —fundamental para o fomento da produção de indivíduos/coletivos egressos de projetos sociais formativos. Paralelamente, festivais audiovisuais abrem espaço à produção independente e juvenil. Alguns são criados justamente em torno da produção de coletivos e jovens realizadores. Assim, muitas realizações ganharam visibilidade em eventos como o Festival Internacional de Curtas-Metragens de São Paulo (através do tema Formação de Olhar, a partir de 2002), a Mostra de Cine do Ceará, o Festival de Jovens Realizadores do Mercosul, a mostra Visões Periféricas e a mostra Favela É Isso Aí.

Em 2005, foi fundado o 1º Fórum Paulistano de Cinema e Vídeo Comunitário Jovem, na Coordenadoria da Juventude de São Paulo. O Fórum abriu espaço de interlocução entre o poder público e a juventude. Os diversos encontros realizados ao longo daquele ano foram importantes por promover diversas parcerias, especialmente a realização da mostra Cinema de Quebrada (em outubro de 2005) e a formação do Coletivo de Vídeo Popular (em 2008).

Outro exemplo foi o Primeiro Concurso de Apoio à Produção de Obras Audiovisuais Digitais Inéditas, da Secretaria do Audiovisual (SAV) do Ministério da Cultura, lançado em 2007, e destinado a pessoas que integram ou integraram projetos sociais com foco em audiovisual. O edital foi decorrente de um processo de articulação que aconteceu

<sup>7</sup> Rede Mocambos (<http://www.indiosonline.net>) e Coko de Umbigada e Rádio Amnésia são algumas das centenas de experiências ligadas a esse panorama. São retratadas no trabalho de conclusão de curso, “Baobá: comunicação da resistência”, de Carolina Gutierrez e Lidiane Guedes (São Bernardo do Campo: Faculdade de Comunicação da Universidade Metodista de São Paulo, 2009). Disponível em: <http://www.mocambos.net/textos/baoba.zip/view>. O contexto das redes e tecnologias digitais passou a ser identificado, no final da década de 1990, por parte da literatura acadêmica, como *cibercultura*. Uma visão atual sobre nosso cenário está no livro de Eliane Costa, em *Jangada Digital: Gilberto Gil e as políticas públicas para a cultura das redes* (Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2011).

<sup>8</sup> É um importante concurso nacional de histórias para realização de vídeos digitais de curta-metragem em municípios com até vinte mil habitantes, com objetivo de promover processos de formação e inclusão audiovisuais, através do estímulo à produção de vídeos digitais. O projeto contribui para a formação de receptores críticos e para a produção de obras que registrem a memória e a diversidade cultural do país, revelando novos olhares sobre o Brasil. É uma parceria da Secretaria do Audiovisual (SAV) do Ministério da Cultura com o Instituto Marlin Azul. Tem patrocínio da PETROBRAS e está em sua quarta edição.

<sup>9</sup> VAI – Programa para Valorização de Iniciativas Culturais é um edital da prefeitura de São Paulo que contempla grupos periféricos com verba para compra de equipamentos, realização de oficinas ou produtos artísticos. Ou seja, principalmente jovens de baixa renda e de regiões do município desprovidas de recursos e equipamentos culturais. A novidade foi seu modo de inscrição por meio de pessoa física, favorável assim aos núcleos independentes. Para outras informações, acessar: <http://sobrevai.blogspot.com/>.

no encontro na mostra *Visões Periféricas*. Essa articulação passou a se chamar Fórum de Experiências Populares em Audiovisual (FEPA).

Durante a mostra Formação de Olhar de 2007 ocorreu a segunda edição do FEPA, e foi lançado o sítio KinoOikos ([www.kinooikos.com](http://www.kinooikos.com)), concebido pela associação Kinoforum. O sítio é uma importante janela de vídeos produzidos em oficinas e por coletivos na internet, possibilitando *download* e exibição sem fins lucrativos. A Formação de Olhar foi rebatizada de Mostra KinoOikos. O FEPA não se consolidou como fórum, mas o edital ganhou uma segunda versão em 2009, com o nome de Nós na Tela e novas regras mais restritivas. Entretanto, os vídeos seriam exibidos nos canais comunitários interessados e nas TV públicas. O concurso passou a ser promovido pelo Programa Mais Cultura, que foi a última ação marcante da gestão do presidente Lula, capitaneada pelo então ministro Juca Ferreira, sucessor de Gilberto Gil no Ministério da Cultura.

Depois do movimento de vídeo popular, que se situou entre duas décadas, alcançando o fim dos anos 1990 que já refletia um momento de expansão de oficinas de vídeo, das juventudes nas grandes periferias de capitais e cidades brasileiras com seus coletivos se articulando e compondo cenas culturais vibrantes, e dos pontos de cultura, que, dentre muitas coisas, colocaram em evidência a diversidade cultural brasileira com identidades plurais e meios livres de comunicação, podemos observar que a segunda metade dos anos 2000 reflete, nas políticas, uma atenção à descentralização de ações, para tentar responder a um cenário tão pulsante, e uma ambição de visibilidade factível com esse contexto. Alguns eventos dizem um pouco sobre esse instante, como o programa Mais Cultura e a criação da TV Brasil.

O programa Mais Cultura foi criado em 2007. Segundo o Ministério da Cultura, “um programa pautado na integração e inclusão de todos os segmentos sociais, na valorização da diversidade e do diálogo com os múltiplos contextos da sociedade brasileira”. O Mais Cultura trabalhou numa perspectiva de cooperação, articulação e integração, no qual o Ministério da Cultura fez parcerias com ministérios, bancos públicos, organismos internacionais e instituições da sociedade civil. O Ministério da Cultura assinou acordos com governos estaduais e municipais para a implementação das ações do Mais Cultura, dentre elas a descentralização dos Pontos de Cultura, que passaram a ser selecionados, reconhecidos e apoiados em redes municipais e estaduais.

Outro aspecto relevante da descentralização política diz respeito ao Cine Mais Cultura,<sup>10</sup> uma ação voltada à constituição de espaços destinados à exibição de conteúdos audiovisuais, inspirado no modelo de atuação do cineclubismo. O Cine Mais Cultura tem como prioridade atender comunidades que não têm acesso a salas

<sup>10</sup> Ação terá continuidade em 2012, segundo o Ministério da Cultura. <http://www.cultura.gov.br/site/2012/01/27/cine-mais-cultura-28>.

de exibição audiovisual, situadas em pequenos municípios ou periferias de grandes centros urbanos. O programa foi aberto para associações de moradores, escolas, cooperativas, ONG, sindicatos, bibliotecas comunitárias, pontos de cultura, órgãos da administração municipal de cidades com menos de vinte mil habitantes e qualquer entidade privada sem fins lucrativos. O acesso a conteúdos audiovisuais dá-se através de uma parceria com a Programadora Brasil, permitindo aos cines (muitos longínquos) um acervo de 500 filmes e vídeos com conteúdos para diferentes faixas etárias e perfis.

Além da atenção à formação de público, com as mais de mil novas salas digitais pelo Brasil (projeção do Ministério da Cultura), temos nos anos 2000 o “estabelecimento de novos espaços de exibição para a produção independente, principalmente nas emissoras de TV a cabo,<sup>11</sup> que acabam por gerar uma interessante oxigenação da programação. Incluem-se aqui as emissoras do setor público, como as comunitárias, educativas, universitárias, locais e legislativas. Já se pode observar uma crescente diversidade de programação e uma produção cada vez mais segmentada” (Santoró, 2010: 52).

A TV Brasil<sup>12</sup> surgiu nesse contexto, abrigando algumas experiências relevantes em audiovisual e envolvendo não só a formatação de novos programas e exibição de produções cinematográficas brasileiras, mas, em alguns momentos, promovendo a inclusão de coletivos e grupos em sua programação através de mecanismos de participação colaborativa, que incidem sobre a democratização conceitual e estética, tão importante quanto a democratização dos equipamentos de realização. Nesse sentido, destacam-se o quadro *Outro Olhar* e o *Ponto Brasil*.

*Ponto Brasil* e o *Outro Olhar* descendem, em poucas palavras, de inspirações em experiências de comunicação vividas no Fórum Social Mundial ([http://www.ciranda.net/fsm-dakar-2011?lang=pt\\_br](http://www.ciranda.net/fsm-dakar-2011?lang=pt_br)), centrais públicas de comunicação e produção audiovisual em eventos ligados aos pontos de cultura<sup>13</sup> e de conceitos e processos metodológicos do DOC TV. São projetos, de certa forma, germinados na extinta

<sup>11</sup> O canal Futura absorveu produções do *Revelando os Brasis* e de muitos outros grupos, como *Pontos de Cultura*.

<sup>12</sup> A implantação da TV Brasil foi defendida com discursos emocionados, cercada de disputas políticas. Juridicamente, a figura da televisão pública no Brasil não existia até a aprovação da Medida Provisória 398 de 10 de outubro de 2007, posteriormente substituída pela Lei 11 652, de sete de abril de 2008, que institui os princípios e objetivos de radiodifusão pública e constitui a Empresa Brasil de Comunicação (EBC), gestora da TV Brasil. A empresa —em forma de sociedade anônima de capital fechado— resulta da união dos patrimônios da Empresa Brasileira de Comunicação (RADIOBRÁS) e da Associação de Comunicação Educativa Roquette Pinto (ACERP), gestora da TVE Rio. Vinculada à Secretaria de Comunicação Social da Presidência da República, a EBC congrega televisão, rádio e internet e é responsável pelo desenvolvimento de um sistema público de comunicação no país. A TV Brasil foi ao ar no mesmo dia em que o país inaugurou o seu sistema de transmissão digital, dia 2 de dezembro de 2007.

<sup>13</sup> Programa *Mosaico* no então Canal Integración —TV Brasil na Radiobrás, realizado em 2006.

RADIOBRÁS, que discutiu amplamente o sentido público de sua comunicação com foco no cidadão.

O Outro Olhar é um quadro de jornalismo participativo da TV Brasil, que tem até três min e vai ao ar no telejornal *Repórter Brasil*, às 21 horas. Nele, são exibidos vídeos não-ficcionais produzidos de forma independente (pontos de cultura, grupos sociais e cidadãos comuns, alguns de cinegrafistas amadores mesmo) que relatam um pouco das experiências locais e de manifestações culturais no Brasil. Em princípio, ele seria uma experiência apoiada diretamente com recursos da TV Brasil, que promoveria algumas pautas, co-elaboradas com o jornalismo da empresa, e fomentaria o trabalho de cine-reportagem de grupos independentes financiando sua realização. Isso ocorreu na fase de implementação do projeto com a cooperativa Catarse, entre o final de 2007 e meados de 2008. A nova configuração do projeto ampliou a participação para produções já realizadas, de todos os tipos de cidadãos (organizados ou não), mas perdeu o caráter de fomentador/financiador de produção colaborativa.

O Ponto Brasil teve duas fases e foi resultado de um acordo entre o Ministério da Cultura e a Empresa Brasil de Comunicação (EBC). Em sua primeira versão, os participantes dos Pontos de Cultura eram convidados a enviar vídeos a uma central, que os editava em formatos de 60, 90 e 180 segundos e os exibia na interprogramação do canal. A segunda fase foi projetada para realizar programas de 26 min de conteúdo produzido. Para isso, foi preciso elaborar método, processos formativos, criação e produção coletiva de conteúdo, promovendo o diálogo entre a rede que ocorreu por meio do site, reuniões por *Skype* e encontros presenciais. A Catarse também participou desse processo, que envolveu 400 participantes em 2008 e 2009.

Segundo Newton Cannito, autor de *A televisão na era digital* (2011) e ex-secretário da SAV, o diferencial almejado pelo Ponto Brasil foi a produção colaborativa com excelência estética, que é alcançada pela articulação dos grupos criadores durante toda fase de produção e a presença de um mediador com autoridade para organizar reuniões, catalisar processos criativos, fixar prazos e decidir conjuntamente sobre formato final.

O Ponto Brasil apropriou-se, parcialmente, e recriou a metodologia conceitual desenvolvida pela equipe do projeto DOC TV,<sup>14</sup> desenvolvendo modelos de criação de conteúdo e de produção.

<sup>14</sup> Criado em 2003 de uma parceria entre a Secretaria do Audiovisual do Ministério da Cultura, a Fundação Padre Anchieta - TV Cultura e a Associação Brasileira de Emissoras Públicas Educativas e Culturais, com apoio da ABD (Associação Brasileira de Documentaristas), o DOC TV fomentava as etapas de formação, produção, difusão e comercialização dos materiais produzidos, de maneira a criar mercado e formar profissionais. Para Cannito (2011), “a preocupação dos coordenadores não se limitava ao nível técnico; o suporte atingiu todas as etapas do processo, até mesmo a de elaboração do projeto a ser inscrito no concurso. A metodologia desenvolvida pelo DOC TV redefiniu os termos para a criação de documentários”.

## Um depoimento que antecede a pesquisa

O Coletivo Catarse<sup>15</sup> é uma cooperativa de comunicação de Porto Alegre fundada em setembro de 2004. Esteve envolvido em dois projetos da TV Brasil que foram citados acima. Faz reportagens, vídeos institucionais, registros militantes, produções culturais, curta-ficcionais, oficinas e comunicação compartilhada. É um dos muitos grupos do Brasil que têm, como muitos deles, pessoas muito especiais organicamente envolvidas com os interesses sociais e coletivos das comunidades às quais se ligam. Recentemente, participaram da Cobertura Colaborativa do Fórum Social Temático, com a EBC,<sup>16</sup> que voltou a apostar em comunicação compartilhada.

Dentre alguns temas ligados aos direitos humanos, o trabalho da Catarse se destaca no jornalismo por cobrirem, com legitimidade, acontecimentos importantes envolvendo o Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST) no Rio Grande do Sul (RS).

Conta um dos integrantes e jornalista, Jefferson Pinheiro: “Já dissemos antes o que não é novidade em qualquer lugar do país: a grande mídia criminaliza os movimentos sociais. No RS, porém, não há veículos de comunicação que façam contraponto a esta mídia, acompanhando os acontecimentos no local aonde acontecem. O contraponto se dá no conteúdo dos *blogs*, que geralmente publicam textos e opiniões produzidas à distância. Por isso, a Catarse é convidada a estar no meio da ação, registrar *in loco* o que se passa. Nosso olhar crítico sobre a sociedade, na maior parte das vezes sintonizado com as demandas dos movimentos, faz com que enxerguem em nós uma possibilidade de trazerem outro ponto de vista sobre os fatos, outra versão diferente daquela difundida pela grande imprensa, de certa forma uma contra-informação”.

Trabalhos da Catarse sobre os conflitos no campo acompanharam processos denunciando violações, que foram enviados a organismos internacionais de direitos humanos, a comissões de direitos humanos na Câmara e Senado Federal. Nas marchas e passeatas, a presença de pessoas filmando inibe a ação violenta dos policiais contra os manifestantes. Na última ocupação do MST em Viamão (RS), que aconteceu no fim de 2011, uma foto do Coletivo de um policial com uma arma na mão ameaçando acampados percorreu jornais e noticiários e provocou uma posição do governador do estado e da direção da Segurança Pública, que retirou a polícia do local. Lembra ele:

<sup>15</sup> Segundo seu sítio <http://coletivocatarse.blogspot.com/>, Catarse é um coletivo de comunicadores comprometidos com a construção de alternativas que fortaleçam a cultura e o jornalismo independentes e enriqueçam o debate público em seus temas mais importantes. Através de um trabalho autoral e engajado, se aproxima de movimentos e organizações que entendem a cultura como um direito humano e a comunicação como uma ação transformadora. O depoimento de Jefferson Pinheiro, integrante do Coletivo, foi realizado por *email* exclusivamente para esta pesquisa.

<sup>16</sup> <http://fst2012.etc.com.br/noticia/2012-01-conexoes-globais-premia-melhor-cobertura-colaborativa>.

“Mas também nosso trabalho pode fazer outro papel, como disse o Carlos Latuff,<sup>17</sup> outra vez se referindo à força que seus cartuns acabam dando para os que resistem na Palestina. Fotos e vídeos nossos são usados em momentos de mobilização interna dos movimentos. Registram sua história, avivam sua memória e muitas vezes estimulam sua luta. Um texto que fizemos sobre uma ação das mulheres da Via Campesina durante um oito de março foi usado no ano seguinte por elas pra começarem a mobilização para a próxima ação da data”.

Pinheiro relata sobre a dificuldade de atender aos movimentos, já que não possuem estrutura de veículo de imprensa. “Ao mesmo tempo em que existe um reconhecimento da importância do nosso trabalho e que este ocupa um espaço onde não há outros grupos de comunicação atuando, não existe por parte destas organizações uma preocupação em saber como a Catarse se viabiliza financeiramente pra continuar existindo e produzindo”.

A história com a TV pública passa por todas essas questões elencadas acima. Começa em janeiro de 2005 no Fórum Social Mundial, em Porto Alegre. “O pessoal da comunicação do MST nos indicou para Telesur, que pensava em contar com algum grupo pra fazer uma ou duas matérias pra TV. Acabamos por participar da cobertura compartilhada do Fórum, fazendo cinco ou seis matérias. Todas foram veiculadas num programa chamado Panorama Fórum, que era disponibilizado pela RADIOBRÁS para TV não-comerciais: educativas, universitárias, comunitárias e públicas. Foi essa experiência que motivou um convite para o projeto piloto do quadro Outro Olhar, que estava sendo concebido para a nova TV pública que seria inaugurada, a TV Brasil. A proposta era ter colaboradores de diversas partes do país, que seriam remunerados para produzir reportagens especiais para o quadro, com a idéia de oxigenar tanto a linguagem quanto o conteúdo da TV. Produzimos uma reportagem sobre o quilombo da família Silva, já na época o primeiro quilombo urbano reconhecido no país. E também séries de quatro matérias sobre homofobia, alternativas à indústria cultural e trabalhadores em canaviais. Apostamos muito neste trabalho e acreditávamos que ele seria uma grande oportunidade tanto para que a gente pudesse de fato fazer o jornalismo que acreditamos, de relevância social e interesse público, desenvolvendo linguagem e ainda com uma boa remuneração que ajudasse a nos manter. Mas a direção da TV mudou durante o período em que estávamos produzindo as reportagens e, com ela, mudaram também as visões e propostas para o quadro. Por conta disso, tivemos um desentendimento com as editoras do telejornal. Pelo que sabemos, nunca mais se contratou grupos para produzir conteúdo, mas o Outro Olhar permanece até hoje, com colaborações espontâneas da sociedade civil. A própria Catarse talvez seja quem mais contribuiu com conteúdo para este espaço. Recentemente, propuseram que nossas matérias entrassem sem os créditos do Coletivo, porque nosso nome se repetia muito no espaço. E assim acabou acontecendo, uma ou duas vezes. Foram dezenas de contribuições”.

<sup>17</sup> Cartunista brasileiro defensor da Palestina e de outras causas sociais.

Alguns conteúdos tiveram bastante repercussão, como a matéria sobre o quilombo da família Silva que integrou o *web*-documentário *Nação Palmares*, sobre a situação dos quilombos no país. Produzido pela Agência Brasil (RADIOBRÁS) ganhou o prêmio Wladimir Herzog em Direitos Humanos na categoria internet. Pinheiro avalia, entretanto, que o conteúdo de maior impacto foi a série de reportagens sobre a abertura dos arquivos da ditadura militar no Paraguai: “Representantes do governo paraguaio revelam escolas de guerra na Amazônia brasileira e denunciam o Brasil por reter e danificar documentos da história do país vizinho desde a Guerra do Paraguai. As matérias produzidas pela Catarse pautaram a própria TV Brasil, que naquela semana produziu outras matérias sobre o tema, repercutindo as feitas por nós”.

A Catarse, desde sua fundação em 2004, realiza, além da prestação de serviços, vídeos independentes próprios e para algumas organizações (CUT, por exemplo). A partir de 2008, aprovou seu primeiro projeto de Ponto de Cultura, Ventre Livre, e depois vieram outros em sequência: Prêmio Interações Estéticas, Projeto Tambor de Sopapo – O Resgate Histórico da Cultura Negra do Extremo Sul do Brasil (IPHAN e Ministério da Cultura), Ponto de Mídia Livre e Pontinho de Cultura.

Diz Pinheiro: “Não estamos organicamente nos movimentos, não estamos dentro, não somos movimento. Mas compartilhamos visões, sonhos, lutas, idéias, ideais. Este encontro se dá na vida. E esta proximidade faz com que possamos enxergar e reportar o que a grande mídia corporativa ignora, esconde, deturpa e criminaliza. Se a grande imprensa comercial é instrumento estratégico de manutenção do sistema econômico, político e social, a comunicação que desenvolvemos vai naturalmente mostrar a realidade dos que propõem e trabalham para construir outra realidade, outro mundo diferente deste que produz e reproduz injustiça, mas também tristeza, miséria e destruição. Somos jornalistas, comunicadores e artistas que assumem lado. Nosso engajamento é, antes de tudo, o de cidadãos que refletem sobre a realidade em que vivem. Para quê e para quem serve as informações que produzimos?”

## EXPERIÊNCIAS SELECIONADAS

### Associação Imagem Comunitária

A Associação Imagem Comunitária (AIC) é, como o Vídeo nas Aldeias, uma organização de trajetória consolidada no Brasil há mais de dez anos (Cirello, 2010).<sup>18</sup>

<sup>18</sup> Poucas entidades vingaram de uma fase anterior do vídeo popular no Brasil marcada pela criação da Associação Brasileira de Vídeo Popular, em 1984, e sua extinção em 1995, dentre elas, experiências e pessoas que consolidaram e fundaram propostas como a da AIC e do Vídeo nas Aldeias. A outra entidade que ficou foi o CINEDUC. Informações coletadas por Moira Toledo Dias Guerra Cirello, *Educação audiovisual popular no Brasil...*

Sua fundação formal ocorre em 1997, porém o germe da experiência surge em 1993. É a TV Sala de Espera, televisão comunitária de educação para a saúde realizada na região nordeste de Belo Horizonte. Feita por alunos e professores do curso de Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), com a população dos bairros Paulo IV e Ribeiro de Abreu, da cidade de Belo Horizonte, o projeto baseou-se em “processos comunicativos diferenciados da prática usual da área”, e em questões já emergentes, como o acesso público à comunicação como parte da construção da cidadania. Deste princípio ainda deriva boa parte de suas ações, que mostram, também, seu relevante papel na construção do terceiro setor no Brasil.

As premissas, os projetos e os debates promovidos pela AIC estão amplamente documentados em seus dezoito anos de trabalho, sobretudo o que diz respeito à sistematização de suas iniciativas e à investigação de metodologias, práticas e processos ligados ao audiovisual comunitário. Este breve levantamento utilizou, em especial, duas publicações (Lima, 2006; Leonel e Mendonça, 2010), para uso de análises e dados, e também realizou entrevista com a diretora de Projetos Sociais, Alexia Melo, que deu novas “pontuações” à documentação.

Alexia lembra: “a TV Sala de Espera era um projeto de extensão dos alunos, concebido por um psiquiatra que entendia a saúde de um jeito mais amplo. Na época a maior parte de nós era estagiário, estudante de comunicação. E a intenção era de nos colocar em contato com as duas comunidades. O equipamento usado era da universidade federal, e, pra usar, era preciso a presença de um técnico. Havia uma distância muito grande com a presença do técnico. Queríamos um outro modo de produzir, começamos a pensar nele. Foi válida a aproximação com as comunidades, tímida ali, mas ela também reproduzia jeitos de produzir, balizados em princípios de uma educação tradicional, verticalizada. Foi aí realmente que começamos a questionar os modos de fazer. E a pensar neles em nosso contexto, como jovens, ávidos de diversidade de pensamentos. Também havia aí um cheiro da intenção de sermos um centro de mídia, um centro democrático que pudesse ser acessado”.<sup>19</sup>

A experiência do TV Sala de Espera durou quatro anos, com recursos da UFMG e a prefeitura de Belo Horizonte, que se rarearam até o fim do período; entretanto, estavam tecidas as primeiras articulações com escolas, movimentos sociais, usuários

<sup>19</sup> Ao longo da conversa, Alexia disse que muitos ideais foram realizados por meio de diferentes costuras e em diferentes períodos. Como é o caso do Centro de Mídias da Juventude (CMJ), que sempre esteve no horizonte do grupo fundador da AIC, mas foi reconhecido como instituição em 2007, ao ser selecionado como Ponto de Cultura pelo Ministério da Cultura. O centro hoje é um pólo aglutinador de práticas de comunicação comunitária que objetivam assegurar a grupos juvenis tradicionalmente excluídos o direito à expressão pública e à comunicação. São projetos que compõem o CMJ: Rede Jovem de Cidadania, Rede Juventude de Atitude, Juventude do Pequi e Desembola na Idéia.

de serviços de saúde mental, população de rua e outros grupos comunitários ligados à defesa dos direitos humanos e da cidadania. O grupo de jovens comunicadores funda a AIC, começa a buscar recursos para suas oficinas e inicia também um processo de estudos, experimentações, para tentar desvendar suas metodologias de produção audiovisual. Isso sempre aplicado aos projetos os quais empreendiam esforços, como o TV Sala de Aula, um programa de educação midiática, proposto na ocasião pelo professor de história Paulo Costa. Com esse projeto venceram, em 1999, o Festival Internacional de Vídeo Jovem pela Paz na Holanda. O reconhecimento foi também financeiro, e as premiações<sup>20</sup> tornaram-se uma forma de sustentabilidade, pontual, para a associação, como relata Alexia. Com isso, saem da informalidade do espaço e montam sua primeira sede.

A partir dessa experiência, expandia-se o campo de atuação da ONG com escolas, sobretudo com jovens —ponto-chave na história AIC e no audiovisual comunitário no Brasil—. “Começamos um processo formativo mais junto. Com os jovens na produção audiovisual, e nós também, como jovens, estudando metodologias, educador e educando, como é a relação com o conhecimento, numa divisão de responsabilidades, num jogo onde todo mundo joga junto, deslocando da posição de educadora, e quem está do outro lado tendo que se descolar do papel de receptor”.

Jogo é uma palavra que abarca os conceitos-chaves das metodologias da AIC. São termos “fulcrais”: o lúdico, o processual, o diálogo e a criação de espaços públicos. Eles fundamentam as práticas de apropriação de recursos de comunicação, de produção de mídias e de gestão coletiva. Ou seja, vem daí boa parte do uso expressivo dos meios, que fazem a diferença no audiovisual comunitário instaurado pela instituição.

O jogo se constitui como o suporte do evento reflexivo, maneira de ensinar e produzir os vídeos (ou outras mídias), em lógicas, geralmente, hipertextuais. Jogos inventivos que inspiram as proposições do grupo, experimentações. Recursos motivados nas referências dos jogos teatrais de Viola Spolin, por exemplo, e nos manuscritos de Hélio Oiticica e Lygia Clark, dentre outras referências. “Muito nos preocupa a noção do jogo como mero instrumento didático. Uma visão utilitarista dos jogos e das brincadeiras, por exemplo, pode destruir a mágica do ato de jogar. E era exatamente essa mágica que queríamos não apenas conservar, mas potencializar; afinal o fenômeno da ludicidade se manifesta em sua plenitude no jogo” (Lima, 2006: 49).

<sup>20</sup> Em 2003 receberam, da Secretaria Especial dos Direitos Humanos da Presidência da República, o prêmio Direito Humanos —categoria Imprensa— pelo projeto da Rede Jovem de Cidadania. No mesmo ano, foi reconhecida como tecnologia social pela Fundação Banco do Brasil e Unesco, distinção conferida novamente em 2005 e 2009.

Com a ludicidade, a liberdade, a autonomia e a fruição, decorrentes de seus jogos, e a reflexão “sobre a construção do sujeito que se dá no ato, na jogada” (Lima, 2006: 50). A construção dele, dos jogos midiáticos, das suas relações com os equipamentos, com a linguagem e os meios de comunicação. E a liberdade, diante de tantas “regras” coletivas. O desafio, a tensão, a adivinhação; tudo isso parte da aprendizagem, tudo isso parte de um jogo.

“E esse é o ponto em que passamos a pensar a produção para a mídia como um jogo e, ao mesmo tempo, a jogar para aprender a produzir mídia coletivamente” (Lima, 2006: 53). A produção de conhecimento, que se dá na ambiência do jogo, é estimulada por processos horizontais e dialógicos, que incorporam os erros e os desvios ao processo compartilhado, na “brincadeira do encontro”, no compromisso mútuo. Ou seja, não é só o processo da AIC que constitui, mas o do próprio audiovisual comunitário (o processo de produção de mídia/comunicação comunitária), que ganha força através desses tipos de proposições, presentes em outras experiências.

Parte das citações acima está na publicação *Mídias comunitárias, juventude e cidadania*. Um dos textos, “Produção audiovisual comunitária: inquietudes para um começo de conversa”, é a edição de uma conversa via *webfone* entre Almir Almas, Rafaela Lima (diretora institucional da AIC) e Valter Filé. O resultado é um apanhado de inquietações e reflexões sobre a experiência audiovisual no Brasil. Acerca da experiência da AIC, Rafaela objetiva a idéia dos jogos midiáticos:

“Os participantes vão conversando sobre suas questões ao mesmo tempo em que experimentam um pouco dos processos de produção dos meios de comunicação. Apresentar-se para o grupo em três *takes* de vídeo, por exemplo, pode ser o início de um jogo. Outras vezes o grupo dedica-se a brincadeiras sonoras. Tecer um roteiro de vídeo que é disparado por uma frase e um desenho de um participante é um outro jeito de jogar. São milhares de jogos possíveis, e eles não são focados na idéia de realizar e/ou veicular um produto. Esses jogos têm desempenhado um papel importantíssimo em nosso trabalho com os mais diversos coletivos: por meio deles os grupos percebem as questões que os unem, a diversidade de pontos de vista, as possibilidades de ação conjunta” (Lima, 2006: 200).

A fala de Rafaela é ponto de contato importante para retomarmos a idéia do “fazer” da comunicação comunitária, que lida com a articulação de um mosaico de opiniões e idéias, com a participação de todos os membros de um determinado grupo. Isso se reflete também na dimensão estratégica de “ocupar e reinventar o espaço dos meios de comunicação”, em diálogo com outros grupos da sociedade. A Rede Jovem de Cidadania é um dos projetos da AIC que sintetizam esses métodos, princípios e ações; a “experienciação” (Lima, 2006: 51), os desvios de rota, a “brincadeira em serviço”.

Em 2000, a entidade realizou um mapeamento de sua atuação, e nele ficou evidente sua atuação de comunicação comunitária envolvendo juventude em todas as regiões de Belo Horizonte. Refaz Alexia: “De 1998 a 2002, a gente já havia experimentado muito da metodologia, das pesquisas, de trabalhar com mídias, tinha rolado o *boom* das rádios comunitárias e piratas (ou livres), mais acessíveis também para a apropriação comunitária, tudo isso nos colocou de novo em reflexão sobre técnicas e meios. Ao mesmo tempo, nossas parcerias cresciam com as comunidades, poder público, outras entidades, os serviços públicos de saúde e mídias independentes. Uma ONG não existe sozinha. A Rede Jovem veio desse percurso, das experimentações desses anos anteriores, dos encontros férteis, das vozes que se amplificaram”.

Em 2002, começa a implantação da Rede Jovem com encontros que envolveram mais de 100 grupos e instituições ligadas à juventude e à AIC, desde 1993. Foram indicados seis jovens de cada uma das nove regiões de Belo Horizonte, para serem “correspondentes”, agentes multiplicadores da rede de comunicação comunitária que se tecia. O processo de produção ocorre em 2003, de março a outubro, através de um processo continuado de formação e criação em mídia comunitária (TV, rádio, agências de notícias *web* e jornal impresso). Chamaram de ciclos de produção. Os três primeiros promoviam o revezamento dos jovens nas três mídias. Nos dois últimos, os participantes se organizaram por função, e foram “guiados pelo desejo e pela habilidade de cada um”. Foram produzidos dezoito programas de TV de 15 min, exibidos semanalmente, de junho a dezembro do mesmo ano, na TV Horizonte, um canal local. Para esse período, contaram com recurso público da PETROBRAS.

Agora a comunidade é a cidade, e há uma “mudança radical da noção de território”, como pontua Alexia. De suas regiões, periferias de Belo Horizonte, passam a transitar pela cidade. Vivem a apropriação dela e seus espaços públicos, e também das mídias, com o seu fazer, reflexivo e processual, e as conseqüências da visibilidade, que emana da veiculação das produções.

“Nas produções, os jovens desvelam a cidade ao mesmo tempo que ela se desvela a eles. Conforme relatam, ao produzir programas temáticos, eles iam a locais antes desconhecidos. Conversavam com pessoas dali e vivenciavam novos acontecimentos. Assim, o processo de produção midiática significou uma possibilidade de apropriação das diversas oportunidades que a cidade oferece, seja nos campos da educação e da cultura, seja em relação ao mundo do trabalho, a relações afetivas e até mesmo para compreender melhor — e *in loco* — as diferenças sociais e econômicas existentes” (Andrade, 2010: 158).

O aprendizado incorporou mudanças a partir das produções de 2003, como o tempo de duração do processo, a divisão de tarefas, a organização do grupo de correspondentes. Foram exaustivos nas questões em torno de sua própria “interferência” (AIC como propositora, provocadora e formadora) no processo de formação dos jovens sem

reproduzir modelos autoritários e hierárquicos de educação e produção midiática, ampliaram os repertórios (para dar ainda mais polifonia aos conteúdos) e trabalharam temas que emergiam com espontaneidade e força na rede (por meio de votações por exemplo), como o hip hop.

Em 2004, a Rede Jovem de Cidadania é convidada a integrar a grade da rede Minas de televisão, uma emissora pública com sinal aberto em todo o estado de Minas Gerais. Aumenta o tempo e o alcance da exposição. Um programa de 30 min inédito e semanal, que “forçou o grupo a pensar nos tempos e nos processos de produção”. A negociação com a TV permitiu a AIC manter duas condições importantes: espaço de experimentação nos programas e garantia de uma parceria pautada pela proposta de efetivo acesso público ao meio televisivo.

Novos integrantes se uniram ao grupo, e os primeiros correspondentes passaram a ser também multiplicadores. O ano foi dividido em dois ciclos de formação. O projeto entra no “limbo” de patrocínio, e a Rede passa a contar com apoio de outro projeto da instituição, o Cuco.<sup>21</sup> Diz Alexia: “Quando vem o Cuco, a gente decide com o grupo que voltariam às suas comunidades para serem multiplicadores, mais inseridos, mais presentes e também mais atentos a um cenário que estava pulsante nas escolas, que foram mapeadas. Foram muitos esforços para a rede não parar. E os prêmios, grandes estímulos, parte desse esforço conjugado”.

Grupos e temas se renovam, o fazer televisivo é assimilado ao processo formativo, e a AIC muda também com os novos tons de movimento social da Rede Jovem. Cores assimiladas desde a nova relação com a cidade, em que os jovens da Rede se apropriam de seus espaços e oportunidades, levando depois esse “circuito” (Andrade, 2010: 158) para suas comunidades, na troca com o Cuco.

Já no primeiro ano de atuação do projeto, o grupo marca presença no debate local e nacional em torno das políticas públicas da juventude. A Rede e a AIC assumem novos papéis na articulação política regional, que ecoam até hoje. “Hoje, a relação está tensa com a prefeitura de Belo Horizonte, perdas para a juventude, e os programas da Rede Jovem tem refletido sobre isso”, conta Alexia.<sup>22</sup> Segundo ela, a vocação da AIC também mudou, agregou um viés de articulação ainda mais profundo, que envolve

<sup>21</sup> O Cuco foi uma iniciativa realizada em escolas públicas de Belo Horizonte, entre 2004 e 2006, com o patrocínio do Instituto Credicard. No processo, jovens multiplicadores das diversas regiões da cidade desenvolveram atividades de produção radiofônica em suas comunidades, envolvendo diferentes entidades locais. Hoje, os membros do grupo atuam de maneira autônoma em escolas de seus bairros.

<sup>22</sup> Depois de duas entrevistas por *Skype*, trocamos *emails* e Alexia detalhou a atuação política da AIC: “Integramos redes que atuam na construção de políticas públicas, como o CMDCA, os fóruns municipal e nacional de movimentos juvenis, o Fórum de Entidades e Movimentos Juvenis da grande Belo Horizonte”. Veja: [http://www.revistaforum.com.br/conteudo/detalhe\\_noticia.php?codNoticia=9610](http://www.revistaforum.com.br/conteudo/detalhe_noticia.php?codNoticia=9610).

tanto a presença da ONG em debates públicos, como formadora de opinião sobre mídia e juventude, quanto na formatação de seus projetos recentes. Nesse último aspecto, a mudança se dá hoje na construção da parceria/projeto, na escrita colaborativa do projeto e também na multiplicação de métodos de gestão para grupos da rede, que cresceram em atuação.

Internamente, a participação juvenil na AIC institucionalizou-se em 2004, com a criação do Conselho de Jovens (e depois editorial). Definiu-se que ele não teria hierarquia, com o mesmo poder de voz para todos os conselheiros. O ano de 2005 foi também um ano de definição de metas. A Rede articulou ação direta de dezenas de grupos e coletivos juvenis da região metropolitana de Belo Horizonte na sua rede de comunicação de acesso público. Disso resultou uma série piloto de programas de rádio e TV, com a participação de integrantes desses movimentos. Depois desse processo, a Rede passa a ser composta por coletivos juvenis, articuladores (jovens dos dois primeiros anos da rede) e os correspondentes nas escolas (cerca de 600 pessoas que passam pela experiência de mídia comunitária no contexto escolar).

Alexia pontua que, além dos novos parceiros e grupos, um outro projeto da AIC também interferiu no perfil da Rede, Juventude e Direitos Humanos, no mesmo ano de transformações que foi 2005. “A Áurea Carolina, ligada ao hip hop, entra mobilizando gente já muito inserida em suas comunidades, como grupos de hip hop, dança, poesia, ginástica comunitária, redução de danos (drogas); tudo isso abriu nosso espectro. Mudou pra Rede, e realmente mudou pra todo mundo. O pensamento da produção coletiva, colaborativa, da política no dia a dia veio com força, mudando nosso jeito de pensar nos nossos projetos. Porque essas pessoas tinham as forças de seus movimentos. E o hip hop fez muito parte disso em Belo Horizonte, um cenário que realmente ‘bombou’ em 2006, 2008, e continua”.

Nesse sentindo, a história da AIC não é uma ação isolada de outros acontecimentos no país. Talvez a Rede seja um germe dos movimentos-redes, como o Fora do Eixo, CUFA e Cultura Digital, não no sentido de continuidade e proposta, mas como parte dessas importantes cenas culturais, políticas e sociais pulsantes e explosivas, do país. Fato é que desde os anos 2000 a atuação de jovens com o vídeo comunitário se fortalece e ganha visibilidade no Brasil. Algumas iniciativas públicas compõem esse contexto. Processos culturais mais descentralizados, ligados à cultura popular e à cultura digital livre, ganham políticas públicas no governo Lula. Uma delas é o programa Cultura Viva, lançado em 2004. Em 2005, ocorre a criação da Secretaria Nacional de Juventude. Em períodos semelhantes, acontecem festivais audiovisuais que abrem espaço à produção independente e juvenil (periférica), como o Festival de Curtas-Metragens de São Paulo e a mostra de Cine do Ceará. Outras iniciativas surgem motivadas por essa produção, como é o caso da mostra Visões Periféricas e a mostra Favela É Isso Aí.

Em São Paulo, em 2005, é realizado o I Fórum Paulistano de Cinema e Vídeo Comunitário Jovem, na Coordenadora da Juventude de São Paulo — órgão da prefeitura. Ele foi um espaço de articulação dos grupos e de interlocução entre o poder público e a juventude. Depois dele aconteceu a mostra Cinema de Quebrada e a formação do Coletivo de Vídeo Popular.

Foi um circuito do qual a AIC participou através da realização do Encontro de Acesso, em 2005, que mapeou as demandas dos coletivos para a apropriação dos meios de comunicação, ou seja, para saber como ampliar a participação deles na Rede. Coletivos como a Rede Agentes Culturais Juvenis D-ver.cidade Cultural e o coletivo Hip hop Chama criaram processos formativos audiovisuais e propuseram intervenções locais em parceria com a AIC.

Atualmente, a AIC tem os seguintes projetos em circulação: Rede Jovem de Cidadania, Juventude do Jequi, Centro de Mídias da Juventude, Lab Cultura Viva, Agência de Comunicação Solidária, Juventude de Atitude, Kabum - Escola de Arte e Tecnologia, projetos de prestação de serviços.

No ano passado (2010), a Rede Jovem articulou diretamente 570 jovens entre 15 e 29 anos e, indiretamente, mais de 500 000 pessoas, incluindo os espectadores da Rede Minas de Televisão.

Reflete Alexia: “Esse mesmo pensamento em todos os projetos: um fortalece o outro. A Rede é o mais antigo, mas esses outros, com recursos mais pontuais, foram estratégicos para alimentar a Rede Jovem, o acesso público as mídias, para trazer novas perspectivas.

”A gente também expandiu para além da região metropolitana de Belo Horizonte, trabalhando com a população rural do Vale, que migra para a capital. E aí muitas outras reflexões em torno de qual tipo de representação vamos construir com eles. E aí nossos processos formativos pontuais continuam em processo em nós”.

O ano de 2011 é o primeiro longo período no qual a Rede Jovem de Cidadania não conta com o patrocínio da PETROBRAS. Também é o ano em que as produções da Rede ganharam mais uma vitrine, a TV Brasil, emissora pública de TV de âmbito nacional criada no governo Lula. O que muda é a lógica da aprovação e o envio dos programas: primeiramente enviam as sinopses; depois da aprovação, enviam as imagens em baixa resolução dos programas que foram produzidos. Eles pontuam sugestões dentro da linguagem do programa, dialogam, e depois enviam as matrizes em DV CAM. As negociações, segundo Alexia, são mais duras em comparação a Rede Minas. “Mas estamos mais fortes pra argumentar. E os espaços de visibilidade foram fortalecidos, porque antes éramos um ruído. E isso, de certa forma, virou nossa força também, para criarmos mais processos, e não pararmos”.

A relação com a TV Brasil é sintomática de um momento de expansão e revisão da instituição no que concerne à sua sustentabilidade. “Temos parcerias com o poder privado, mas sem as articulações com o poder público (a partir dos editais e fundos) não conseguiríamos nos sustentar, inclusive no que diz respeito ao cumprimento da missão da AIC”. Como exemplo, ela cita o projeto da Oi Kabum!,<sup>23</sup> que é fruto de uma articulação com o poder público (governo do estado de Minas) e privado (Oi, de telecomunicações).

“Nosso maior desafio enquanto instituição que completará vinte anos de existência é nos tornar sustentável, com sede própria e continuar criando e executando projetos que fortaleçam a missão da AIC e nossa razão de existir. Outro desafio é a renovação das pessoas que estão nos cargos de gestão da instituição e a criação de possibilidades cada vez mais seguras para as pessoas construírem suas carreiras profissionais dentro da AIC”.

### **A sede da AIC é alugada.**

A instituição possui um corpo de cerca de 50 pessoas trabalhando sob regime celetista. “Como organização do terceiro setor, não queremos processos voluntários, mas queremos trabalho, e isso impacta diretamente na captação e gestão de recursos, de como gerar projetos que se banquem. Há uma necessidade real de se pensar nas estratégias de sustentabilidade que não sejam pautadas pela situação do projeto pontual, embora muitos de nossos projetos pontuais tenham nos levado ao amadurecimento no trabalho, na metodologia, e nas próprias experiências em curso. Mas é uma revisão necessária para uma ONG que queira continuar”.

### **Coletivo de Vídeo Popular**

Trinta grupos de diferentes bairros, cidades, periferias, faixas etárias, perfis, coletividades, se articulam no Coletivo de Vídeo Popular de São Paulo. Uma lista de participantes que não é estática nem significa filiação, e ela muda desde 2005. Este foi o ano de início de um movimento composto por diferentes comunidades e expressões audiovisuais, que se juntou em torno de uma idéia de realização, distribuição e exibição de vídeo na “contramão das grandes emissoras de televisão e das redes de cinema comercial e independente”. Sua identidade firma-se em 2008, quando assume o nome Coletivo de Vídeo Popular de São Paulo, por ser uma “definição política mais

<sup>23</sup> Oi Kabum!, Escola de Arte e Tecnologia, programa educativo realizado pelo Instituto Oi Futuro, promove o uso das novas tecnologias. A iniciativa, que em Belo Horizonte é executada pela AIC, oferece formação gratuita em linguagem multimídia a jovens de baixa renda. A Oi Kabum! de Belo Horizonte é ainda um dos núcleos do Plug Minas — Centro de Formação e Experimentação Digital do Governo do Estado de Minas Gerais. Participam cerca de 100 jovens, estudantes ou egressos da rede pública, com idade de 16 a 22 anos.

definida pelo movimento e a busca por uma conexão com a história recente de luta popular no Brasil”.<sup>24</sup>

Em 2005 organizações, coletivos paulistas e egressos de projetos sociais começaram a se organizar com o objetivo de fomentar políticas públicas para o audiovisual. Surge o I Fórum Paulistano de Cinema e Vídeo Comunitário Jovem, na Coordenadoria da Juventude de São Paulo — um órgão da prefeitura da cidade. As reuniões foram semanais no ano do fórum, e ele se tornou um espaço importante de interlocução entre o poder público e a juventude, um lugar onde os coletivos se articularam, em alguns casos reconfigurando suas formações (ex. Núcleo de Comunicação Ativa - NCA).

“A gente não surgiu de um anseio do estado. A coordenadoria abraçou, mas o movimento partiu dos grupos”, lembra Fernando Solidade Soares, do Núcleo de Comunicação Ativa (NCA), coletivo co-fundador do Coletivo de Vídeo de São Paulo. O Fórum organizou a mostra Cinema da Quebrada,<sup>25</sup> com o propósito de divulgar os trabalhos dos coletivos, no fim de 2005. Estavam entre eles os grupos Joinha Filmes, Filmagens Periféricas, Arroz, Feijão, Cinema e Vídeo e o MUCCA. Grupos atuantes que passaram também a se articular no Coletivo de Vídeo Popular.

“Depois da mostra, esses debates começaram a reverberar em torno dessa produção, chamada de periferia, comunitária, da quebrada. O fórum trouxe umas questões do audiovisual, com essa perspectiva comunitária, de como buscar financiamento para os trabalhos, dar continuidade a eles. O VAI<sup>26</sup> é um dos recursos disponíveis, só que ele fazia parte de uma política, que oscila conforme os governos, e nós precisávamos de mais recursos, para o vídeo popular, e não só para o cinema da cidade, bancando produtores. Depois o fórum foi se dissolvendo e nós continuamos, nos nossos coletivos”.

De fato, o espaço em si não se consolidou sob os termos comunitário ou das “quebradas”, mas os coletivos permaneceram atuantes na cena, rica e borbulhante em outros

<sup>24</sup> Há dois textos recentes sobre a identidade do Coletivo de Vídeo Popular, *Identidade do Coletivo de Vídeo Popular de São Paulo como posicionamento político e conexão histórica*, de Diogo Noventa (Companhia Estudo de Cena), não publicado, e a carta manifesto 1 disponível em: <http://videopopular.wordpress.com>. Esta pesquisa realizou entrevista com Diogo Noventa, da Companhia Estudo de Cena, e Daniel Fagundes, Diego Soares e Fernando Solidade Soares, do NCA.

<sup>25</sup> Cinema de Quebrada foi o nome de um fórum que reunia grupos interessados em debater e promover o audiovisual comunitário na periferia de São Paulo. Foi também o nome de mostras de vídeo organizadas pelo grupo. Pode-se assistir ao filme Cinema de Quebrada ou adquiri-lo no Laboratório de Imagem e Som em Antropologia da Universidade de São Paulo (LISA-USP): [www.lisa.usp.br](http://www.lisa.usp.br).

<sup>26</sup> O VAI é um edital da prefeitura de São Paulo que contempla grupos periféricos com verba para compra de equipamentos, realização de oficinas ou produtos artísticos. Ver: <http://sobrevai.blogspot.com/>.

lugares do Brasil, como os estados de Minas Gerais e Rio de Janeiro. Em 2007, houve a mostra Audiovisual SP, com curtas dos coletivos.

Para o integrante da Companhia Estudo de Cena, Diogo Noventa, que também integra o Coletivo de Vídeo Popular, “os deslocamentos nominais apresentam uma permanente reflexão do movimento no sentido de não ser qualificado, enquadrado e instituído de forma equivocada por observadores externos, além das diferentes nomenclaturas que já batizaram este movimento de audiovisual refletir não só diferentes momentos, mas diferentes disputas de significado destas práticas tanto internamente quanto de fora para dentro”.

Discussão que delineou a identidade do Coletivo — e sua afirmação —, uma característica marcante da posição política dos seus participantes.

Em 2007, os coletivos do fórum foram chamados para uma reunião importante e “simbólica”, segundo o NCA, para tratar da Carta da Maré.<sup>27</sup> A mobilizadora foi Vanessa Reis, da Associação Cultural **Kinoforum**. Vanessa é ainda uma das pessoas mais atuantes no Coletivo de Vídeo Popular.

A Carta refletiu as definições do Primeiro Fórum de Experiências Populares em Audiovisual, que aconteceu em junho de 2007, no Rio de Janeiro, dentro da programação do festival Visões Periféricas, idealizado por Marcio Blanco. O encontro reuniu 42 iniciativas de um universo estimado em cerca de 200 grupos que desenvolvem trabalhos na área do audiovisual. Ela foi levada ao Ministério da Cultura como um documento com propostas sobre os temas formação, produção e difusão do audiovisual pelo Brasil, sob a perspectiva das “experiências de formação audiovisual ligadas aos espaços populares”. Ausentes desse debate, os coletivos de São Paulo reivindicaram participação na segunda edição do FEPA, em 2008.

“A gente conseguiu um ônibus, juntou dez coletivos mais umas três associações, em torno de 40 pessoas, e chegamos num meio de um debate sobre a institucionalização do fórum, que já teria sua cadeira na SAV. Mas a gente não sabe pra onde ele vai caminhar, e já estão discutindo isso?”, questiona NCA. O grupo voltou para São Paulo descrente da articulação do FEPA e convencido da identidade do Coletivo de Vídeo Popular em torno de sua natureza jurídica não formalizada, diferentes das entidades que compunham o fórum do Rio, além de outras questões políticas.

O Coletivo surge como se fosse um contraponto a essa mobilização, por uma necessidade, sobretudo, de construir caminhos autônomos. “Isso foi muito bacana, caracteriza muito a identidade do Coletivo, sem ser formalizado com pessoa jurídica. A gente

<sup>27</sup> <http://www.fcpabrazil.org.br/content/%C3%A7%C3%B5es-c-projetos>.

se juntou por nossas gestões autônomas, que se uniram para pensar as políticas em torno do audiovisual, pensar novos editais, novas propostas, ligadas o vídeo popular, diferentes tipos de fomentos”.

Firma-se em torno do Coletivo de Vídeo Popular uma identidade, que marca uma posição política e uma série de ações, especialmente no estado de São Paulo, articuladas entre os coletivos e em alguns espaços públicos.

O grupo avalia que são equivocados os termos “comunitário” e “de quebrada” (Hikiji, 2010: 118),<sup>28</sup> pois reduzem o movimento a uma região geográfica e social, reafirmando uma leitura de que as produções são inferiores, precárias ou exóticas.

Para Noventa, o uso do conceito “popular” no lugar de “comunitário” e “de quebrada” traz ao movimento um sentido político mais abrangente e vertical.

“Abrangente porque sai de um determinismo local e passa a dialogar com todas as pessoas e coletivos que se colocam na condição de explorados da sociedade de classes. Vertical, pois essa mudança de conceito demonstra um aprendizado do movimento e reflete suas circunstâncias da época; com o avanço e reconhecimento das ações dos coletivos cada vez mais se aproximaram do movimento pessoas e outros grupos ligados a questões das minorias étnicas (negros e indígenas), questões de gênero, da luta por moradia, por reforma agrária, por democratização dos meios de comunicação, de reivindicações trabalhistas, da luta contra a criminalização da pobreza, de reflexões críticas e artísticas anticapitalistas. Esse fortalecimento e ampliação do intercâmbio se dá porque todo esse conjunto de lutas sociais já era tema dos vídeos produzidos se configurando como uma luta popular, o que tornava evidente o caráter crítico das produções e o modo político de serem realizados e distribuídos/exibidos”.

Os anos de 2009 e 2010 foram muitos ativos, com o amadurecimento de suas ações. Isso inclui a organização interna do grupo, a promoção de suas atividades e o seu autofinanciamento, com envolvimento dos coletivos em todos esses aspectos. Sobretudo destacou-se o circuito de exibição, conseqüentemente reforçado pela distribuição das produções.

O Circuito de Exibição do Vídeo Popular teve sua primeira versão em 2009, para integrar diversos espaços de exibição de vídeos que montavam a programação a partir de vídeos organizados em cinco DVD temáticos. “A gente amadureceu muito nesse

<sup>28</sup> Cinema de quebrada, cinema de periferia e audiovisual popular são alguns dos nomes com os quais os coletivos de produção e exibição audiovisual têm se apresentado em fóruns públicos nos quais se organizam em mostras de cinema na mídia. “Em comum, há a preocupação em caracterizar a periferia como espaço de experiências compartilhadas, necessidades comuns e criações próprias”, Rose Satiko Hikiji, “Sentidos da imagem...”, p. 118.

sentido. A gente praticamente oferecia uma cartela com muitos trabalhos do Coletivo para os exibidores montarem sua grade. Foi muito importante para atingimos nosso objeto”, diz Noventa. Desde o início, cada coletivo sempre se preocupou em distribuir e exibir seus vídeos e de outros grupos em espaços públicos e autônomos, e não apenas produzir. Dessa forma, buscavam atuar também na formação crítica de si mesmos e do público com o qual dialogavam.

No ano de 2009, com o apoio do VAI, aprovaram o Projeto do Vídeo Popular, que possibilitou, de forma mais sistematizada, o início de ações conjuntas de distribuição, publicação da *Revista do Vídeo Popular* e a realização da terceira edição da Semana do Vídeo Popular. A preparação dos programas para o circuito e distribuição dos DVD fez parte do Projeto do Vídeo Popular. Pensou-se inicialmente em realizar programas temáticos, mas, com o passar do tempo, a maioria dos exibidores opta por não projetar cada programa integralmente, e sim selecionar vídeos e integrá-los a outras programações.

Em 2011 o circuito foi reorganizado, integrando a programação de todos os espaços de exibição. Na estréia do circuito, todos os espaços exibiram o vídeo *Fulero Circo*, da companhia Estudo de Cena, e *Qual Centro?*, do Coletivo Nossa Tela. Nessa nova organização o circuito contou com vinte espaços de exibição, nas cinco regiões da cidade de São Paulo, no Museu de Imagem e Som de Campinas e na Escola Nacional Florestan Fernandes do MST, em Guararema (SP).

Como aponta Diogo Noventa, outra conquista do circuito foi a integração de quatro companhias de teatro como exibidores, a ocupação do Cinema Olido (espaço público gerido pela prefeitura) no centro da cidade e a veiculação do conteúdo do circuito na TVT - Tevé dos Trabalhadores, os últimos sábados do mês via internet, UHF para São Paulo e canal aberto para Mogi das Cruzes.

Pontua Diogo: “Oferecer nosso vídeo, fazendo disso uma ação pública, gratuita e política. Foi através dessa ação conjugada que a gente conseguiu fazer nossas produções circularem, com seus outros pontos de vista da história, outros tipos de narrativa e memória, som, imagem, outros tipos de produção. É um outro contato estético. Um acesso pela simplicidade, diferente do amadorismo. Nas nossas produções, mesmo as experimentais, não há um abismo entre público e obra, diferente de um Avatar. Essa é, inclusive, uma relação que se assemelha ao teatro”.

Nesse sentido, há também uma diferenciação à prática do cineclubismo, geralmente formativa, mas realizada a partir do cinema, seja de vanguarda ou comercial, mas o cinema como mercado institucionalizado. Isso não impede a presença de coletivos de cineclubes no Coletivo de Vídeo Popular. O tema que faz parte da fundamentação da identidade do Coletivo, conforme texto de Noventa: “O primeiro aspecto é em relação ao suporte de captação de imagem, tanto o cinema comunitário como o cinema

de quebrada propunham uma organização em torno do suporte —cinema—, o que falsificava o modo de produção e trabalho dos grupos e/ou colocava-os em outra perspectiva cultural e política. Todos os trabalhos realizados até hoje utilizam o suporte tecnológico do vídeo, que está diretamente ligado a condição material e econômica dos coletivos e a opção de trabalho mais coletiva do que individual, mais experimental do que sistemática. Se o movimento de vídeo popular insistisse pelo termo ‘cinema’ teria como consequência, nestes tempos de populismo, ser tratado como os pobres principiantes do cinema, nestes tempos de fundamentalismo do mercado, teria que estar a altura da instituição cinematográfica, disputando um lugar nas ferozes negociações com empresas distribuidoras e exibidoras e, nestes tempos de ‘respeito ao outro’, no melhor dos casos seria encarado como um espaço alternativo ao cinema, laboratório estético e receituário de formulas libertadoras controladas dentro da lógica dos festivais. Em todas as consequências o cinema de quebrada/comunitário ocuparia o primeiro estágio do sistema econômico do profissionalismo cinematográfico, cuja estrutura é evolucionista, onde os últimos estágios são o acesso a tecnologia de ponta, a inserção em relações de negócio transnacionais e o lucro. Alterar o termo cinema por vídeo recoloca uma distinção de suporte dentro do campo do audiovisual quando a tendência atual é de igualar o cinema com o vídeo”.

Aliado ao Circuito, que ocorreu também numa sala pública de cinema, o Coletivo realizou em 2009 a iii Semana do Vídeo Popular. Ela ocorreu também no Cinema Olido e na Sala Vermelha da Galeria Olido, com quatro dias de encontro onde foram projetados vídeos dos coletivos, filmes de referência e vídeos da Associação Brasileira de Vídeo Popular (abvp).

A iv Semana do Vídeo Popular não foi aberta ao público e ocorreu em dezembro de 2010 no Sacolão das Artes, espaço ocupado pelo nca e a Brava Cia, na zona sul de São Paulo. Nesse encontro, se debateram as ações do Coletivo, a aproximação com a tvt e se escreveu a redação da Carta Manifesto No. 1.

“A exibição em diversos pontos da cidade foi muito estratégica. E também foi nosso último respiro em relação ao momento atual de refluxo de nossas ações”, conta Diogo Noventa.

O ano de 2011 foi um período difícil, porque muitos coletivos perderam verba pública. “É um paradoxo, porque quando amadurecemos perdemos esse acesso. Com isso, as ações presenciais reduziram e alguns coletivos optaram por fortalecer suas bases, pois muitos não estão acessando a nenhum tipo de verba”, relata ele. Noventa avalia que o cenário é de retração das políticas públicas para cultura, especialmente no âmbito federal. “A gente viveu um momento político mais favorável, a gente partilha de uma carga de experiências e tempo semelhantes, tudo isso nos mantém ligados, mas o sintoma da desmobilização foi gerado, também, pelo atual recuo das políticas públicas do ponto de vista da esquerda”.

A falta de verba e a desmobilização impactam diretamente todas as ações. Noventa trata especialmente sobre dos prejuízos em relação à evasão dos coletivos nas ações diretas, a falta do circuito de mostras como espaço de troca e a dificuldade de manter parceiras, no caso com a TVT. A aproximação com a TVT desdobrou-se na criação de um programa para a televisão, chamado de “Circuito de Exibição do Vídeo Popular” (<http://www.tvt.org.br/circuito-video-popular>), um programa mensal que difunde e debate os vídeos realizados pelos coletivos. A primeira edição foi ao ar em maio desse ano, e segue todo último sábado do mês no canal 42 UHF e via internet pelo site da TVT. “Há um vai e vem natural de pessoas e coletivos, que em alguns momentos participam mais, menos, na produção, na verba para os projetos, somos muito horizontais nas decisões, mas o que prevalece é a presença das pessoas, além dos objetivos macros, definidos na Carta. Temos uma coesão forte, uns mais uns menos radicais. Mas o fato é que sem os circuitos de exibição a gente também não consegue fazer as trocas que nos interessam, diminuí uma troca na relação do trabalho, que não se dá só pelo vídeo. A gente nunca optou por exibição pela internet justamente porque a gente aposta nossa energia na troca, nas pessoas. Essa potencia de juntar gente. E, com isso, a gente também enfraquece uma ação importante para o Coletivo, que é o programa na TVT, por essa desmobilização geral, essa falta de pernas pra dar conta de produção sistemática”.

Um outro processo “estagnado por falta de recursos” é o Pacote de dvd, uma grande estratégia do coletivo. Todos os vídeos realizados pelos coletivos integrantes do Coletivo de Vídeo Popular de São Paulo são catalogados, reunidos e distribuídos em dvd, que são organizados por temas ou estética/gênero, prevalecendo, como critério de seleção, mais “o ponto de vista do tema do que a forma como o assunto foi narrado”. Quem cuida dessa ação é Evandro Santos, do Nossa Tela. Há um cuidado estratégico com a capa do dvd, que traz apenas imagens conceituando o tema do Coletivo de Vídeo Popular, sem favorecer nenhum grupo em específico. Através dessa ação, multiplicam seu alcance em cineclubes, eventos e público em geral. “Muitos grupos estão correndo atrás de sua própria manutenção, deixando a articulação coletiva de lado”, observa.

Santos envia os dvd por correio para várias partes do Brasil. Mais de 100 encomendas já foram emitidas; porém, diz ele, é difícil ter exatidão da circulação dos pacotes, pois utilizam outras estratégias de distribuição. Uma delas se dá através da ong Ação Educativa (sp), onde há dvd e revistas para distribuição para grupos interessados. O material também é trocado em eventos que os coletivos organizam. Atualmente o movimento conta com doze dvd com cerca de 60 produções, e a distribuição sempre é gratuita, pois não tratam o vídeo como produto a ser comercializado.

Além dos dvd, Evandro encaminha exemplares da Revista do Vídeo Popular. Ela teve seu número 0 organizado em 2008 pelo nca, e a partir de 2009 a revista passou a ser realizada pelo Coletivo de Vídeo Popular. Foram publicadas duas edições em 2009 e duas em 2010. A revista tem pautas reflexivas sobre os trabalhos dos coletivos e sobre assuntos que tangem seus temas.

A revista é complementar a ação política ligada à formação crítica —modo de agir presente nos circuitos de exibição e na propagação gratuita dos dvd. A sexta edição seria impressa em 2011. A pauta da revista é “Luta e Memória”, e foi definida em uma reunião coletiva que ocorreu no Centro Cultural São Paulo. Os textos estão prontos e aguardam verba para concluí-la.

Dessa situação difícil, o Coletivo tira sua maior força, uma autonomia sem precedentes com pactos muito alinhados com seus princípios. Isso implica em abrir mão de muitos circuitos culturais, como o *sesc*, que movimenta boa parte da cena cultural paulista. Além disso, mantém-se firme em não se associar a redes em ascensão e capilarizadas, como o *Fora do Eixo*, por não terem afinidade ideológica.

No fim de 2011, pessoas do coletivo se reuniram em duas situações. Em novembro, na Quarta Mostra Luta! (<http://mostraluta.org>), no Museu da Imagem e do Som (mis) de Campinas-sp. Dia 03 de dezembro na Mostra Coordenadas do felco (Festival Latino Americano da Classe Operaria) (<http://felcobrasil.org>).

“Os planos para o Coletivo ficaram ‘no ar’. Do meu ponto de vista, parece que se desenha uma rede de contato com os outros coletivos articuladores, o Coletivo de Vídeo Popular de São Paulo parece estar ganhando uma identidade de, a partir de algumas ações (como a revista), intercambiar com outros coletivos, como é o caso de nossos parceiros nas mesas”.<sup>29</sup>

Além disso, para ele, é concreta a aproximação com o teatro, o que pode caracterizar as próximas produções e articulações de alguns coletivos. A relação se expande para a gestão e a divisão de sedes, como é o caso da NCA e da Brava Gente e do Estudo de Cena e a Cia Antropofágica, que co-habitam os mesmos espaços. Se investigarmos as características das companhias teatrais, constatam-se semelhanças sobre suas localidades, públicos-alvos e uma busca por um diálogo com a classe trabalhadora, sendo assim parceiros afinados aos coletivos de vídeo.

Diogo Noventa aposta nessas parcerias e em editais públicos, como o Prêmio Interações Estéticas da FUNARTE,<sup>30</sup> para a realização dos trabalhos dos coletivos. Ele explica que tanto o hibridismo das produções (vídeo e teatro, vice-versa) quanto as

<sup>29</sup> Por *email*, Diogo informou que estavam presentes no primeiro encontro ele e representantes dos coletivos NCA, Nossa Tela, FELCO-SP e Fábrica Flaskô. No segundo, em dezembro, membros do Coletivo de Vídeo Popular de São Paulo, Cinescadão, TVT, Mostra Luta e da mostra de Vídeo Popular de São Carlos/SP.

<sup>30</sup> Iniciado em 2008, o *Prêmio Interações Estéticas - Residências Artísticas em Pontos de Cultura* — fruto de uma parceria da Fundação Nacional de Artes (FUNARTE) e da Secretaria de Cidadania Cultural/Ministério da Cultura— visa apoiar projetos de diferentes segmentos artísticos por meio do intercâmbio cultural entre artistas de diversas partes do país e a rede de pontos de cultura. Ver: <http://www.funarte.gov.br/interacoeseстетicas/>.

possibilidades de ação (meio impresso, distribuição de DVD, eventos de mostras) são melhores contemplados por editais mais amplos, e os recursos possibilitam a remuneração e a produção. O NCA compartilha opinião semelhante, mas cita como exemplo o edital Prêmio Pontos de Mídia Livre,<sup>31</sup> que tem permitido a eles a realização de trabalho e sustento parcial do grupo em 2011. São editais da Secretaria de Cidadania Cultural do Ministério da Cultura publicados até 2010. Eles tinham espectro mais amplo que os fomentos nas áreas de audiovisual e cinema, possibilitando a inscrição de pessoas e grupos menos formalizados ou sem a chancela de uma produtora de mercado.

Segundo Evandro, do ponto de vista estratégico, buscam interlocução com o governo municipal, para “influir em políticas públicas para os realizadores do vídeo popular”, através da participação no Conselho Municipal de Cultura e do programa VAI. Em ambos, tem apresentado uma proposta de edital de financiamento chamado de Fomento ao Vídeo Popular. Não existe edital público com esse foco. A base do texto é a lei de fomento ao teatro de São Paulo.

Emerge do Coletivo de Vídeo Popular de São Paulo um discurso de memória ligado aos movimentos sociais em sua busca por histórias alternativas. As estratégias de circulação, os pacotes de DVD e a construção de uma identidade são pilares dessa prática, que nega os mitos do capitalismo e cibercapitalismo desestabilizadores da noção de tempo e espaço. Por isso também há uma afirmação das ações presenciais no lugar dos fóruns *online* e de transmissões via *web*.

Ainda é inicial o trabalho de recuperação do acervo das fitas VHS da ABVP — Associação Brasileira de Vídeo Popular, criada em 1984. O acervo está parte na PUC, outra no Sacolão das Artes, zona sul de São Paulo. O trabalho ABVP deu sentido histórico às ações do movimento, e assim aliam-se a esse passado para dar sentido à memória coletiva que constroem de si, de São Paulo, das pessoas, da periferia e dos movimentos sociais aos quais estão conectados.

“É um ponto de vista da história que não interessa a muita gente. E tem coisas maravilhosas, desde documentário sobre o período militar até vídeos poéticos com depoimentos de trabalhadores. Metade do acervo está mofada. E isso pode acontecer com a gente. O aprendizado com a ABVP é que eles não estavam interessados no circuito das artes, mas em fazer seu próprio circuito. A gente herda isso, quando entra com esse olhar torto. Se a gente não escrever essa história ninguém vai escrever. A gente quer propor a história e não participar sob outro ponto de vista”.

<sup>31</sup> Até 2010, foram lançados editais que premiaram iniciativas de mídia livre realizadas por Pontos de Cultura e/ou instituições da sociedade civil sem fins lucrativos que desenvolvem diretamente ou apóiam iniciativas de mídia livre. Ver: [www.cultura.gov.br/site/wp-content/.../03/edital\\_midia\\_livre\\_2010.doc](http://www.cultura.gov.br/site/wp-content/.../03/edital_midia_livre_2010.doc).

## Central Única de Favelas

Cem anos de favela. Dez anos de Central Única de Favelas (CUFA), Central Única de Favelas. Brasil, 27 unidades federativas. A CUFA não tem representantes apenas, segundo sua assessoria de imprensa, em Alagoas, Piauí, Espírito Santo, Amazonas, Acre e Roraima. Ainda, sim há projetos nesses estados, e em alguns outros há mais de uma CUFA, como é o caso do Rio de Janeiro e São Paulo.

Com dimensão territorial, a CUFA ainda é muito associada à Cidade de Deus (CDD). Sua história começa com pessoas ligadas a esse bairro na cidade do Rio de Janeiro (moradores) e que se mantêm na organização nacional, portanto, ganha representação através dele. Representação construída pela jovem cultura *hip hop* e os jovens, pelo audiovisual e pela favela, no caso, um conjunto habitacional feito no plano horizontal com ruas e praças que reproduziu “todas as formas de associação e todos os problemas que existiam nas 23 favelas de onde vieram seus moradores” (Zaluar e Alvito, 1998: 21); na ocasião, foram removidos de suas moradias para atender um projeto de urbanização.

A situação exposta acima desmitifica uma idéia de favela (morro, marginal, periférica, podem ser muitas e de muitos tipos de constituição) e que também reflete toda essa relação, da história de um Brasil que tem um século de favelas, em particular a cidade do Rio de Janeiro. Talvez a história da CUFA comece, num mesmo período, em outros lugares do Brasil.

O audiovisual é a primeira ação concreta e permanente da CUFA. Idéia que se inicia no primeiro espaço de formulação, fora a Cidade de Deus, chamado Fórum Permanente da CUFA. Uma mobilização que foi feita pelo então produtor Celso Athayde, co-fundador da Central, idealizador de uma série de projetos no *rap* e o movimento *hip hop* nacionais, além de parceiro de MV Bill em diversas produções. A CUFA parte de uma indagação, conforme relata Athayde em *Dez anos*, livro-catálogo de comemoração da Central publicado em 2010.<sup>32</sup> “Em 1996, já como um quase micro empresário falido, um grupo de jovens entrou na minha loja, Pára-raio music, na qual eu vendia discos e camisetas de rap. Eles queriam saber a razão que impedia o crescimento do movimento hip hop”.

Nesse momento, no Brasil, a cultura hip hop é expressiva, especialmente, nas músicas de Racionais MC'S, grupo de São Paulo. A cultura começava a ganhar contornos de movimento social (Casseano, Domenich e Rocha, 2001), mas ainda era extremamente estigmatizada.

<sup>32</sup> O depoimento de Celso Athayde utilizado nesta pesquisa foi coletado da publicação *Dez anos*, disponível em: [http://cufa.org.br/in.php?id=2011/mat11\\_008](http://cufa.org.br/in.php?id=2011/mat11_008). Além dele, realizamos entrevista com Anderson Quack, um dos fundadores e membro da cufa, fundador e diretor da companhia de Teatro Tumulto e ex-coordenador do núcleo audiovisual da cufa por quatro anos.

Informa Athayde: “Precisávamos de mercado, de um discurso afinado e, sobretudo precisávamos não ficar somente nos palcos reproduzindo os discursos de *rappers* que não sabiam a origem de seus próprios discursos. Resolvemos então fazer pequenas reuniões na loja de Madureira, reunir as pessoas e descobrir quais eram as suas necessidades, seus sonhos, frustrações, objetivos e, claro, conteúdo”.

Segundo seu relato, os primeiros encontros não foram reuniões uniformes e consensuais, mas elas ajudaram a mobilizar, além dos *manos* do hip hop, vizinhos deles, amigos, primos etc., formando o que Athayde chama de “família” — termo recorrente no hip hop. A idéia de —família— foi muito usada como meio de fortalecer a cultura, afirmando, aos de fora, um comum sentimento de união entre *manos*, como uma espécie de irmandade de marginalizados e excluídos, um sentimento de fratria.<sup>33</sup>

Esse grupo conseguiu lançar a coletânea Efeito cufa —ação e reação. “A nossa estratégia era através desse álbum duplo separar as pessoas em grupos, cada um com sua função. Divulgar o cd, vender nas bancas de camelô no centro da cidade, fazer os cliques dos artistas através dos sorteios, os grafiteiros desenhariam as capas, e assim por diante. No entanto, as informações que tínhamos eram insuficientes para desenvolver ações com mais qualidade, era o nosso déficit cultural”.

O primeiro projeto da cufa foi o Fórum Permanente da cufa, aos sábados das 9 às 18 horas, numa sala de aula emprestada do Curso Somar, um pré-vestibular próximo à loja de Athayde em Madureira. Em 1999, cerca de 150 jovens se reuniam para “conversar e trocar idéias, o que, por sinal, atualmente acontece na Cidade de Deus”. Debates diversos que começaram a ter convidados de fora, como João Pedro Stédile (mst) e o cineasta Cacá Diegues. E aí começa a história do audiovisual na cufa, no mesmo ano de 1999, com a sua constituição formal. Hoje a cufa nacional é uma oscip (Organização da Sociedade Civil de Interesse Público).

“A gente despertou com Cacá para o audiovisual. Fizemos várias palestras, chamando pessoas, mas não tínhamos dimensão do que era pesquisa, roteiro, direção. Era tudo muito raso em termos de formação”, conta Anderson Quack, que coordenou o núcleo audiovisual da cufa por quatro anos. Quack foi criado na Cidade de Deus, recrutado por Bill para participar das reuniões da cufa e começou, ainda em Madureira, como aluno da primeira fase, que ele chama de alfabetização audiovisual. Um momento mais restrito a noções teóricas, mas fundamental para jogar luz às idéias do curso do primeiro de formação —que existe até hoje.

<sup>33</sup> Para a psicanalista Maria Rita Kehl, o tratamento de “mano” não é gratuito. Indica uma intenção de igualdade, um sentimento de *fratria*, um campo de identificações horizontais, em contraposição ao modo de identificação/dominação vertical, da massa em relação ao líder ou ao ídolo. Ver: <http://www.mariaritakehl.psc.br/conteudo.php?id=67>.

“No início a gente queria que a comunidade pudesse ao menos saber o que era cada área do cinema. Era muito mais pra informar sobre esse universo, do que pra produzir”, explica Quack. As coisas corriam em paralelo, conforme narra Quack. O *rapper* mv Bill, também fundador da cufa, e Athayde lançavam o primeiro videoclipe, *Soldado do Morro*. “Foi minha participação em meu primeiro grande projeto, ainda sem me dedicar integralmente, trabalhando como flanelinha, fazendo de tudo, ainda sem ter uma perspectiva clara, e, em paralelo, também comecei a estudar cinema. No ano seguinte de nossa alfabetização, eu já era monitor do curso de Joaquim Assis, em roteiro, e José Joffilly em direção” (Quack, s.a.).

De Madureira para Cidade de Deus, para “pensar nisso tudo com a galera”. Athayde, Bill, Quack, Nega Gizza e mais pessoas da cufa montam um banca com formadores de cada uma das áreas do cinema/audiovisual. Gente do mercado, acadêmicos e integrantes da Central iniciaram o primeiro curso audiovisual da cufa no início dos anos 2000. “Celso nos reuniu e disse que o curso era limitado do ponto de vista das várias profissões que se possa ter no audiovisual, então convocou um time de peso para, juntos formatarmos esse curso” (Quack, s.a.: 93). Nele, os alunos conheceriam as possibilidades do mercado audiovisual. “Celso anunciou para os alunos a importância daqueles jovens se apropriarem, com o curso, dessa oportunidade em si, e disse mais: que aquele era um curso onde eu era o coordenador e que professores fundadores da cufa dariam aulas”.

Segundo Athayde, através da ação audiovisual, perceberam que o hip hop não poderia ser a única referência da cufa. Foi também uma aposta no sentido oposto do que inicialmente pensavam: “queríamos ser revolucionários e não queríamos conviver com ninguém que não fosse da favela, ao mesmo tempo a favela não tinha o conhecimento e a técnica que precisávamos para construir nossa identidade audiovisual” (Quack, s.a.: 135). Esse dilema parece superado, conforme mostra a trajetória da cufa.

A história de Quack, a da CUFA e seu audiovisual se misturam. Ele coordenou o audiovisual na CUFA de 2003 a 2006 e acompanhou a formação de outros elementos desse circuito audiovisual. Nos dois anos iniciais, houve uma produção em torno de 25 curtas-metragens, que logo saltou para cem, com vídeos de todos os gêneros. “Posso estar sonhando um ano a mais ou a menos, mas o fato é que a gente começou a levar nossas produções para o Vidigal, para Maré. A gente se envolveu com o Revelando os Brasis. A gente começou a pensar na nossa janela de exibição. Ai já não eram mais 25 filmes, mas 400, 500, começando a vir do Brasil todo”.

Na quinta edição, o Cine CUFA<sup>34</sup> é um dos eventos da programação cultural da cidade do Rio de Janeiro, e é exibido num dos principais centros culturais, o Centro

<sup>34</sup> Catálogo com toda a programação do festival de 2011 está em: [http://issuu.com/cufa/docs/catalogo\\_cinecuca2011](http://issuu.com/cufa/docs/catalogo_cinecuca2011).

Cultural Banco do Brasil (CCBB). Ele traz filmes cujos projetos sejam feitos e/ou protagonizados por pessoas da periferia.

Ao longo dos dez anos da CUFA, Quack pontua como importante a criação do curso de audiovisual, de teoria e prática, com a Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), conseqüente das trocas da Central Única das Favelas com a professora Ivana Bentes. Ela participou do grupo que compôs a primeira formação e articulou o curso, que ocorre parte no campus da Escola de Comunicação, zona sul do Rio, parte na Cidade de Deus. Desde 2008, cerca de mil jovens passaram por essa experiência. É um curso livre de audiovisual, que, segundo Ivana, traz uma perspectiva inovadora da cultura urbana com a universidade. “Essa cultura das favelas e periferias (música, teatro, dança, mídia, vídeo, moeda, educação), surge como um discurso político “fora de lugar” (não vem da universidade, não vem do Estado, não vem da mídia, não vem de partido político) e coloca em cena novos mediadores e produtores de cultura: *rappers*, *funkeiros*, *b-boys*, jovens atores, *performers*, favelados, desempregados, subempregados, produtores da chamada economia informal, artistas urbanos, grupos e discursos que vêm revitalizando os territórios da pobreza e reconfigurando a cena cultural urbana”.<sup>35</sup>

Além de identificar os novos fluxos, Ivana também afirma que o trânsito pela cidade e ascensão à mídia se dão de forma muitas vezes ambígua. Essa característica mudou ao longo dos anos para a cufa, com a diluição do “discurso político urgente”. A figura midiática de mv Bill, que dá visibilidade e credibilidade à cufa, é presente em propagandas de projetos sociais do governo federal e em programas da Rede Globo.

A cufa lida com diferentes atores e possui parcerias em todos os setores da sociedade, em diferentes níveis de negociação, e conta com patrocínios estaduais, nacionais, apoio da petrobras, apoio de políticas públicas, além da mídia da Globo. “A cufa tem um financeiro, tem diretor, tem assessoria de imprensa, parcerias em todos os níveis. É um projeto que se replica em todo o Brasil”.<sup>36</sup>

De certa forma, o Cine cufa e o curso de audiovisual na ufrj surgem num momento em que essa ambigüidade é difusa, quando a questão não é mais denunciar, criticar, opor-se à mídia. Questão que a cufa expôs no debate nacional, ampliando o espaço de atuação para o *hip hop* e periferias (favelas, morros, subúrbios, quebradas), ocupando outros lugares, invertendo posições. Além disso, talvez essa ambigüidade — qual o lugar de quem fala — tenha sido mais explícita com o filme *Falcão – Meninos do tráfico*, que é um divisor na trajetória dos seus autores, mv Bill e Celso Athayde, e conseqüentemente na vida da própria instituição.

<sup>35</sup> Análise da professora de comunicação da UFRJ Ivana Bentes, que integra a publicação da TV Escola (TV Brasil) sobre “Cultura urbana e educação”. Disponível em: <http://tvbrasil.org.br/fotos/salto/series/165031Culturaurbana.pdf>.

<sup>36</sup> *Ibidem*.

*Falcão - Meninos do tráfico* é um documentário híbrido de televisão e cinema que mostra jovens das periferias brasileiras a partir da perspectiva deles, trabalhadores do tráfico de drogas inseridos numa realidade social cruel. É uma produção independente de Bill e Athayde, que contou com a co-produção do centro audiovisual da Cufa. Tornou-se popular após sua transmissão no programa semanal da tv Globo, *Fantástico*, um dos mais famosos no Brasil. O documentário foi feito entre 1998 e 2006, período em que os produtores visitaram diversas comunidades/favelas do Brasil. A maior parte da captação já é em formato digital. O documentário integra um leque de filmes que, desde os anos 2000, especialmente, chama a atenção, segundo Esther Hamburger, sobre a “disputa pelo controle da visualidade, pela definição de que assuntos e personagens ganharão expressão audiovisual, como e onde, elemento estratégico na definição da ordem, e/ou da desordem, contemporânea” (Hamburger, 2007). Outra leitura é de que “pode ser interpretado como mais um elo em uma sucessão de produções visuais que focalizaram as periferias de diferentes formas e a partir de diferentes pontos de vista” (Hamburger, 2007).

A repercussão de *Falcão* girou em torno da legitimidade da veiculação na Rede Globo e das informações trazidas pelo filme —imagens sobre a violência e a ausência de soluções para o problema, colhidas por *rappers* e parceiros, moradores da Cidade de Deus, expoentes da Cufa. Naquela ocasião, quase não havia diálogo entre manos do hip hop e grande mídia, pois eles eram seus grandes críticos. “É como se o filme fosse o registro de uma ação que inclui a pesquisa registrada em vídeo, com os meninos nas periferias do Brasil, mas também a veiculação do trabalho durante quase uma hora sem interrupções em horário nobre na tv aberta —transmissão inédita pela duração, a ausência de intervalos e pelo fato de que o material resulta de gravação independente, editada para a tv e aprovada pelos realizadores” (Hamburger, 2007).

*Falcão - Meninos do tráfico* é a repercussão dessa obra e público; no caso, o telespectador.

A partir de *Falcão - Meninos do tráfico*, a expressão audiovisual passou a ter dimensão estratégica, que, sem dúvida, dá o tom dos grandes projetos da CUFA. A obra criou um parâmetro em que visibilidade se dá na televisão por meio de sua audiência, de uma forma em que alguns caminhos independentes —e seus debates— foram naturalmente superados por uma relação negociada com a grande mídia. Isso não exclui projetos como Cine CUFA, curso de audiovisual livre e a ocupação da televisão pública (TV Brasil), além, hoje, de uma articulação com outras redes, como Fora do Eixo, em âmbitos locais a exemplo da CUFA Cuiabá-MT. A atuação da CUFA é bem mais ampla que o audiovisual, com atividades que se destacam no campo do esporte, da educação e da juventude, mas a abertura promovida por *Falcão* marcou o alcance de sua produção e de outras do cenário brasileiro.

“Acho que tivemos poucas chances de ter trabalhos com reflexão posterior. O único mesmo foi o *Falcão*, um marco no documentário brasileiro. Acho que essa década de

2010 a 2020 vai ser marcante para o nosso debate”, pontua Quack. “Acho que vão surgir as produções, nos próximos anos, que vão sintetizar essa forma de fazer cinema de dentro para dentro, em todas as suas partes, estética, econômica, social”.

Ele avalia que o programa *Agglomerado* (<http://tvbrasil.org.br/agglomerado>), na TV Brasil, pode ser esse marco de linguagem audiovisual para a CUFA. Como ele diz, são 52 min em TV aberta produzidos por uma equipe 100 % formada na CUFA. “É uma proposta da CUFA na TV Brasil, com autonomia de 90 %”. Quack valoriza essa independência da Central, e diz que faz muita diferença se relacionar como integrante da CUFA.

“Ser da CUFA é importante porque as ações são ações nossas. Então acho que a gente não precisa mais se reafirmar no campo artístico, intelectual, a gente precisa é de mercado, lutar por um mercado para todos nós, porque o audiovisual é um mercado, e a gente precisa ter o cuidado pra dividir essa fatia do bolo com os meninos. Eles filmam um pensando no próximo, e aí? Pra onde a gente vai? Num dá pra ser coadjuvante das nossas próprias idéias”.

Os festivais, segundo ele, dão oportunidades para as novas produções. Ele conta que há um festival/mostra de vídeos em praticamente cada uma das CUFA do Brasil, e são elas que permitem vazão às produções locais.

Outro aspecto relevante para Quack é capacitação de produtores, com o objetivo de ampliar a captação e a difusão das produções da CUFA. Suas pontuações refletem uma constante preocupação da CUFA com o mercado para quem pertence à Central. Quack se incomoda com um aspecto da produção cinematográfica brasileira, que ele nomeia de “apadrinhamento”. Para produzir cinema com estrutura e verba, precisam se associar a uma produtora de mercado com canais certos para captação. Com isso, mantém-se a relação de dependência, indigesta. Por outro lado, há identificação e admiração por cineastas como Cacá Diegues, que justamente compõem um grupo de cineastas-produtores do vulgo cinemão, os “padrinhos”. Uma situação complexa que merece análise a parte. “Não acho que produções como *Bróder*, de Jeferson De, e *5 x vezes favela — Agora por nós mesmos*<sup>37</sup> violem nossos princípios. São nossas. Tenho a maior

<sup>37</sup> *Bróder e 5 x vezes favela — Agora por nós mesmos* são produções recentes do cinema brasileiro com realização direta de cineastas das favelas e periferia, ou seja, uma mudança de paradigma da representação para a ação direta. Há muitas análises e críticas sobre as produções, em especial sobre *5x favela — Agora por nós mesmos*. O projeto retoma alguns pressupostos do filme *Cinco vezes favela*, lançado em 1962 pelo Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE). *5x favela — Agora por nós mesmos* é uma realização de sete diretores: Manaíra Carneiro, Wagner Novais, Rodrigo Felha, Cacau Amaral, Luciano Vidigal, Cadu Barcellos e Luciana Bezerra. Eles são egressos de ONG/OSCIPS que trabalham com audiovisual nas comunidades do Rio de Janeiro. São elas: Cidadela, CUFA, Afroreggae, Nós do Morro e Observatório de Favelas. O trabalho começou nas oficinas, em 2007, com a criação coletiva dos roteiros nas entidades. Dos alunos, cerca de 90 pessoas foram selecionadas para fazer parte do projeto na direção, elenco e parte técnica. Produzido por Cacá Diegues e Renata Almeida Magalhães, o filme foi lançado em 2010.

ligação e admiração por esses projetos e esses diretores. Mas chega na captação tudo é muito precário ainda. E precisamos ser apadrinhados por uma produtora de fora pra realizar, precisamos do Cacá Diegues ou do Daniel Filho, para fazer filmes”.

Uma autocrítica em relação ao que avalia faltar para a CUFA na perspectiva do audiovisual: mercado. Algo que sempre esteve no horizonte do criador da idéia, o produtor Celso Athayde.

Há muitas notícias e informações sobre os projetos e parcerias da CUFA, em âmbito nacional e regional. Uma capilaridade de ações que se molda a cada particularidade de cidade e estado. Destacam nacionalmente os eventos Prêmio ANU e Taça das Favelas. Há projetos que são realizados paralelamente pelo país, no caso da LIIBRA (Liga Internacional de Basquete de Rua). O atual presidente Nacional da CUFA é Preto Zezé, da CUFA Ceará.

Uma notícia de destaque no site da entidade foi a assinatura da cessão do terreno que sediará a futura unidade CUFA Karatê, ligada ao projeto Universidade Paralela, no dia 16 de dezembro de 2011. Uma parceria da Central Única das Favelas com a prefeitura do Rio de Janeiro, Secretaria Estadual de Cultura, Nike, Ambev, P&G, PETROBRAS e Globo Rio. Segundo o site, cerca de 400 moradores participaram do evento, que marcou o início da construção de uma universidade dentro da Cidade de Deus.

Outra notícia que mostra a abrangência de ações da CUFA foi que o Observatório de Favelas e a Central, em parceria com a Secretaria de Cultura do Estado do Rio de Janeiro (SEC-RJ) e patrocínio da PETROBRAS, iniciaram as atividades do projeto “Redes e Agentes Culturais das Favelas Cariocas”. O projeto pretende formar 100 jovens, com idades entre 15 a 29 anos, de cinco diferentes territórios —Cidade de Deus, Complexo do Alemão, Complexo da Penha, Mangueiras e Rocinha—, em produção cultural e pesquisa social. O objetivo é apoiar o desenvolvimento de ações no campo da cultura, que venham ampliar o reconhecimento do papel das favelas na construção da identidade da cidade.

## Fora do Eixo

Pessoas e grupos se agregam ao Fora do Eixo<sup>38</sup> (FDE). O momento é 2011, tempo no qual também não podemos aferir o tamanho exato dessa rede, que existe desde 2005. Podemos afirmar que é a mobilização social, em torno do campo cultural, de maior projeção no Brasil contemporâneo. Uma rede, um circuito, um monte de gente se juntando

<sup>38</sup> A primeira definição sobre o Fora do Eixo (FDE) está na sua carta de princípios no sítio <http://foradocixo.org.br/institucional/carta-de-principio-do-circuito-fora-do-eixo-2009>. Além disso, há um texto bastante detalhado e atualizado sobre o FDE está na revista *Auditório*.

por meio de articulações, ações e produções culturais, incluindo o audiovisual. O ano de 2011 terminou com o IV Congresso Fora do Eixo infiltrando idéias “perigosas” pelo país através de seus dois mil inscritos de 163 cidades do Brasil e de dez países, além de cerca de 200 convidados expressivos das principais áreas da cultura brasileira. Não se sabem os rumos do FDE. O audiovisual é um capítulo dessa história.

Pablo Capilé, principal articulador do Circuito afirma: “O Fora do Eixo tem tomado cada dia mais gosto pelo audiovisual. Lançamos nosso laboratório de distribuição, a DF5, realizamos mais de 50 SEDA —Semanas do Audiovisual—, criamos a #PósTV, estamos produzindo nosso primeiro longa, expandimos o diálogo com os cineclubes, pesquisadores e realizadores, visitamos os festivais de cinema no Brasil, fizemos turnês de filmes, produzimos em rede e passamos a respirar mais audiovisual, em reuniões, relatos, observatórios, colunas. O Clube de Cinema é uma realidade cada dia mais forte na rede e está cada dia mais faminto por realizações, novos projetos e parcerias e fará um grande encontro nacional no Congresso FDE”.<sup>39</sup>

Capilé cita um conjunto de projetos e atividades do Fora do Eixo que quantificam parte da sua cadeia de estratégias, todas acionadas através da internet. E este é um dos pontos de partida da história desse movimento, conhecido também como Circuito Fora do Eixo. Essa rede de coletivos de produção cultural presente em todos os estados do Brasil começou em 2005, por meio de uma parceria entre produtores independentes das cidades de Cuiabá (MT), Rio Branco (AC), Uberlândia (MG) e Londrina (PR).

O FDE é fruto de um processo brasileiro, e também mundial, conforme observa Rafael Rolim.<sup>40</sup> Ele é o articulador da ação Clube do Cinema, que reúne os trabalhos ligados ao audiovisual.

“Só é possível colocar inúmeras pessoas, de diferentes formações humanas e culturais (no sentido antropológico da palavra, do cidadão que absorve a cultura no cotidiano), mas com ansiosos semelhantes, juntas, se a cultura for visualizada, se for ela acessível e possível; toda essa situação histórica só se dá a partir de uma plataforma como a internet; num momento mundial de sua popularização e do desenvolvimento de novas tecnologias, ao mesmo tempo se barateando, e das pessoas como potenciais criadoras nessas plataformas. A nossa conexão só se deu porque não precisávamos diretamente do correio e do telefone. Ela aconteceu através da telefonia móvel, do *Skype*, plataformas como essas, e depois com as redes sociais, mais popularizadas, com cada pessoa expressando sua perspectiva sobre cultura”.

<sup>39</sup> Publicado em 31 de outubro de 2011, 17:44, no perfil de Pablo Capilé no *Facebook*.

<sup>40</sup> Rafael Rolim foi um dos entrevistados nesta pesquisa por *Skype* e troca de *emails*, assim como Thiago Dezan, que deu informações por *email* e *Facebook* sobre a dinâmica do FDE.

Ou seja, como parte de um processo mundial de popularização da internet (*web 2.0*), o FDE surge como uma rede de conexão de agentes culturais, quase sempre organizados através de coletivos, que passam a ter acesso aos meios de produção e a “criar” diferentes modelos de produção. Criam inicialmente uma moeda própria para gerar uma nova circulação de cultura, que se desdobrou em iniciativas semelhantes entre diversos coletivos do Circuito e seus nichos de atuação.

“Ela [a rede] é possível também por causa do contexto no Brasil, de uma sociedade por natureza antropofágica, que relê, assimila e imprime, a partir da pluralidade. Num país com essa pré-disposição de diálogo, e a *net* como plataforma, é crescente o surgimento e o diálogo desses agentes com possibilidades de compartilhamento cada vez mais latentes”.

A leitura de Rolim inclui o fomento da política de criação dos Pontos de Cultura.<sup>41</sup> “A gente sequer tinha diálogo com os Pontos [de Cultura], que também começavam, mas foi um contexto político marcado pelo empoderamento de bases populares, o reconhecimento das pequenas iniciativas e aproximação disso”.

A música foi o eixo de expansão do Circuito em cinco anos. Com ela, veio toda uma cadeia produtiva que o movimento articulou, criando “tecnologias sociais”, para a circulação de cultura em cidades de pequeno e médio porte no Brasil, onde se acreditou que as produções poderiam fluir pelo território expandido pela própria rede. Esse dado já não contempla o momento de hoje, já que sua capilaridade avançou também para os grandes centros, como São Paulo e Rio de Janeiro, além de apontar para perspectivas internacionais.

Antes de 2005, entretanto, alguns eventos marcaram a história do Circuito. No fim de 2001, realizaram o primeiro festival de música Calango, depois do Encontro de Comunicação Social (ECOS) na Universidade Federal do Mato Grosso (UFMT) nos anos 2000. O Calango aconteceu porque “seria muito difícil uma ação dentro do movimento estudantil, porque ele é super engessado”,<sup>42</sup> segundo Capilé. Outro fato que os estimulou a pensar na cadeia produtiva da música foi a passagem de um executivo de gravações pelo Calango. “A única coisa que absorvemos do que ele falou foi que não adiantava nada ter um festival se a gente não organizasse ações periódicas e permanentes ao longo

<sup>41</sup> O Ponto de Cultura era uma ação prioritária do Programa Cultura Viva do Ministério da Cultura. Para se tornar um Ponto de Cultura era preciso que uma iniciativa da sociedade civil seja selecionada pelo Ministério da Cultura por meio de edital público. A partir daí, um convênio é estabelecido para o repasse de recursos, e o Ponto de Cultura se torna responsável por articular e impulsionar ações já existentes em suas comunidades.

<sup>42</sup> Os depoimentos de Pablo Capilé foram recolhidos de duas publicações: Revista Fora do Eixo Disponível em <http://issuu.com/leofreitas/docs/revistaforadoeixo> e Pablo Capilé. Articulador do Circuito Fora do Eixo Disponível em <http://www.producaocultural.org.br/wp-content/themes/prod-cultural/integra/integra-pablo-capile.html>.

do ano”. Montaram o primeiro coletivo, em 2002, chamado Cubo Mágico. Ali captam duas necessidades: fomentar a cena para além do trabalho *cover* e construir um mercado independente em Cuiabá, até então com 500 000 habitantes. Do Cubo Mágico nasceu, por exemplo, Cubo Estúdio de Ensaio, Cubo Comunicação, Cubo Estúdio de Gravação e a moeda, o Cubo *Card*.

“No primeiro ano, a gente tinha o estúdio Cubo de Ensaio. Foi quando as bandas quiseram começar a tocar e a gravar. Em cima de dificuldades, começamos a criar oportunidades. Depois, as bandas começaram a tocar na Cubo Eventos. Começou a aumentar o número de bandas, porque aquele público que ia assistir às bandas também queria montar bandas. Para divulgar melhor essas bandas, a gente montou a Cubo Comunicação para se relacionar com os parceiros locais —jornal, TV e rádio— e, segundo, para criar as nossas próprias interfaces. No final de 2003, a galera não estava muito disposta a discutir política pública porque, como a maioria não era remunerada, não conseguia enxergar que aquilo era um mercado. A gente precisava criar uma alternativa que estabelecesse um equilíbrio. Em espécie, a gente não ia conseguir pagar, mas poderia estabelecer uma troca solidária. A banda começou a receber o *card* em troca dos *shows* que fazia. Ela recebia 300 *cards* e podia ter um estúdio de ensaio, um estúdio de gravação, uma assessoria de imprensa. Com isso, as bandas começaram a perceber que não estavam mais gastando dinheiro com determinadas coisas, porque poderiam usar o *card*. Começaram a entender mais a lógica do que a gente estava fazendo e voltaram a militar no debate de política pública. A partir daí, foi um processo de consolidação”.

Esse recorte da história lembrada é fundamental porque versa sobre a concepção dos princípios do FDE e sobre alguns de seus pilares, a sustentabilidade econômica e a força política amarrada ao seu crescimento. A partir de uma ação coletiva, começam a gerar outras iniciativas pautadas pelo que chamam de troca solidária —eficiente para os coletivos locais. A moeda social do Circuito é uma forma de contabilizar a força de trabalho dos membros, estimulados a participar convencidos pelo escambo. Ela é complementar ao Real. Por meio do Circuito, restrito ainda a Cuiabá, a formação de bandas e público é impulsionada quanto o debate político a partir desse mercado. As plataformas de trabalho, derivadas dos braços do Cubo Mágico, passaram a ser replicadas como metodologias para outros coletivos do Circuito. É a partir desse cenário favorável em Cuiabá que investem no diálogo com outros movimentos do país, com cenas culturais e independentes dos grandes eixos, que também começavam a borbulhar, e apresentam parte dessas tecnologias sociais, baseadas na economia solidária. Ganham assim legitimidade, apostando nesses modelos e nas suas pautas, que chegam aos mais diversos interlocutores do Brasil (iniciativa privada, intelectuais, governos e produtores independentes).

O Fora do Eixo nasce no final de 2005, com a Associação Brasileira dos Festivais Independentes (ABRAFIN). Um complementar ao outro, conforme afirma Capilé. E

hoje a maioria dos festivais é do Fora do Eixo. Segundo ele, nos dois primeiros anos da associação, a ABRAFIN era voltada para os grandes festivais patrocinados pela iniciativa privada, que “não necessariamente tinham essa perspectiva de dialogar com o terceiro setor, ou de ser mais democrático”. A associação foi muito importante na organização do *boom* de festivais independentes nas áreas periféricas do Brasil.<sup>43</sup> Há controvérsias sobre o raio de ação do Fora do Eixo, porque defendem os festivais como um lugar de mostra de trabalhos, não de sustentabilidade financeira direta. As bandas se financiam para participar, ficando, em geral, com parte da bilheteria. Ou ainda recebem em *cards* (ou outra moeda solidária) o custeio de sua alimentação, hospedagem, etc. Por outro lado, o Circuito cresce e consolida suas tecnologias sociais baseando-se no estímulo da participação e produção, na mudança e criação de mercados, noutro comportamento do agente. “O principal ponto de avanço é a gente ter conseguido definitivamente sair da perspectiva de ser coletivos de música para a perspectiva de coletivos de tecnologia social. A galera conseguiu deixar de entender cultura como única e exclusivamente linguagem artística”.

Conforme observa George Yúdice, no artigo “Apontamentos sobre alguns dos novos negócios da música” (Yúdice, 2011: 41), em recentes debates, houve crítica de institucionalização do FDE, sobretudo a sua participação em editais para verbas públicas.

“Essas críticas vêm de pessoas que acham que o Circuito Fora do Eixo (CFE) está perdendo seu utopismo. Eu argumento, ao contrário, que essa institucionalização é necessária para ter ainda mais incidência na reestruturação dos circuitos de oportunidade para atividades culturais. O interessante do CFE é que são ao mesmo tempo utópicos e pragmáticos. Isso é muito evidente nas suas ações políticas, como o papel organizador na Marcha da Liberdade, ao começo de junho. Poder-se-ia dizer que o CFE é na verdade um amplo e diverso movimento social”.

Há um crescente entusiasmo com o FDE. E muita adesão: prática e política. São indefinidos os rumos da experiência. Do projeto inicial, as ambições se expandiram para além de fazer o circuito acontecer em cidades de mais de 500 000 habitantes, onde conseguiriam “atingir boa parte da população”. A rede articula o Partido da Cultura (PCULT) e o FDE como práxis pedagógica, através da Universidade Livre Fora do Eixo (Uni FDE). A rede é complexa, com organizações que desempenham diferentes papéis, como as Casas Fora do Eixo e a ABRAFIN. A rede ganha aliados políticos e faz oposição à gestão da ministra da Cultura Ana de Hollanda, através dos posicionamentos públicos e da representatividade de Pablo Capilé. Ela articula-se

<sup>43</sup> O IV Congresso FDE revelou novas idéias e articulações em torno do Circuito, como também foi palco de rupturas. Treze importantes festivais romperam com a ABRAFIN, alegando, entre outras coisas, que não querem se caracterizar como Fora do Eixo. Dois textos trazem informações sobre o momento: “Pablo Capilé. Articulador do Circuito Fora do Eixo” (2010) e Portal Fora do Eixo (<http://casa.foradoeixo.org.br/blog/2011/12/carta-a-pernambuco>).

com coletivos latino-americanos. As “idéias da rede são perigosas”, promovem engajamento, criam novos fóruns e ações, resignificam modelos de produção, juntam pessoas e redes e “contaminam”, cada vez mais, as idéias de pessoas perigosas (influentes).

Informa Rolim: “Trabalhamos em muitos campos de diálogo, e o fora do eixo se apresenta como uma rede que luta pela consolidação de todas as redes pelo país: redes de pontos de cultura, CUFA, redes de desenvolvedores de *software* livre, rede de articuladores políticos atuando em prol da cultura. Não estamos ligados a partidos (dialogamos com todos), mas atuamos no Partido da Cultura, uma entidade apartidária que não lança candidatos, atua formulando, junto ao poder público (vereadores/secretários/deputados/senadores), programas locais e nacionais de cultura”.

E exemplifica: “Cada coletivo tem o seu campo de trabalho específico, alguns desenvolvem projetos em escolas, outros em centros de detenção para menores, outros com associações de moradores, ONG ambientais, etc. Existem muitas esferas de parcerias, em rede ou não, com todos os setores da sociedade”.

O audiovisual persegue os rumos da música, com os objetivos de tecnologia social, estratégica para a consolidação do Circuito. Também são muitas ações que compõem o audiovisual no FDE; entretanto, é a partir da criação do Clube do Cinema que alguns nortes se colocam. Isso inclui uma autocrítica do movimento sobre a ausência das perspectivas ligadas ao fomento da linguagem do audiovisual, até então tomado basicamente como uma das plataformas de comunicação. É, sobretudo, suporte da ação.

Relata Rolim: “Uma mídia nata da tecnologia, imagem, luz, áudio, traduzindo de forma fiel o que nos permeava, e surge a *web* TV, já com uma rede minimamente conectada pela música, em meados de 2008, de 20 a 30 pontos começando a debater audiovisual, reunindo pessoas na rede com esse foco, traduzindo sua capilaridade no mesmo canal”.

A criação da *web* TV Fora do Eixo, no *YouTube*, foi a primeira grande ação audiovisual do Circuito, com a cobertura das atividades dos coletivos. No início de 2009, três coletivos, Espaço Cubo (Cuiabá), Goma (Pernambuco) e Massa Coletiva (São Carlos-SP) passam a produzir para o canal de forma integrada, estimulando a participação de mais agentes na produção audiovisual. Conseguem realizar a edição do Curto Circuito Fora do Eixo, com um programa semanal, também transmitido em rede aberta pela TVE São Carlos. O programa não tem continuidade, “dificuldade em manter a constância da produção”, mas, a partir dele, em 2009, desejam fazer mais do que a cobertura das atividades, além de quererem “extrapolar a linguagem *web*. A meta era trabalhar o audiovisual em todas as suas frentes”. Como cadeia produtiva, como linguagem, como plataforma, como espaço de fruição.

A mudança foi demarcada em 2009 no II Congresso Fora do Eixo, em Rio Branco, no Acre, através de um documento<sup>44</sup> que firmou o compromisso com “a evolução da cadeia produtiva da linguagem que nos movia dentro desta rede cultural”.

Segundo Rolim, o fomento do Audiovisual no FDE se balizou pelas lacunas, inerentes a própria área: distribuição e acesso. “Criamos um banco de dados com processos de reflexão, lançamentos mensais, turnês com a presença dos realizadores”. A idéia, como na música, foi promover uma cultura de abundância, ofertar a produção, criar público e envolvimento nas pessoas.

A ação do Audiovisual mudou de nome também em 2009 para Clube do Cinema, quando ficam claros esses nortes de trabalho. “A equivalência do *show* autoral para o cinema é o cineclubismo”, compara Rolim. Foi onde encontraram ferramentas para desenvolver a metodologia. Apostaram na construção do acervo, oferecendo filmes para as pessoas assistirem, exibirem e reproduzirem. Ou seja, um investimento em formação de público-espectador e público-produtor.

A ação ganhou corpo no catálogo de filmes;<sup>45</sup> entretanto, “um acervo sem espaço de exibição realmente não teria muita serventia”. Segundo ele, a presença de pessoas com acúmulo na vivência de exibição não-comercial trouxe uma primeira solução: “identificar em quais cidades dos pontos do Fora do Eixo existe um Cine Mais Cultura<sup>46</sup> ou cineclube instalado”. Realizaram uma pesquisa para constituir o Mapeamento CFE/ Políticas Públicas.<sup>47</sup> Nele, constatou-se que em boa parte das cidades inseridas no Circuito possuem um cineclube. E partiram para a ação, articulando e realizando atividades.

Em resumo, o audiovisual do FDE possui as seguintes linhas de ação: *produção, distribuição, exibição e formação*.

A produção é composta por vídeos institucionais, documentais, ficções e experimentais. A produção institucional e documental é cotidiana, segundo Rolim. E, em sua grande maioria, disponibilizada no canal *YouTube*. Já a ficção e experimental são esporádicas, de acordo com projetos desenvolvidos pelos coletivos da rede.

<sup>44</sup> Portal Fora do Eixo <http://foradocixo.org.br/clubedecinema/blog/passado-presente-futuro>.

<sup>45</sup> Catálogo de filmes (BETA). Disponível em [https://spreadsheets.google.com/pub?key=0Ajz8eHC8FtWndFhMMTUtemtaNXB2ckhfe29IUdYzZkE&hl=pt\\_BR&output=html](https://spreadsheets.google.com/pub?key=0Ajz8eHC8FtWndFhMMTUtemtaNXB2ckhfe29IUdYzZkE&hl=pt_BR&output=html).

<sup>46</sup> Através de editais e parcerias diretas, a iniciativa disponibiliza equipamento audiovisual de projeção digital, obras brasileiras do catálogo da programadora Brasil e oficina de capacitação cineclubista, atendendo prioritariamente periferias de grandes centros urbanos e municípios, de acordo com os indicadores utilizados pelo programa *Territórios da Cidadania*. Disponível em: <http://www.cinemaiscultura.org.br/>.

<sup>47</sup> Catálogo de filmes (BETA). Disponível em [https://spreadsheets.google.com/pub?key=0AmDaJNz\\_NyOjdGluWU0zekYybUpqMHBRSgk5QksyMGc&hl=pt\\_BR&output=html](https://spreadsheets.google.com/pub?key=0AmDaJNz_NyOjdGluWU0zekYybUpqMHBRSgk5QksyMGc&hl=pt_BR&output=html).

No campo da distribuição, o circuito possui duas plataformas centrais de distribuição; a DF5 e a TV. Ambas visam propiciar contato com os exibidores, ampliando o acesso à produção contemporânea, não apenas a que é produzida pelo FDE. A DF5 é a distribuidora de Filme Fora do Eixo. Trata-se de uma plataforma *online* onde na qual o realizador pode depositar seu filme, que fica disponível para *download* em alta definição, hospedada hoje no site Vimeo ([vimeo.com/df5](http://vimeo.com/df5)).

A DF5 realiza também turnês e lançamentos de filmes. O trabalho da TV inclui programas gravados e disponibilizados no *YouTube*, que, compilados, podem virar um único produto, como é caso do programa a ser veiculado pela TV Cultura do Pará ([http://www.youtube.com/webtvforadoeixo#p/search/1/2gBQjqtM8\\_M](http://www.youtube.com/webtvforadoeixo#p/search/1/2gBQjqtM8_M)).<sup>48</sup> Fazem parte de sua programação também programas diários ao vivo, com apresentações musicais, entrevistas, debates e veiculação de filmes, todos organizados a partir da divulgação *online* através do *Twitter*, pela *rashtag* #PosTV

Atualmente a exibição de Filmes no Fora do Eixo está diretamente ligada aos cineclubes do Fora do Eixo e parceiros, que realizam a exibição dos lançamentos e do acervo da DF5, sistematizando indicadores de público e obras que circulam pela plataforma do Fora do Eixo. Além disso, mostras e sessões pontuais são realizadas na maioria dos festivais e eventos produzidos por Pontos Fora do Eixo. A SEDA —Semana do Audiovisual— também é uma plataforma nessa circulação de filmes.

Para Rolim, a SEDA é um modelo de aproximação e capacitação de jovens interessados pela linguagem. A SEDA é um evento itinerante que ocorreu em mais de 30 cidades em 2011, baseada no tripé da capacitação técnica (oficinas), conceitual (mesas e debates) e referencial (mostras). As SEDA acontecem durante uma semana, visando buscar diálogo entre agentes do setor nas cidades, de forma que o evento não se encerre em si mesmo, mas traga ações continuadas de intercâmbio e potencialize a cadeia produtiva do audiovisual.

As pessoas que constroem o Fora do Eixo são autônomas e organizam-se em coletivos. São em sua maioria jovens.

“Acreditamos no audiovisual presente na vida das pessoas, que irradia e dissemina nossos desejos, e assim não acreditamos na distinção produtores e consumidores de audiovisual”, pontua Rolim.

Ele deixa como exemplo o trabalho do *rapper* Linha Dura de Cuiabá, ligado à CUFA, que produz um audiovisual no seguinte contexto: “um bairro é invadido, ocupado pelas famílias que exigem esgoto e água, embora o proprietário exija o terreno de

<sup>48</sup> [http://www.youtube.com/webtvforadoeixo#p/search/1/2gBQjqtM8\\_M](http://www.youtube.com/webtvforadoeixo#p/search/1/2gBQjqtM8_M).

volta. Há uma colaboração para desenvolver o bairro e todos participam das reuniões de encaminhamento. Quando há uma reunião com advogados, essas reuniões são filmadas, projetadas para os moderadores do bairro e comentadas enquanto a próxima reunião está acontecendo. Então esse é um audiovisual ‘sem formato’ que atua diretamente na construção da sociedade”.

## Vídeo nas Aldeias

A imagem, o silêncio, o som, a palavra, o olhar, as línguas, o corpo, as culturas, o gesto, indígenas, não-indígenas, vontade de reinventar o sentido das coisas. Experiências sensíveis, no filme e na vida, para quem faz, participa e assiste. Não que esses sejam propósito primeiro ou único, mas neles constituem-se parte do audiovisual do Vídeo nas Aldeias (VNA) (<http://videonasaldeias.org.br>). Há muito mais na potência do cotidiano dos povos indígenas e nos muitos encontros em torno da realização. Uma grande “aventura existencial” que chega aos 25 anos<sup>49</sup> em 2011 (Araújo, 2011), germinada por Vincent Carelli, criador do projeto, e por ele compartilhada ao longo dessa trajetória com o grupo que compõe a ONG, uma geração de 34 realizadores indígenas e seus 37 povos, além de parceiros-realizadores e pesquisadores durante 127 oficinas.

Em 1969, aos dezesseis anos de idade, Carelli vai para a aldeia Xikrin, no sul do Pará. “Compreendi que o mundo era muito mais fascinante do que eu tinha suspeitado até aquele momento. Não ingressei numa aventura política, eu me joguei numa aventura existencial”.

A aventura política começa em 1973, quando entra na FUNAI. Integra-se à equipe do Projeto Krahô, com Gilberto Azanha e Maria Elisa Ladeira, colegas da Universidade de São Paulo. O grupo pede demissão da FUNAI, após novos conflitos com a direção da FUNAI em Goiás. Pouco tempo depois, uma comitiva de índios krahô os procura, pois, segundo Carelli, não queriam o retrocesso de uma relação autoritária. O episódio situa o grupo nas disputas e relações de poder comuns aos povos em suas relações com o poder público e o move do indigenismo de Estado para o “indigenismo alternativo”, “subversivo”.

O momento é marcante, pois a partir dele fundam o Centro de Trabalho Indigenista (CTI), em 1979, por uma demanda dos índios. Através do CTI, continuam contestando o poder abusivo da tutela do Estado, apoiando lideranças de oposição aos líderes empossados pelos funcionários, que compartilhavam a ideologia de “assimilação” do

<sup>49</sup> Este texto foi editado a partir dos depoimentos da publicação comemorativa *Vídeo nas Aldeias – 25 anos (1986-2011)*, lançada em dezembro de 2011. Para mais informações sobre a instituição, catálogo de filmes, oficinas, projetos e outras publicações, ver: <http://videonasaldeias.org.br>.

governo brasileiro. Momento histórico de luta por direitos básicos, que anos depois foram incorporados na Constituição de 1988.

Foi um período em que Carelli viveu intensa atuação como fotógrafo e editor. Durante dez anos, trabalhou a questão da memória através do Centro Ecumênico de Documentação e Informação (CEDI), para constituir um acervo fotográfico nacional para a publicação da Enciclopédia dos Povos Indígenas no Brasil.<sup>50</sup> Época fundamental para tomada de consciência da importância da preservação da imagem para as comunidades e da articulação de uma rede de missionários, pesquisadores e indigenistas, que pudessem contribuir para a enciclopédia. No mesmo período surge o VHS, que permitia uma resposta mais imediata do que a fotografia ao anseio dos índios de perceberem seus processos de mudança e reconstruírem suas memórias. Para Carelli, o vídeo atendeu ao desejo de voltar a campo, em múltiplos processos coletivos.

Carelli seguiu para os nambiquara, no norte de Mato Grosso, acompanhado por Beto Ricardo, hoje coordenador do Programa Rio Negro do Instituto Socioambiental (ISA), onde realizaram a experiência da qual resultou o meu primeiro documentário: *A festa da moça*, 1987. O que interessava no vídeo era a possibilidade de mostrar imediatamente o que se filmava e permitir a apropriação da imagem pelos índios, além de deixar-se conduzir pelo entusiasmo e os desejos coletivos. Dispositivo que moldou toda a forma de filmar do VNA, como “vídeo-transe”.

Na seqüência, foi para os gavião/parkatêjê (povo timbira no sul do Pará), que acabavam de retomar o controle da comercialização da castanha de sua reserva sob a liderança do Krôhôkrenh̃um, assessorado pela antropóloga Iara Ferraz. O vídeo caiu como uma luva para o projeto de retomada cultural dos gavião. Krôhôkrenh̃um comprou uma câmera e, inspirados pelo filme nambiquara, voltaram a praticar a furação de lábio dos meninos (como nos nambiquara), filmada pelo jovem Raimundo Xontapti.

O mesmo processo foi iniciado com os xavante do Mato Grosso, em parceria com a antropóloga Virginia Valadão, e em seguida com os waiãpi, no Amapá, numa parceria com a antropóloga Dominique Gallois, pelo seu domínio da língua tupi e relacionamento de anos com esse povo. Daí resultou uma série de filmes, entre os quais, *O espírito da TV*, de certa maneira a pedra fundamental do projeto. O intercâmbio de imagens entre estes povos gerou o desejo de intercâmbio presencial entre povos afins, como os waiãpi e os zo'ê de língua tupi, e os parkatêjê e os krahô, todos dois pertencentes aos timbira do Maranhão, Goiás (agora Tocantins) e sul do Pará.

Os intercâmbios resultaram em dois filmes, *Eu já fui seu irmão* e *A arca dos zo'ê*, completando a trilogia iniciada com *O espírito da TV*. Vários grupos já tinham suas câmeras e

<sup>50</sup> <http://pib.socioambiental.org/pt>.

produziam registros para consumo de suas próprias comunidades e para o intercâmbio com outras. “Começamos a reunir estes materiais e trabalhar em pequenas oficinas de edição, em que eles narravam o início de sua trajetória com o vídeo e comentavam suas filmagens”. Surgiram curtas desse contexto e o projeto ganhou reconhecimento, sobretudo internacional, através de bolsas americanas para artistas, da Guggenheim, MacArthur, Rockefeller, e de apoios da cooperação internacional da Holanda e da Noruega. Carelli foi convidado para muitos festivais, nos quais descobriu que no México e na Bolívia haviam sido iniciados projetos similares ao nosso, no mesmo ano de 1986.

A primeira oficina de formação de cineastas indígenas aconteceu em 1997 no Xingu. Trinta índios de grupos diferentes de várias partes do país. “Foi um grande encontro de jovens que não se conheciam, em que buscávamos uma metodologia de formação, o que os bolivianos e os mexicanos já estavam fazendo”. Neste encontro, Divino Tserewahú, que já filmava há mais tempo, convocou alguns colegas xavante e suyá para ajudá-lo a filmar um grande cerimonial na sua aldeia, Sangradouro. Dessa oficina, que durou mais de dois meses, resultou o filme *Wapté mnhônõ, iniciação do jovem xavante*, em 1998.

Depois desse encontro nacional, resolvem trabalhar regionalmente, com comunidades pequenas, por serem unidades políticas com língua e modo de funcionamento próprio. Para isso, estabeleceram parcerias com ONG e associações indígenas. Uma delas foi com a Comissão Pró-Índio, que “realizava um trabalho de vanguarda” na área de formação de professores indígenas no Acre, onde tinham uma ligação histórica. “Foi aí que convidei Mari Corrêa, formada nos Ateliers Varan,<sup>51</sup> uma escola de Cinema Direto para o terceiro mundo sediada em Paris, para compor a equipe do VNA e, juntos, adaptamos o método desenvolvido por eles ao mundo das aldeias”.

Mas o essencial do método do VNA, conforme reforça Carelli, é a abertura para o outro e para o acontecimento, estar na aldeia, olhar e interagir. Filmar, observar e sentir as coisas projetadas através das expressões, dos gestos e da palavra.

Relata Tiago Torres, um dos realizadores da equipe do VNA desde 2006, sobre um momento de sua experiência com os ashaninka em *A gente luta, mas come fruta*: “A idéia inicial era me dividir entre montar o filme e ensinar o Wewito Pyãko (ashaninka) a editar, tal como eu havia feito anteriormente com o Divino (xavante); no entanto, não tínhamos muito tempo e era preciso garantir que todo o material fosse ao menos traduzido. Pelo meu entendimento do trabalho no Vídeo nas Aldeias, sinto que cada processo é único. Na produção de cada filme existe uma imersão profunda no material e na experiência do filme. Quando partimos para uma oficina, raramente temos um roteiro em mente. O roteiro surge à medida que o filme vai acontecendo. Os alunos se envolvem com os personagens e eventos que filmam,

<sup>51</sup> Fundada em 1981 pelos cineastas Jean Rouch e Jacques d'Arthuys. Ver: <http://www.ateliersvaran.com>.

às vezes precisam participar dos eventos que filmam, às vezes se desentendem com seus personagens, e experimentam algo completamente novo mediado pela câmera. Na edição, quando vamos descobrir os possíveis elos entre as situações filmadas, percebemos o que é importante ou não para a comunidade através da reação das pessoas enquanto trabalhamos. Alguém assiste a um corte de uma seqüência e faz correr a notícia pela aldeia. As pessoas chegam, assistem, deixam suas impressões e assim o filme vai se construindo na pré-edição”.

Segundo Carelli, a participação do VNA no processo de captação se dá na retaguarda, pois raramente participam presencialmente das filmagens. “É claro que orientar uma oficina é também fazer junto, no sentido de que você está ali dando sugestões, comentando, discutindo, dando o melhor de si”. Já a formação de um editor toma mais tempo. Depois de dois a três filmes, revelam-se aqueles que têm talento e gosto pela coisa. A sucessão dos filmes nos quais eles se reconhecem é também uma aprendizagem do conjunto da aldeia. Trata-se de um processo coletivo e colaborativo entre índios e não índios, de aprendizagem progressiva e realização.

Relata Isaac Piäko, da etnia ashaninka: “Este primeiro vídeo (*No tempo das chuvas*, 2000) foi uma coisinha nossa ali, bem pequenininha, esse dia a dia do nosso povo na chuva, as pessoas brincando, contando histórias. A gente não tinha se organizado para filmar os trabalhos de manejo, as nossas festas. O vídeo foi feito por mim e mais sete alunos que vieram participar da oficina Três eram daqui da aldeia e cinco de fora, das aldeias Kaxinawá, Karamari, Kulina, Katukina e Machineri. Maru, André, Nelson, Fernando, Jaime Lllulu, Tsrotsi, Wewito e eu. Havíamos trabalhado juntos no ano anterior, em Rio Branco, quando fomos apresentados ao Vídeo nas Aldeias. Antes a gente trabalhava apenas com a escrita, fazendo nossos materiais didáticos, trabalhando na educação bilíngüe. Eu ainda não acreditava no vídeo, não como víamos as coisas apresentadas na TV. Neste encontro em Rio Branco a gente se alternava entre a formação de professor e a de vídeo. Foi tudo muito rápido. No ano seguinte eu já havia esquecido o manejo da câmera, como fazer o foco, bater o branco, essas coisas. Muitas imagens não foram aproveitadas. Mas o que mais me chamou a atenção foi quando começamos a assistir às gravações que fazíamos. Isso de olhar para a imagem e descobrir coisas e situações do seu povo, que estão ali no seu dia a dia e você não vê. A comunidade também. A aldeia inteira vinha assistir à sua imagem, às coisas que eles mesmos tinham falado. Ficavam discutindo o que viam, o que tinham feito. Foi quando entendi a importância desse trabalho. Terminamos o filme em São Paulo. Quando voltamos, passei para o pessoal na aldeia. E discutíamos as cenas, a questão das festas, das músicas, os cantos. Percebi, então, que o vídeo poderia servir para discutir a nossa cultura, organizar nossa escola, pensar nosso sistema de vida. E, também, entender o uso dessa tecnologia, e o que vem de fora, que não é nosso, mas que nos serve”.

A publicação *Vídeo nas Aldeias -25 anos (1986-2011)*, lançada em dezembro de 2011, traz uma amostragem de cinco coletivos de cinema que contam detalhadamente o processo de formação e produção colaborativa, de descoberta do cinema pelos realizadores indígenas, de interação de seu trabalho com a comunidade e o amadurecimento de ambos. Os xavantes,

os ashaninkas, os kuikuros, os huni ku'is e mbya-guaranis relatam, juntamente com membros de suas aldeias e aqueles que, da equipe do projeto, ministraram as aulas, como se deram essas oficinas, o processo de gestação dos filmes e suas repercussões ao longo do tempo.

Ou seja, os ashaninka são um dos muitos mundos parcialmente revelados nas experiências e imagens que compõem o Vídeo nas Aldeias. Os ashaninka vivem um processo de incentivo à revitalização da cerâmica e de outros aspectos de sua cultura. Os realizadores mais antigos estão envolvidos em outras atividades, embora participem dos processos das filmagens de outras maneiras, na tradução, nas discussões, nas visionagens. Dessa maneira, eles optaram por formar uma nova geração de cineastas ashaninkas. Hoje, isso também ocorre com os huni ku'is, que desponta com uma segunda geração de cineastas indígenas.

Conta Zezinho Yube: “Como o Isaac falou uma vez, não estamos aqui por acaso, algumas pessoas nos ajudaram, parceiros que trabalharam com a gente para chegar aonde chegamos. É este o sentido da troca, da parceria. Talvez tudo isso tenha me levado ao convite que recebi do governo do Acre para assumir o cargo de secretário de assuntos indígenas do estado. Agora não tenho muita saída, fazer filmes novamente só daqui a quatro anos! Enquanto isso, outros cineastas serão formados e nossos filmes continuarão a ser produzidos”.

Zezinho, como exemplifica Vincent, é provavelmente o cineasta mais importante do Acre. Um amadurecimento que vem desde 2002, quando se aproximou do VNA. Não só como realizador, mas como homem ligado às questões de seu povo. Como ele mesmo apontou, uma tradição já foi criada, agora é formar novos cineastas, para que o projeto de cinema e, principalmente, de retomada cultural dos huni ku'i continue.

Complementa Zezinho: “Filmar para o mundo da aldeia e para o mundo do lado de fora. Hoje eu vejo dois trabalhos, um em que você envolve a comunidade para fazer um trabalho de audiovisual e, ao mesmo tempo, um trabalho para o público que não conhece a nossa terra, que não conhece a nossa realidade. E também o filme como expressão artística. Com o vídeo foi possível desenvolver, acima de tudo, um trabalho cultural, e de memória. Isso acontece o tempo todo, uma aldeia que já não existe mais, os jovens que hoje já se casaram, já têm uma família. O tempo muda e os filmes ficam. Quando você assiste a um filme feito há anos, você não pode mais voltar atrás, fisicamente, mas emocionalmente você é tomado mais uma vez pelo acontecimento. E tem uma coisa que considero muito boa no processo com o vídeo que é as pessoas se valorizarem, que é você se ver e perguntar, quem sou eu, quem somos nós? Mas é importante a gente não se acomodar a essa ferramenta. Não podemos fazer o registro de uma festa e parar por aí. Não se acomodar é incentivar que as pessoas continuem fazendo essa festa, independentemente do filme que a gente já fez”.

O vídeo é um instrumento que permite esse incentivo, mas o que está em questão é a cultura.

Conclui ele: “Nós temos que atuar neste mundo em que estamos hoje, a partir dessa cultura esmagadora que está ao nosso redor, porque senão será muito tarde para tentarmos reverter a situação. Eu vejo que a cultura é um instrumento crucial, precioso, para a gente viver como um povo, pra gente ser um povo. Sem a nossa língua, as nossas festas, as nossas raízes, a nossa espiritualidade, vamos deixar de ser um povo. E quando deixarmos de ser um povo, seremos apenas uma dúvida e nos perderemos nesse desenvolvimento esmagador que vivemos atualmente. E essa não é uma discussão pessoal, é um debate que tem que ser coletivo. A cultura tem que ser vivida cotidianamente, tem que fazer parte da comunidade, uma festa tem que ser realizada não por obrigação, mas por necessidade”.

Nesse sentido, cada filme traz uma nova reflexão sobre a própria cultura. “A chegada de novas tecnologias, a chegada de novas culturas nas nossas terras, a religião. Para qualquer lugar que a gente olhe, a situação é essa. As pessoas estão começando a traduzir a bíblia. Qual será o próximo passo depois da tradução? Tentar falar sobre isso com as pessoas é complicado. É uma discussão ainda muito nova, a questão da religião. Enfim, eu acho que a gente tem que começar a pensar nessas estratégias. Os evangélicos conseguiram fazer com que muitos de nós acreditássemos que a nossa cultura não serve para a gente. Então qual a estratégia para reverter essa situação? Para fazer com que os jovens se voltem para a nossa realidade, que se entusiasmem novamente com o que é nosso? Para mim, fazer este filme, o *Kene Yuxi*,<sup>52</sup> permitiu todas essas descobertas”.

Cada povo: um processo diferente de “revivência” pelo vídeo. Isso vai da descoberta do *zoom*, por poder ver as coisas mais próximas do que se vê com os próprios olhos, até a reflexão política sobre o lugar do vídeo como uma ferramenta para afirmação de um povo, de uma situação, de um contexto específico. Muitos desejos coletivos em torno do filme que se entremeiam, também, à descoberta do autor, do cineasta, o prazer e o desafio de seu projeto.

A questão da tradução, por exemplo, surge no emocionante depoimento do realizador mbya-guarani, Ariel Ortega. Março de 2008, segundo ele, foi o mais frio dos últimos trinta anos.

“Tínhamos 130 horas de material bruto. Era um processo novo em que estávamos entrando. Foi quando começamos a entender o sentido de tudo aquilo que a gente tinha filmado. Mais uma vez eu via aquelas filmagens e ouvia as palavras dos velhos. De novo era um aprendizado para mim. Eu estava chegando muito próximo do que sempre gostei, da espiritualidade, de aprender coisas, como guarani e como cineasta. Por um lado, eu estava aprendendo a montagem, a tradução, o roteiro. Mas o mais importante de tudo isso era a tradução. É quando aprendemos muitas coisas que os

<sup>52</sup> Filme lançado em 2010 sobre os grafismos e suas histórias associadas ao povo huni ku'ĩ

velhos falam e que os jovens já não sabem mais. É porque os velhos falam uma outra língua diferente, são palavras mais poéticas. Isso eu gosto muito. E na tradução os velhos também participam. Eles vão dizendo: essa palavra é isso, essa outra significa aquilo. As belas palavras a gente vai aprendendo durante a tradução. Quando filmo nem percebo se alguém falou alguma coisa que eu entendo ou não. Algumas vezes não entendemos, mas filmamos. Daí a importância da tradução. Estava vendo o outro lado mesmo. O outro lado do processo, e vendo já de outra forma a comunidade, a realidade mesma. Nunca me envolvi tão fortemente, tão emocionalmente com nada. Nada foi tão forte como fazer *Duas aldeias, uma caminhada* (*Mokoi tekoá petei jeguatá*). Foi uma coisa intensa, que eu não queria perder de jeito nenhum. Eu não sabia quanto ia sofrer. Eu acho que é porque ia significar muito realmente”.

*Duas aldeias, uma caminhada* foi premiado no festival de documentários forumdoc.bh de 2008 e exibido nacionalmente no programa *A'Uwe* da TV Cultura. Também correu as aldeias guaranis do sul com apoio do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN). “No Encontro dos Realizadores Indígenas, em Olinda, em 2010, Patrícia Ferreira, cineasta e companheira de Ariel, fez um relato emocionante da aldeia reunida para assistir ao seu programa na TV. Se fosse só por estes momentos, já valeria a pena fazer o que a gente faz”, conta Carelli.

Posterior a esse, foram realizados dois trabalhos: *Bicicletas de Nhanderú* (2011) e *Desterro guarani*, que será finalizado em 2012, associado também à pesquisa sobre as ruínas jesuíticas, as Tavas para os guaranis, que também se desdobrará em filme. “O trabalho com o vídeo vai se aprofundando. Eu estou sabendo que isso vai ser muito importante pro meu povo. Hoje eu me assustei quando eu vi as crianças ali, brincando. “Caramba, quantas crianças!” Tudo é pra eles. Não é pra mim. Cada vez mais a gente vai descobrindo coisas, e a importância delas”, diz Ariel em diálogo com Ernesto de Carvalho (da equipe fixa do VNA). Ernesto pergunta Ariel sobre a expressão “Não é pra mim”, que significaria uma forma especial guarani de agradecer alguma coisa. “Isso. Korupi guaraĩ ko (não é pra mim), haeveté (obrigado) —korupi guaraiko. É isso. Esse trabalho kovaeté mbya po korupi guaraiko. Não é pra mim, não é para esse plano. Porque existe outro plano. Existe um plano que não tem nome. Nem plano geral, nem plano fechado. É um plano sem plano”.

Provavelmente, 90 % da população brasileira só conhece os índios através da televisão, nos noticiários, quando há problemas e disputas, ou nas reportagens e nos documentários feitos por não índios que, na maioria dos casos, lançam um olhar exótico sobre a realidade indígena. Portanto, a TV é quase a única janela para os índios se tornarem conhecidos pela população brasileira numa escala nacional, e ao mesmo tempo, é na TV que são reproduzidos os clichês, os estereótipos e os equívocos sobre os índios. Quando os autores de novela criam personagens indígenas entramos para o terreno da caricatura. Daí a importância da existência de um espaço na televisão pública brasileira em que os índios possam nos revelar sua realidade através do seu próprio olhar.

Relata Carelli: “Vinte anos atrás, os filmes que a gente produzia eram recusados pela televisão pública: não eram do formato adequado, não tinham a duração certa para a grade, não possuíam a linguagem própria da televisão. Nos últimos três anos, trazido pelos bons ventos da valorização da diversidade cultural, surgiu o programa *A’Uwe* de documentários sobre a realidade indígena. Apresentado pelo ator global, Marcos Palmeira, o programa da TV Cultura exibiu e reprisou 40 títulos do nosso catálogo”.

*A’Uwe* era difundido em horário nobre, todo domingo, às 18 horas. Sua repercussão refletia-se nos testemunhos enviados pelo site do VNA. “Imaginem então a emoção dos moradores das aldeias que tiveram seus filmes exibidos em cadeia nacional! Infelizmente, com a mudança de direção, a TV Cultura encerrou o programa *A’Uwe* e, assim, os índios se viram excluídos da televisão brasileira, já que essa era a sua única janela”.

Em 2008, o governo brasileiro instituiu como obrigatório o ensino de aspectos culturais dos afrodescendentes e dos povos indígenas nas escolas públicas do ensino fundamental e médio. Essa decisão, que levará alguns anos para ser implementada de fato, implica num enorme investimento na formação dos nossos professores numa matéria que eles nunca estudaram, e na geração de materiais didáticos atrativos e de qualidade sobre estes temas.

O Vídeo nas Aldeias tem voltado grande parte de suas energias para a produção de filmes e livros didáticos para escolas, tendo em vista que os filmes dos índios permitirão um acesso mais direto à realidade indígena contemporânea. Em 2010, o Vídeo nas Aldeias fez um projeto piloto, subsidiado pelo PETROBRAS Cultural, distribuindo três mil *kits* pra três mil escolas no Brasil com uma coletânea de vinte filmes da coleção “Cineastas Indígenas” e um guia para assessorar o professor no uso e nas discussões dos filmes em sala de aula.

Com o apoio da Unesco, trabalham numa compilação de filmes sobre crianças indígenas para o jovem público escolar.

Segundo Carelli, o VNA quer apostar na difusão desse material e na formação de professores, pois compreende que é o “olhar próprio que faz toda a diferença” na inclusão da temática indígena no sistema educacional brasileiro e a desconstrução dos clichês e preconceitos na mídia.

Os índios querem participar da modernidade, ser incluídos neste país e gozar de cidadania plena, desde que sua identidade e diferença sejam respeitadas. É preciso apoiar a produção indígena contemporânea. Por ser uma ínfima minoria, o acesso aos meios de comunicação é estratégico para eles.

Carelli reconhece que o alcance desse conteúdo é ainda limitado às redes dos povos.

Depois de dezoito anos de trabalho financiado pela cooperação internacional e “pouca visibilidade nacional”, no governo Lula, o ministro Gilberto Gil e sua equipe realizaram, segundo Carelli, uma verdadeira revolução nas políticas públicas da cultura. Iniciou-se uma nova era de valorização da diversidade cultural brasileira, e se democratizou o acesso aos subsídios da cultura. Em diálogo com a sociedade civil, as secretarias de Cidadania Cultural e da Identidade e Diversidade Cultural traçaram uma política inédita de subsídio para as populações tradicionalmente excluídas de qualquer incentivo na área da cultura —as populações das periferias dos grandes centros urbanos, grupos da cultura popular, remanescentes de quilombos e os índios—, raízes das nossas culturas populares e contemporâneas.

Nesse contexto, o Programa Cultura Viva, que subsidiou Pontos de Cultura por todo o Brasil, deu um apoio considerável à rede de aldeias atendidas pelo Vídeo nas Aldeias, possibilitando a compra de melhores câmeras e equipamentos para edição dos filmes nas aldeias, dando-lhes maior autonomia de produção, a realização de inúmeras oficinas de formação e encontros e a publicação da coleção de DVD *Cineastas indígenas*, com a compilação dos melhores filmes de autoria indígena.

Muito conhecido no mundo indígena, o projeto recebe dezenas de pedidos de povos que querem participar das oficinas. Afirma Carelli: “Infelizmente, por falta de recursos, somos obrigados a recusar. Os programas culturais desenvolvidos na era Lula caminhavam para a democratização dos meios de produção, e um número cada vez maior de Pontos de Cultura Indígenas estavam sendo desenhados. Tínhamos em vista iniciar um processo de formação de formadores, para que um número maior de grupos de apoio dispersos pelo país pudesse atender pelo menos uma parte dessa demanda reprimida. Sonhando alto, poderíamos ter, em médio prazo, uma rede nacional de cineastas indígenas alimentando seu espaço próprio na TV pública brasileira”.

## QUADRO CONCEPTUAL

Associação Imagem Comunitária (AIC), Coletivo de Vídeo Popular de São Paulo, Central Única de Favelas (CUFA), Fora do Eixo (FDE) e Vídeo nas Aldeias (VNA). Para chegarmos nesse recorte, bastante reduzido, visionamos leituras que foram chave e retomamos experiências, como a do Ponto Brasil. Das leituras, destacamos dois trabalhos que trazem, além de inúmeras reflexões importantes, mapeamentos atualizados dos anos 2000.

*Educação audiovisual popular no Brasil —Panorama da experiência 1990-2009*, tese de doutoramento de Moira Toledo, lidou com um universo de 70 entidades de todo o país e seus desafios, práticas e trajetórias pedagógicas refletidas nas suas oficinas e cursos livres audiovisuais.

Outra fonte foi o projeto Educação Midiática, em especial a publicação *Audiovisual comunitário e educação: Histórias, processos e produtos*, que reúne ensaios do projeto. O site traz o percurso da pesquisa sobre produção audiovisual comunitária e educação no Brasil. Reúne reflexões de representantes de iniciativas de comunicação comunitárias e escolares e de pesquisadores brasileiros e latino-americanos. Compõem seu corpus 83 experiências apuradas pelos pesquisadores também com abrangência nacional. As duas publicações datam de 2010.

Já o Ponto Brasil foi uma experiência audiovisual que fomentou uma rede, a partir dos Pontos de Cultura de audiovisual. Assim como as pesquisas, também reuniu diferentes coletivos sociais: cooperativas, ONG, universidades, núcleos de produção digital (NPD), secretarias de cultura, associações de cineastas e documentaristas, realizadores indígenas, escolas (livres) de cinema, cineclubes e até regionais do Ministério da Cultura. Seu universo de criação colaborativa e de produção de conteúdo envolveu cerca de cem grupos. O mapeamento do Ponto Brasil ocorreu entre 2008 e 2009.

Os mapeamentos indicam 70, 83 e até 100 grupos produtores audiovisuais ligados às iniciativas de vídeo popular, comunicação comunitária e pontos de cultura. Muitos nomes coincidem nos três levantamentos, reforçando critérios para nosso recorte. Depreendemos dessas três experiências de investigação mais do que nomes, mas conceitos, que deram luz às nossas reflexões durante a apuração com os grupos.

Como chegar a cinco experiências, de um universo que ultrapassa cem grupos? De que forma essas cinco histórias expressam algo sobre o audiovisual comunitário no Brasil? São as mais relevantes, representativas? Desde o início da pesquisa tivemos dificuldades em como lidar com a abrangência do tema e do período, e dúvidas sobre como retratar a abundância de grupos e seus diferentes perfis de atuação.

De início sabíamos que, além de lidar com as dúvidas sobre o recorte, era preciso desconstruir uma idéia de comunidade, que não necessariamente estaria atrelada ao pertencimento direto, mas ao senso comum de partilha de ideais e interesses na ação da realização. Uma idéia de comunidade expandida para grupos que se articulam em fóruns e criam redes que compõem expressões da democracia brasileira. Uma idéia de comunidade “com experiência” (Lima, 2006: 51) na criação coletiva do filme. Uma visão sectarista poderia reduzir as dimensões das comunidades audiovisuais no Brasil à idéia de que o audiovisual comunitário serve somente ao fortalecimento do sentimento de comunidade de vários grupos. Ao contrário, chega a muitos quando comunica, quando promove trocas para além do grupo ao qual se vincula. Então, optamos por cruzar alguns parâmetros sem, no entanto, aderir a um critério de linha evolutiva apenas com casos consolidados. Mas sim de experiências emblemáticas, transformadoras, propositivas, por vezes conflituosas, potentes, atuais.

Duas experiências agregam o recorte histórico mais importante de nossa investigação, conforme constatamos nos apontamentos de Moira. Vídeo nas Aldeias (VNA) e AIC são as entidades mais longevas que cruzaram fronteiras históricas do vídeo popular, de um período de redemocratização, para os anos 2000, com uma produção audiovisual de expressivo alcance comunitário.

Segundo Moira, “enquanto se estabelecia o novo modelo pedagógico e institucional da Educação Audiovisual Popular,<sup>53</sup> os dois modelos coexistiram por alguns anos. E apenas algumas entidades e profissionais egressos do vídeo popular — e suas fronteiras — conseguiram sobreviver a essa transição”. Para ela, o VNA “construiu um sólido percurso, realizando oficinas e promovendo também a produção de festivais e redes de televisão em todo o mundo”. O VNA fez muito mais. Construiu visões dos mundos indígenas que eram invisíveis no Brasil.

Sobre a AIC, Moira chama a atenção para os profissionais ligados aos projetos TV Sala de Espera e TV Beira Linha, de Belo Horizonte (MG), que fundaram a “hoje proeminente entidade de EAP: a Associação Imagem Comunitária, que promove, dentre outros, a Rede Jovem de Cidadania, projeto que, em alguma medida, revisita e revigora as propostas de TV Comunitárias e de Rua — com conteúdo integralmente produzido por jovens das diferentes comunidades da cidade, e que semanalmente é exibido em canal público de sinal aberto (Rede Minas)”.

Conforme veremos no capítulo sobre a AIC, o programa da Rede Jovem de Cidadania também é exibido na TV Brasil.

Ainda de seu trabalho, extraímos informações e argumentos para retratar a história do Coletivo de Vídeo Popular de São Paulo, que entremeou todos os acontecimentos importantes desde 2005 no “âmbito de debates e de fóruns populares ligados ao desenvolvimento de políticas públicas” envolvendo política, cultural, audiovisual, educação e juventude, além das cenas culturais periféricas. A autora acompanhou tanto os acontecimentos quanto a formação do Coletivo, destacando seu papel político, no sentido de “ação-reflexão — as coisas sendo feitas e pensadas a só tempo, estendendo o presente — em oposição a uma busca por ‘mais do mesmo’ em termos políticos — é o que há em destaque no presente, e aponta para um futuro”. Futuro é algo bem incerto para o Coletivo, que, por opções políticas mais sólidas, resistentes e radicais, enfraqueceu-se nos últimos dois anos. Porém, pelos mesmos motivos, esse movimento foi alvo de nosso trabalho, dada sua relevância no cenário.

<sup>53</sup> Educação Audiovisual Popular (EAP) é o conceito defendido por Moira em sua tese. Ela lidou com uma ampla literatura sobre o assunto e a aplicação de 178 questionários, para observar essas transformações e identificar práticas e metodologias criadas e difundidas nos anos 2000 que, segundo ela, “têm potencial para promover a superação de desafios crônicos do âmbito das escolas formais e inspirar o desenvolvimento de políticas públicas”.

Por meio dos grupos do Coletivo, pôde-se acompanhar também a criação de pontos de cultura, já que alguns deles passaram a ter ainda mais legitimidade através dessa política pública. O mesmo ocorreu com a AIC, Vídeo nas Aldeias e CUFA.

Através do Coletivo enxergamos trabalhos importantes de grupos que não têm, necessariamente, definição jurídica, mas possuem uma atuação em suas comunidades (bairros), por ocuparem seus espaços públicos, por fazerem atenção a aspectos da cultura “local” e por, como moradores de suas vilas, mobilizarem e transformarem, pelo audiovisual, seus contextos, seus vizinhos, suas vidas. Percebemos grande valor social e cultural nos trabalhos do Núcleo de Comunicação Ativa (NCA) e Cinescadão, por exemplo. Ambos integrantes do Coletivo de Vídeo Popular de São Paulo.

Além do recorte histórico, fundamentado pelas experiências dos anos 2000 no campo das formulações políticas e públicas, partimos de uma noção de comunidade do filme trabalhada por Clarisse Castro Alvarenga, em seu texto “Refazendo caminhos do audiovisual comunitário contemporâneo”. Sua leitura traz novos elementos para se pensar o audiovisual comunitário, pois lida com a “possibilidade de esses grupos utilizarem o som, a imagem, a palavra, a letra, para reinventar o sentido das coisas, questionar os espaços destinados para isso ou aquilo dentro da sociedade, a forma como se deve falar isso ou aquilo, o que se deve escutar e, a partir daí, construir outro mundo. Isso só pode ser feito com certo investimento na linguagem. Muito me incomoda ver trabalhos de audiovisual contemporâneos que ainda estão presos à comprovação da possibilidade de comunidades específicas realizarem trabalhos de vídeo ou mesmo em formatos que pouco levam em consideração a necessidade premente da experimentação audiovisual dentro da sociedade” (Alvarenga, 2010: 106).

Para Clarisse, “a compreensão dessa prática não deve se restringir à constatação da possibilidade de comunidades empreenderem projetos de vídeo. Ela deve apontar para as formas de experimentação de imagem e som desenvolvidas por essas comunidades” (Alvarenga, 2010: 106). Nesse texto, ela analisou duas produções contemporâneas desenvolvidas no contexto dos processos formativos em vídeo do projeto Rede Jovem de Cidadania da AIC.

Para esta investigação, e nossas apostas, esse argumento veio para desmontar o tradicional discurso da autoridade localista, comum nos anos 2000 —fruto de uma visão evolutiva sobre auto-realização.

A idéia da comunidade do filme está em toda produção audiovisual comunitária em que há “experiências sensíveis para os seus realizadores e para seus espectadores”. Algo que veio ao encontro da produção do Vídeo nas Aldeias, que acontece também nos processos de realização nas aldeias, entre a equipe do VNA, pesquisadores-convidados, realizadores indígenas e seus povos —que visionam as captações, os cortes e as edições das produções. Uma perspectiva de trabalho que se mantém na “vocação inicial do VNA

—apoiar as lutas dos povos indígenas para fortalecer suas identidades e seus patrimônios territoriais e culturais— por meio de recursos audiovisuais e de uma produção compartilhada, marcada pela abertura ao outro, seus olhares, pontos de vista e pensamentos”.<sup>54</sup>

São construções conceituais e práticas que se aprofundam nos cotidianos dos realizadores e ganham contornos críticos à medida que os mesmos amadurecem. Se o discurso da autoridade torna-se datado o mesmo ocorre com o trabalho feito por algumas entidades através do audiovisual (nas periferias), que, embora possibilitem produzir imagens, “não possibilitaram a produção de imaginários”. Esse é um exercício crítico que faz parte das palavras e da vida de grupos como NCA, do Coletivo de Vídeo Popular.

Auto-realização e comunidades do filme são características que podemos pinçar das produções da CUFA. Ela lida com o audiovisual na perspectiva comunitária, popular e cinematográfica. Como afirma um de seus principais fundadores, Celso Athayde, “a CUFA é maior do que as pessoas têm notícia, temos hoje mais de quatrocentos projetos e estamos presentes em todos os estados”<sup>55</sup> Ela é alvo de críticas por “correr riscos” e operar em fronteiras que envolvem o mercado, no caso, o cinema brasileiro no sentido mais tradicional de sua realização.

*5 x favela - Agora por nós mesmos*, de 2010, foi um filme produzido por Cacá Diegues e dirigido por Cacau Amaral, Cadu Barcellos, Luciana Bezerra, Luciano Vidigal, Manaíra Carneiro, Rodrigo Felha e Wagner Novais —egressos de projetos audiovisuais do Rio de Janeiro, dentre eles a CUFA. É um projeto com aspirações mercadológicas e que envolveu uma produção robusta em seus meios técnicos e demandas de aporte financeiro. São cinco curtas-metragens tendo a favela como cenário e questão.

Através dessas experiências, a produção comunitária ganha novos sentidos, embora muitos grupos do audiovisual comunitário/popular não vejam a CUFA como um expoente desse campo. Também não localizamos a CUFA nos trabalhos de pesquisa citados acima. Nem por isso ela deixa de ter representatividade e alcance comunitário. Está em diálogo, por exemplo, com a TV pública, através do programa *Agglomerado*, em exibição nacional pela TV Brasil. “A CUFA entra exatamente aí, sinalizando para uma qualificação, superação e construção de poder a partir de uma outra linguagem, postura e compromisso”, afirma Athayde.

Em alguns estados, a CUFA tem uma atuação intimamente ligada a outras redes, como o Fora do Eixo (FDE). Nossa aposta. Aposta de muitos. Aposta no sentido de observarmos o percurso mais do que recente dessa comunidade expandida em rede/circuito nacional (e internacional), que se auto-organiza e gesta novos modelos

<sup>54</sup> Resposta retirada dos questionários da tese de Moira Toledo para o VNA (Vincent Carelli).

<sup>55</sup> Os trechos de entrevista com Celso Athayde foram apurados na publicação *Hip-hop: dentro do movimento*.

de produção, circulação e de afetos e subjetividades.<sup>56</sup> O audiovisual é uma das formas de vivência desse circuito, que se comunica em fluxos operados por muitas camadas de coletivos culturais e articulações políticas. É um desafio retratá-los.

Para o pesquisador Rodrigo Savazoni, a rede Fora do Eixo “é tida como a principal força político-cultural surgida no país nos últimos anos” (Savazoni, s.f.). Ele caracteriza esses “jovens realizadores” como “grupos que não se prendem a filiações ideológicas rígidas. Sua marca é a ação. São ideólogos da prática”.

O Circuito Fora do Eixo é uma aposta, mas não é uma experiência unânime. A rede se movimenta por “afetos”, mas também opera com muitos poderes contemporâneos,<sup>57</sup> que incomodam a outras organizações e coletivos. Muitos julgam a capacidade de organização e articulação ramificada em muitas esferas (culturais) da sociedade como um tipo de aparelhamento partidário. O mundo de coalizões, parcerias e articulações do FDE parece amenizar/obscurecer o mundo de conflitos sociais do mundo Brasil. Vale citar que, no início de 2012, o FDE envolveu-se (por meio do audiovisual) na cobertura da retirada do centro da cidade de São Paulo de usuários de *crack*, na qual houve, por parte da polícia (e do Estado), desrespeito aos direitos humanos.

Vida, política, ação, cultura, cinema, vídeo, comunicação, linguagens e afins foram motes para criarmos caminhos de investigação que nos levassem a diferentes comunidades audiovisuais no Brasil. Cinco exemplos que apresentam mais do que grupos, mas experiências profundas de criação e produção artística e comunitária, fincadas na realidade social brasileira. Não representam nem se justapõem a outras experiências. São comunidades dos filmes, dos afetos e das redes. Elas são o nosso presente.

## CONCLUSÕES E RECOMENDAÇÕES

O fortalecimento do audiovisual comunitário reflete a consolidação da democracia. Nos anos 2000, essa foi uma relação direta. Houve crescimento de investimentos, aumento do número de organizações e projetos, novas formas de atuação e articulação pautadas pelo direito à comunicação. Concluimos que o desafio atual, principalmente, é a sustentabilidade das iniciativas, que se multiplicam.

São, entretanto, desafios diferentes para cada instituição. A partir do nosso levantamento, observamos que o campo do audiovisual que envolve diferentes expressões do

<sup>56</sup> A pesquisadora Ivana Bentes propõe uma leitura em seu texto “**A esquerda nos eixos e o novo ativismo**”.

<sup>57</sup> Ler o artigo “5 x Favela - Agora por nós mesmos e Avenida Brasília Formosa: da possibilidade de uma imagem crítica”, do professor do Departamento de Cinema e Vídeo da UFF Cezar Migliorin.

vídeo popular e comunitário, ligados ou não à área da educação, tem poucas linhas de financiamento formais e públicas, não sendo contempladas, por exemplo, pelo Fundo Setorial do Audiovisual (FSA) (<http://fsa.ancine.gov.br>). É um fundo destinado ao desenvolvimento articulado de toda a cadeia produtiva da atividade audiovisual no Brasil. Em 2011 o orçamento previsto foi de R\$ 84 milhões para aplicações no setor. A linha de ação em que os grupos poderiam se integrar seria a da produção independente de obras audiovisuais para a televisão, porém exigiria um acordo prévio de rede com as TV públicas. Esse foi um modelo de articulação formulado e praticado pelo DOC TV, que hoje está enfraquecido como política pública. De fato, as linhas de ações do fundo são voltadas ao mercado cinematográfico (produção médias e longas) constituído por produtoras credenciadas pela ANCINE. Poucas comunidades audiovisuais têm acesso a esse modelo.

A iniciativa privada<sup>58</sup> apóia diretamente alguns projetos. Podemos tomar como exemplo o caso da ONG Associação Imagem Comunitária (AIC). “Temos parcerias com o poder privado, mas sem as articulações com o poder público (a partir dos editais e fundos) não conseguiríamos nos sustentar, inclusive no que diz respeito ao cumprimento da missão da AIC”, conta Alexia Melo. Como exemplo, a ONG cita o projeto da Oi Kabum!,<sup>59</sup> que é fruto de uma articulação com o poder público (governo do estado de Minas) e privado (Oi, de telecomunicações).

A CUFA adota modos de captação parecidos, envolvendo parceiros públicos e privados. Seu desafio remete-se à produção cinematográfica, que exige grande inserção mercadológica por meio de produtoras.

Uma das preocupações do curso de audiovisual é a capacitação de produtores, com o objetivo de ampliar a captação e a difusão das produções da CUFA.

Tanto a AIC quanto a CUFA tem em seu favor a janela de exibição da TV Brasil. Isso permite não só visibilidade para os conteúdos, como também fortalecimento das articulações e relações institucionais. Este é um ponto que preocupa o Vídeo nas Aldeias (VNA).

Nesse sentido, o Fora do Eixo (FDE) joga suas forças na pósTV, programa na *web* com debates sobre os assuntos da cultura. Tem ganhando adeptos a cada dia e

<sup>58</sup> Empresas de telecomunicações (telefonia móvel) destacaram-se nesse papel. Também financiam entidades e projetos através das leis de incentivo à cultura. A empresa pública PETROBRAS também adere a esses modelos. Algumas têm editais que também contemplam projetos de caráter comunitário através de pessoas físicas.

<sup>59</sup> Há parcerias em Recife, Rio e Salvador seguindo configurações parecidas (sociedade civil, poder público e empresa Oi). Detalhes em: <http://www.oifuturo.org.br/educacao/oi-kabum/>

envolvido nomes de peso de diferentes cenários culturais nos seus bate-papos. Isso desponta como uma aposta do FDE no campo audiovisual. Além da pósTV, a outra pauta é a distribuição. Thiago Dezan informa: “Entendemos que o papel da rede no momento, pela sua abrangência e capacidade de diálogo, é fortalecer a distribuição alternativa dos filmes através de cineclubes, pontos de cultura, coletivos, etc. Então vamos manter a atuação na realização, mas nos voltar nacionalmente para distribuir”.

Sobre a realização, diz também que realizam o primeiro longa-metragem, *Bollywood Dreams*.

Distribuição é um ponto forte do Coletivo de Vídeo Popular, que está enfraquecido pela falta de acesso aos recursos públicos, sobretudo os federais que vinham do Ministério da Cultura (MinC). O desafio é manter a produção de cada grupo sem perder a força de mobilização do Coletivo. É o único grupo que tem uma proposta de edital formatada para o vídeo popular.

Outro apontamento importante que surge do Coletivo de Vídeo Popular é a indicação de editais com formato semelhante ao do Prêmio Interações Estéticas da FUNARTE, para a realização dos trabalhos dos coletivos. Diogo Noventa explica que tanto o hibridismo das produções (vídeo e teatro, vice-versa) quanto as possibilidades de ação (meio impresso, distribuição de DVD, eventos de mostras) são melhores contemplados por editais mais amplos, e os recursos possibilitam remuneração e realização. O NCA, que integra o Coletivo de Vídeo Popular, compartilha opinião semelhante, mas cita como exemplo o edital Prêmio Pontos de Mídia Livre, que tem permitido a eles a realização de trabalho e sustento parcial do grupo em 2011. São editais da Secretaria de Cidadania Cultural do Ministério da Cultura lançados até 2010. Eles tinham espectro mais amplo que os fomentos nas áreas de audiovisual e cinema, possibilitando a inscrição de pessoas físicas e grupos não-formalizados e/ou sem a chancela de uma produtora de mercado.

O VNA também faz outro alerta em relação ao Programa Cultura Viva e a outras ações do Ministério da Cultura: Não há informações sobre a continuidade do processo de articulação e instalação dos pontos de cultura indígenas que estavam sendo desenhados

Através desses apontamentos observamos uma interrupção de processos importantes encadeados pelo Ministério da Cultura que vinham promovendo as comunidades audiovisuais em todo o Brasil. É uma crítica constatada a partir dos depoimentos dos grupos envolvidos nesta pesquisa. O que mais se posiciona é o Fora do Eixo, que é uma força política contrária à atual gestão do Ministério da Cultura.

Dessa forma, voltamos à questão central para os grupos, a sustentabilidade, que perdeu, em 2011, fomento através de editais plurais e federais.

Em nossa pesquisa não tratamos especificamente de incentivos municipais e estaduais, também muito importantes para as comunidades audiovisuais, e de outros tipos de instituições, como escolas. Exemplos a serem pesquisados são o da prefeitura de Fortaleza (CE), através Vila das Artes (<http://viladasartesfortaleza.blogspot.com>), e da Escola Livre de Cinema de Nova Iguaçu (<http://escolalivredecinema.blogspot.com>), na cidade de Nova Iguaçu (RJ). São espaços culturais e escolas de cinema para diferentes públicos que provocam mudanças estruturais nas cenas culturais locais. Não se restringem ao audiovisual, têm formações contínuas e mobilizam artistas e educadores.

Para concluir, chegamos à questão do índio nas escolas e o audiovisual como ferramenta pedagógica para dar rumo imagem verdadeira dele.

Talvez um último ponto seja comum para todos os grupos: o alcance de suas produções. Elas são muitas, são originadas a partir de muitos processos participativos, mas ainda são muito restritas às suas redes, que se ampliam e ganham muitas representações sociais. As redes mobilizam muita gente, mas pouca gente vê suas produções.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALVARENGA, C. CASTRO (2010). "Refazendo caminhos do audiovisual comunitário contemporâneo". Em: Leonel, J. e Mendonça, R. Fabrino (org.) (2010). *Audiovisual comunitário e educação: histórias, processos e produtos*. Belo Horizonte: Autêntica.
- ANDRADE, P. E. DE CASTRO (2010). "Deslocamento, circulação, trânsito, contato na produção audiovisual comunitária". Em: Leonel, J. e Mendonça, R. Fabrino (org.) (2010). *Audiovisual comunitário e educação: histórias, processos e produtos*. Belo Horizonte: Autêntica.
- ARAÚJO, A. CARVALHO ZILLER (org.) (2011). *Vídeo nas Aldeias 25 anos: 1986-2011*. (David Radgers, trad.). Olinda: Vídeos nas Aldeias.
- Auditório Ibirapuera (2011). "Fora de qual Eixo?". *Auditório Ibirapuera*. Disponível em <http://www.auditorioibirapuera.con.br/2011/09/19/fora-do-eixo-que-eixo>.
- BENTES, I. (2009, maio). "A posse da linguagem". *Cultura urbana e educação*, XIX (5). 11-19. Brasil: Secretaria de Educação a Distância. Ministério da Educação. Disponível em <http://tvbrasil.org.br/fotos/salto/series/165031Culturaurbana.pdf>.
- \_\_\_\_\_ (2011, 22 de junho). "A esquerda nos eixos e o novo ativismo". *Trezentos*. Disponível em <http://www.trezentos.blog.br/?p=6056>.
- BUZO, A. (s.a.) "Hip Hop dentro do movimento". *Literatura de Periferia - Brasil - Coleção Tramas Urbanas*. Disponível em <http://www.hotsitespetrobras.con.br/cultura/proyectos/27/551>.
- CANNITO, N. (2011). "Do modelo de negócios ao modelo de criação". Em: A Televisão na Era Digital" (Summus). Disponível em <http://atelevisaonaeradigital.wordpress.com>.
- CASSEANO, P., DOMENICH, M. E ROCHA, J. (2001). Hip hop: a periferia grita. São Paulo: Fundação Perseu Abramo. Disponível em [http://www.fpabramo.org.br/uploads/hip\\_hop.pdf](http://www.fpabramo.org.br/uploads/hip_hop.pdf).
- "Carta Manifesto No. 01 [Carta elaborada na IV Semana do Vídeo Popular, 18 e 19 de dezembro de 2010. Sacolão das Artes, zona sul de São Paulo] (2010). *Coletivo de Vídeo Popular*. Disponível em <http://videopopular.wordpress.com>.
- "Cinema e audiovisual em perspectiva: pensando políticas públicas e mercado" (2010, set./dez.). *Revista Observatório Itaú Cultural/OIC*, (10). São Paulo, SP: Itaú Cultural. Disponível em <http://www.itaucultural.org.br/bcodemidias/001784.pdf>.

- “Cinema Brasileiro: Anos 2000, 10 Questões. (s.a.) Lista dos longas-metragens produzidos durante a década no Brasil”. *Revista Cinética*. Disponível em <http://www.revistacinetica.con.br/anos2000/filmes.php>.
- CIRELLO, M. TOLEDO DIAS GUERRA (2010). *Educação audiovisual popular no Brasil – Panorama, 1990-2009 – 2010*. Tese de doutorado. São Paulo: USP. Disponível em <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27153/tde-19112010-113739/publico/2351228.pdf>.
- COSTA, E. (2011). *Jangada Digital: Gilberto Gil e as políticas públicas para a cultura das redes*. Rio de Janeiro: Beco do Azogue.
- Dez anos da CUFÁ*. Disponível em [http://cufa.org.br/in.php?id=2011/mat11\\_008](http://cufa.org.br/in.php?id=2011/mat11_008).
- Gutiérrez, C. e Guedes, L. (2009). *Baobá: comunicação da resistência*. São Bernardo do Campo: Faculdade de Comunicação da Universidade Metodista de São Paulo. Disponível em <http://www.mocambos.net/textos/baoba.zip/view>.
- HAMBURGER, E. (2007, July). “Violência e pobreza no cinema brasileiro recente: reflexões sobre a idéia de espetáculo”. *Novos Estudos – CEBRAP*, (78). São Paulo. Disponível em [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0101-33002007000200011](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-33002007000200011).
- HIKIJ, R. SATIKO (2010). “Sentidos da imagem na quebrada”. Em: Leonel, J. e Mendonça, R. Fabrino (org.) (2010). *Audiovisual comunitário e educação: histórias, processos e produtos*. Belo Horizonte: Autêntica.
- LEONEL, J. E MENDONÇA, R. FABRINO (org.) (2010). *Audiovisual comunitário e educação: histórias, processos e produtos*. Belo Horizonte: Autêntica.
- LIMA, R. (org.) (2006). *Mídias comunitárias, juventude e cidadania*. Belo Horizonte: Autêntica/Associação Imagem Comunitária.
- MIGLIORIN, C. (2010, jul/dez). “5 x favela - Agora por nós mesmos e Avenida Brasília Formosa: da possibilidade de uma imagem crítica”. *Devires*, 7 (2). 38-55. Belo Horizonte. Disponível em <http://www.fafich.ufmg.br/~devires/v7n2/download/03-migliorin-38-55.pdf>.
- NOVENTA, D. (s.a) *Identidade do Coletivo de Vídeo Popular de São Paulo como posicionamento político e conexão histórica [não publicado]*. São Paulo: Companhia Estudo de Cena.
- “Pablo Capilé. Articulador do Circuito Fora do Eixo” (2010). *Produção Cultural no Brasil*. Disponível em <http://www.producaocultural.org.br/wp-content/themes/prod-cultural/integra/integra-pablo-capile.html>.

*Pontos de Cultura*. Disponível em [http://www.ipea.gov.br/portal/images/stories/PDFs/libros/libros/libro\\_pontosdecultura.pdf](http://www.ipea.gov.br/portal/images/stories/PDFs/libros/libros/libro_pontosdecultura.pdf).

*Portal Fora do Eixo*. Disponível em <http://casa.foradoeixo.org.br/blog/2011/12/carta-a-pernambuco>.

QUACK, A. (S.A.). “No olho do furacão”. *Literatura de Periferia - Brasil - Coleção Tramas Urbanas*. Disponível em <http://www.hotsitespetrobras.con.br/cultura/proyectos/27/551>.

*Revista do Vídeo Popular*. Disponível em <http://videopopular.wordpress.com/revista>.

*Revista Fora do Eixo*. Disponível em <http://issuu.com/leofreitas/docs/revistaforadoeixo>.

SANTORO, L. F. (1989). *A imagem nas mãos – O vídeo popular no Brasil*. São Paulo: Summus.

\_\_\_\_\_ (2010). “Vídeo e movimentos sociais – 25 anos depois”. Em: Leonel, J. e Mendonça, R. Fabrino (org.) (2010). *Audiovisual comunitário e educação: histórias, processos e produtos*. Belo Horizonte: Autêntica

SAVAZONI, R. (s.f.). “Sobre o momento digital”. *Revista Zona Digital*, I (03). Disponível em <http://zonadigital.pacc.ufjf.br/reflexoes-criticas/sobre-o-momento-digital/>.

YÚDICE, G. (2011). “Apontamentos sobre alguns dos novos negócios da música”. Em: *Nas bordas e fora do mainstream musical – Novas tendências da música independente no início do século XXI*. São Paulo: Estação das Letras e Cores.

ZALUAR, A. E ALVITO, M. (org.) (1998). *Um século de favela*. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas.

# CENTROAMÉRICA

Por Irma Ávila Pietrasanta

---

## ANTECEDENTES

Centroamérica comparte geografía, historia, un desarrollo común y el audiovisual no es la excepción. El sueño de las Provincias Unidas del Centro de América, en 1821, duró poco, pues pronto las luchas intestinas y la intervención del capital internacional lo dividieron en cinco parcelas (Murillo, 1978). Y es que el hecho de ser una franja de tierra en la que intervienen diversos “intereses geopolíticos, produjo fragmentación, ausencia de comunicación y una tendencia a mirar hacia fuera, hacia lo extraño y extranjero”, por lo que el audiovisual centroamericano ha tenido que surgir, a decir de María Lourdes Cortés (2006), entre los escombros de las guerras, los desastres naturales y ha debido sortear dictaduras e invasiones. A esta problemática debemos sumar la poca atención que los Estados nacionales han prestado a la comunicación audiovisual en general y a la surgida de las comunidades en particular. En medio de todos estos “obstáculos reales y simbólicos, los centroamericanos han intentado producir imágenes de identidad, espejos propios. No obstante, la mayoría de las veces estos intentos no han tenido continuidad”.

Como señalan los historiadores del cine, casi todos los países del área conocieron el cinematógrafo desde los años diez del siglo xx, cuando exhibidores ambulantes recorrían Centroamérica proyectando cortos al son de las marimbas y filmando paisajes y costumbres. Desde las primeras tres décadas, se registraron en Guatemala, El Salvador y Costa Rica producciones de ficción. En Panamá fue hasta la mitad de dicho siglo cuando se hicieron filmaciones propias, y Honduras y Nicaragua lo lograron en las décadas de 1960 y 1970, respectivamente (Cortés, 2006).

Alrededor de 1940, llega Honduras el camarógrafo argentino Leo Rubens, quien realiza algunos trabajos para el dictador Tiburcio Carías Andino. Son reportajes

cinematográficos de tipo periodístico, en 35 mm, difundidos en las salas comerciales. Las pocas producciones cinematográficas locales de la época se relacionan con los intereses de los dictadores de turno, para promocionarse en este nuevo medio que atraía a las multitudes. En general, las personas con mayores recursos económicos preferían el cine norteamericano; mientras los analfabetos y el pueblo se identificaban con las mexicanas (Murillo, 1978).

En los primeros setenta años, se produjeron en Centroamérica cuatro tipos de materiales cinematográficos según María de Lourdes Cortés. El primero, y más importante en cuanto a cantidad de filmes es el cine oficial, son trabajos de autopromoción gubernamental o turísticos como el registro de las *Minervalias*, fiestas escolares que el dictador guatemalteco Manuel Estrada Cabrera realizaba con gran gala en un país de analfabetos, para homenajear a la diosa de la sabiduría en los años diez, hasta las últimas imágenes del noticiero Nicaragua en marcha, de Anastasio Somoza Debayle, realizado en mayo de 1979, a solo dos meses del triunfo de la Revolución Sandinista.

Un segundo tipo de cine es aquel que se desarrolló localmente a partir de 1927, un cine influido por el costumbrismo, que pone en pantalla historias que buscan afirmar la identidad nacional de las repúblicas centroamericanas. Las visiones allí representadas se anclan en un pasado rural, rico en costumbres y tradiciones, como la de una tarjeta postal.

La tercera tendencia se da sobre todo en Guatemala y Costa Rica, y son los intentos por realizar un cine “comercial” o que sienta las bases de una industria. Por último, las varias tentativas por realizar un cine de “autor”. Es el caso de los salvadoreños José David Calderón, Alejandro Cotto y Baltazar Polío, y del hondureño Sami Kafati. Dichos intentos son el producto de grandes esfuerzos individuales y esporádicos, y ninguno llegó a trascender significativamente las fronteras nacionales (Cortés, 2006).

Llama la atención que el audiovisual alternativo y comunitario ni siquiera aparece en esta clasificación, seguramente por no llegar a representar una corriente, aunque algunos trabajos sí relacionaron al audiovisual con las comunidades.

Para 1970, la producción cinematográfica hondureña adquiere un ritmo más acelerado. Es la época en que el gobierno militar decide “empujar el país hacia adelante”. Es entonces cuando el Ministerio de Cultura se propone incorporar al campesino y al obrero en la obra de “transformación”, y se busca una base de sustentación popular al régimen. Se contrata a algunos directores para que realicen cortos y se crea el Departamento de Cine. Así aparecen películas como *Proyecto Guanchías*, 1976; *Bajo Aguán*, 1977; *Acueductos rurales*; *Salud en Honduras*, 1978 entre otras. Destacan *El mundo garífuna*, 1977, y *Organización campesina*, 1978. Los garífunas y otros grupos fueron protagonistas de varios filmes para mostrar lo que es la preservación de las minorías étnicas y “exóticas”, interesados como estaban en la divulgación de estas “rarezas culturales” (Murillo, 1978).

En esos años, el nacionalismo, el antiimperialismo y una oleada revolucionaria cubrieron prácticamente toda la región centroamericana: desde la lucha nacionalista por la recuperación del Canal de Panamá, pasando por el triunfo de la revolución sandinista en Nicaragua, las diversas ofensivas guerrilleras en El Salvador y Guatemala, y las rebeliones populares en Costa Rica. La insurrección centroamericana utilizó al cine como arma de denuncia o instrumento de educación. El interés por desarrollar una cinematografía propia no solo a nivel local sino regional surgió paralelamente a las luchas insurreccionales. La “liberación” centroamericana implicaba, entonces, la creación de una cinematografía en claro diálogo con las tendencias cinematográficas en Latinoamérica. Los pequeños países de Centroamérica, por primera vez en su historia, produjeron textos audiovisuales considerándolos, además, expresiones genuinas de sus idiosincrasias (Cortés, 2006).

En Panamá, con el apoyo directo de Omar Torrijos, se fundó el Grupo Experimental de Cine Universitario (GECU), bajo la dirección del poeta Pedro Rivera. El GECU produjo entre 1972 y 1977 más de treinta documentales en cine de 16 mm, casi todos sobre temas relacionados con la soberanía del canal y las conflictivas relaciones con EEUU. *Canto a la patria que ahora nace* (1972), cortometraje, fue el primer trabajo de este grupo. Desde entonces, contenidos y lenguaje reflejan su conflictiva relación con el imperialismo norteamericano (Rivera, 2009).

Pedro Rivera señala, además, las razones de la creación del grupo y del trabajo de los cineastas panameños: “Porque colonialismo —eso debe quedar claro— no solo significa ocupación militar [...] Esta ocupación también se dirige a la mente humana. El colonialismo ataca a la intimidad de las personas, las victimiza, las automatiza, las acorrala allí, precisamente, en donde no tienen escapatoria: en su conciencia”. Los cineastas panameños se planteaban, además: “investigar la realidad y expresar cinematográficamente la alternativa histórica de nuestro pueblo concomitante con el proceso de liberación nacional”. En este proceso, las comunidades eran el destinatario de los mensajes y cuando más, un actor en ellos. Pedro Rivera comenta al respecto: “No es el pueblo quien asume estos instrumentos. El pueblo es el destinatario”. El grupo realizó numerosos trabajos de producción de documentales, y distribuyó a través de un proyecto de Cine Móvil. Trabajaron la educación cinematográfica, distribuyendo y exhibiendo de manera alternativa. Algunos de sus trabajos ganaron premios internacionales.

Poco después, en Nicaragua, el Taller de Cine de la Central Sandinista de Trabajadores (CST), en 1980, es la primera experiencia en Centroamérica en donde sí se involucraría al pueblo como algo más que destinatario o personaje, en el mejor de los casos. Meses después del triunfo de la Revolución Sandinista y del derrocamiento de Somoza, nace esta experiencia que es la primera de cine militante obrero. Desde el Ministerio de Planificación y con el apoyo de Naciones Unidas, el cineasta boliviano Alfonso Gumucio Dagron (1980 b) creó una unidad de cine con absoluta autonomía del aparato estatal. Gumucio refiere que en esa época el video no era tan corriente como ahora y el cine

en formato Súper 8 ofrecía mucha independencia a un costo muy bajo de producción. Además, expresa: “Mi propuesta era incluir a compañeros de varias organizaciones sindicales, de la ATC, de AMLAE, etc., en la etapa de capacitación, que transcurrió hasta mediados de 1981”. El Instituto Nicaragüense de Cine no estuvo interesado en el proyecto a menos que el equipo adquirido se quedara en INCINE, Instituto Nicaragüense de Cine. La idea de la institución oficial del cine nicaragüense era que cada vez que los militantes de la CST quisieran hacer una película, tendrían que ir a INCINE para pedir prestados los equipos; pero eso no convenía a los intereses del grupo de jóvenes cineastas de la CST. Probablemente esta es la única experiencia de cine de la época que incluía a los trabajadores como protagonistas y creadores en los procesos de realización y producción.

En su libro *El Cine de los Trabajadores* (1980 a) Gumucio registra la experiencia. Señala, por ejemplo, que “fue un error confiar en que todas las organizaciones sindicales iban a designar a personas motivadas y comprometidas. Al final, solamente la Central Sandinista de Trabajadores (CST), la Asociación de Trabajadores del Campo (ATC), la Asociación de Mujeres Luisa Amanda Espinoza (AMLAE), y Juventud Sandinista (JS), y alguna que otra organización, comprometieron su participación. De todas maneras, no estábamos en busca de un grupo grande, pues contábamos solamente con una cámara, y con una pequeña máquina para editar. Queríamos calidad antes que cantidad. Algunos abandonaron el taller porque no estaban motivados, y nos quedamos con un puñado de participantes que llegó hasta el final”.

El taller de cuatro o cinco meses buscaba dar a los participantes los elementos necesarios para emprender un proyecto de cine documental, desde la concepción del guion, hasta la edición final. Para lograrlo, los participantes no tocaron siquiera la cámara Súper 8 hasta que estaban bien familiarizados con el manejo de la imagen. En una segunda etapa, empezaron a preparar cortos individuales de cinco min. Cada participante desarrolló una idea, y los demás contribuyeron como camarógrafos, sonidistas, asistentes, etc. Cada uno disponía solamente de tres rollos de película Súper 8, de tres min cada uno. Por ello cada guion se planificó en el máximo detalle. En la última etapa, realizaron un semidocumental de 40 min, rescatando el personaje que fue el símbolo de la Campaña de Alfabetización Económica: el compa Clodomiro. La película se llama *Cooperativa Sandino*, y es una parábola de Nicaragua en esos años, con sus problemas, sus amenazas, y esa gran voluntad de salir adelante contra viento y marea (Gumucio, 1980). Muchos cineastas pasaron por Nicaragua en esos años, recuerda Gumucio, pero no todos tenían las mismas ideas sobre el tipo de cine que era importante para el país. Gumucio y su grupo de trabajo buscaban no solo hacer documentales, sino mostrar que los jóvenes provenientes de las organizaciones populares eran capaces de hacerlo, por ello el proceso participativo interesaba tanto o más que los productos finales: “Nuestra opción no era solamente hacer documentales, sino demostrar que jóvenes de las organizaciones populares eran capaces de hacerlo. El proceso participativo me interesaba más que los productos”.

Mientras tanto, en El Salvador, el Instituto Cinematográfico de El Salvador Revolucionario (ICSR) y el Sistema Radio Venceremos, “se adentraron en las zonas liberadas por la guerrilla para testimoniar los triunfos de la insurrección y los avances en la construcción de una sociedad nueva, solidaria y equitativa” (Cortés, 2006).

El caso de Guatemala fue diferente. La violencia y la represión no permitieron un movimiento documentalista amplio, y “si bien se produjeron filmes sobre las luchas guerrilleras, los cineastas fueron asesinados o tuvieron que exilarse en el extranjero” (Cortés, 2006).

En Costa Rica, mientras tanto, se fundó en 1973 el departamento de cine del Ministerio de Cultura, bajo la dirección de Kitico Moreno, seguidora del movimiento documental, y con el lema “Dar voz a quien no la tiene”, Moreno vio en el documental, un medio de educación, más que un instrumento de propaganda. No obstante, el proyecto se sostenía sobre la paradoja de un Estado productor de filmes críticos de sus propias políticas, o la ausencia de ellas. El departamento fue semillero de realizadores. Algunos de ellos abandonaron la institución estatal y fundaron empresas privadas. Destaca Istmo Film, empresa dedicada a realizar obras sobre la insurrección centroamericana. Desde Costa Rica se gestaron las cinematografías nicaragüenses y salvadoreñas, y hubo un permanente diálogo con el grupo panameño, con los cineastas cubanos y con otros artistas solidarios con las últimas revoluciones del continente.

Los cambios políticos terminan con esta línea de producción. El presidente Luis Alberto Monge, “en un paisaje repleto de pistas clandestinas de aterrizaje para la contra, proclama la neutralidad permanente del país. En cuestión de cinco años Costa Rica realiza igual número de inofensivos largometrajes. Se tocan temas enraizados en leyendas y mitos fundacionales que permiten reafirmar una imagen de país de paz, excepcional y aislado de la conflictiva coyuntura regional” (Cortés, 2006).

Como en otras regiones del planeta, en Centroamérica la popularización del video permitió su uso extensivo, tanto como herramienta de trabajo que como posibilidad de expresión artística. Surgió una generación de “video-cineastas”, muchos con estudios formales en cine y video, que se sumó a los “veteranos” cineastas.

Surgen así experiencias como las de los trabajos de las escuelas de audiovisual y productoras independientes ligadas a organizaciones sociales, o el registro de las realidades sociales o los nuevos conceptos como el de comunicación participativa. La dimensión de estos países permite que lo comunitario, lo alternativo y lo oficial, no mantengan las grandes distancias que vemos en otros espacios. En Centroamérica, no es difícil que lo comunitario llegue a los medios de comunicación masiva, o que los grupos tengan su propio canal de cable, lo difícil es levantar los proyectos comunitarios, participativos e independientes, con la continuidad y en la escala necesaria

para que su trabajo tenga el impacto esperado como lo que el video es: comunicación de masas.

Por ejemplo, en Honduras, en noviembre de 1988, un grupo de profesionales ligados al área de comunicación, diseño gráfico y educación de adultos crea la asociación sin fines de lucro Comunica, que según dice su acta constitutiva, “tiene como objetivo principal contribuir a fortalecer los procesos de capacitación y comunicación de las organizaciones sociales e instituciones de desarrollo de Honduras, mediante la producción y utilización adecuada de recursos pedagógicos impresos y audiovisuales”. Comunica desarrolla sus actividades a través de dos programas: el Programa de Capacitación e Investigación y el Programa de Producción. Según se señala en documentos internos de la asociación, utiliza una metodología participativa, en el entendido de que las actividades de capacitación y de producción de instrumentos comunicativos y educativos precisan que los destinatarios sean tomados en cuenta en la definición de los productos. “El reconocimiento de los valores culturales de las distintas poblaciones, la plena participación de la mujer y la relación armoniosa de las personas con la naturaleza son reconocidos como elementos indispensables en los procesos de desarrollo. En este sentido, Comunica tiene presente en sus trabajos los enfoques de género, cultura y ambiente” (Comunica, 1988).

Organizaciones como esta, de profesionales, pero al mismo tiempo activistas, y con una perspectiva participativa, relacionan su trabajo con el audiovisual comunitario y ubican sus actividades en un espacio a medio camino entre el trabajo profesional comercial y su trabajo educativo y social.<sup>1</sup>

Otro tipo de experiencia sería, por ejemplo, en Guatemala, el Centro de Comunicación para el Desarrollo (CECODE), organización creada desde la concepción de que la comunicación es, ante todo, un proceso social, y como tal se vincula a otros ámbitos sociales como los procesos históricos, políticos, culturales y económicos de las sociedades. Por ello, no se dedica a la mera realización de piezas comunicativas, el enfoque es la generación de procesos de comunicación que fortalezcan las transformaciones sociales hacia el desarrollo integral. Así, organiza talleres de video participativo, de realización audiovisual y de producción, hace campañas en impresos, da talleres de evaluación comunitaria, entre otras actividades.

Siendo la comunicación una herramienta para la incidencia social, el énfasis, más que en la libertad de expresión o en el registro y difusión, está dentro de los procesos comunitarios, es por ello que, generalmente, estos proyectos no tienen mucha visibilidad comunicativa, pero sí gran impacto al interior de los grupos donde se desarrollan.

<sup>1</sup> Algunos de sus trabajos pueden verse en Youtube (<http://www.youtube.com/user/comunicahn>).

A partir de 1980 surgió una línea de trabajo de la comunicación vinculada a los procesos de paz. Muchos proyectos de comunicación de diversas tendencias políticas fueron financiados por instituciones internacionales como la Comunidad Europea, en el contexto de los procesos de pacificación y democratización del país operados por la iglesia. Un ejemplo: el proyecto de Comunicadores q'eqchi que se desarrolló en la Alta Verapaz, en Guatemala. Proyecto a cargo de la orden de los Benedictinos,<sup>2</sup> de corte católico y desarrollista, donde el audiovisual surge de una experiencia radiofónica y que forma parte de otro más general de formación de jóvenes videastas indígenas en todo el país. Este fue solo uno de los veintitrés grupos en el país. De este proyecto surgen veinticinco jóvenes q'eqchi, analfabetos y monolingües, entrenados en el uso de video, de ellos solo una era mujer. Era el tipo de proyectos en los que nadie hablaba de la guerra y la mayoría de los participantes eran soldados desmovilizados. La perspectiva formativa de estos jóvenes era más bien operacional, las producciones eran en español y no en q'eqchi, y las comunidades indígenas no tomaban ninguna decisión temática o de producción.

Poco después, otra perspectiva de trabajo de comunicación indígena radicalmente distinta se desarrolló a través de Paz y Reconciliación en Santa Cruz del Quiché, también en Guatemala.<sup>3</sup> Paz y Reconciliación inicia durante el proceso de exhumación de los cementerios clandestinos de las comunidades en conflicto armado en 1994. El Centro de Documentación Audiovisual registró los procesos de investigación y exhumación en fotografías y video. Posee aproximadamente alrededor de sesenta horas en video y más de doscientas fotografías registradas, además de testimonios de testigos y víctimas, principalmente indígenas.

Mientras tanto en El Salvador podemos encontrar experiencias comunicativas alrededor de los esfuerzos para resarcir las heridas emocionales de la guerra. Desde 1995, la Asociación de Capacitación e Investigación para la Salud Mental (ACISAM),<sup>4</sup> implementa un proceso participativo desde el enfoque de educación popular que consiste en promover el acceso a medios de comunicación participativos para la transformación social de los sectores más excluidos de El Salvador. En este contexto, señalan en su página web, se trabaja con video comunitario capacitando a grupos de jóvenes de la comunidad en lo técnico y conceptual para que puedan producir materiales audiovisuales desde una mirada comunitaria, siendo las mismas personas las protagonistas en todo el proceso de producción, desde la idea hasta el video final. “Estos videos

2 Entrevista realizada a Carlos Flores Arenales, doctor en antropología visual, en febrero de 2012.

3 Organización formada por franceses y que hoy tiene gran parte del proceso en manos indígenas.

4 Esta asociación la integra un grupo de profesionales y técnicos que desarrollan actividades de coordinación, capacitación, investigación, acompañamiento de grupos, intervención directa y comunicación participativa para atender los problemas que afectan la salud mental en sus diversas manifestaciones. Para obtener más información de su trabajo consultar <http://www.acisam.org/ACISAM/>.

comunitarios son presentados en un lugar público de la comunidad para generar la discusión y reflexión de su propia realidad. La comunicación participativa promueve en las personas la capacidad de verse, escucharse y autoreflexionar, lo que hace que se adquieran nuevas formas de presentarse ante los otros, convertirse en símbolos de la autoestima comunitaria, al mismo tiempo que personalmente se desarrollen habilidades y destrezas cognitivas, emocionales y sociales” (ACISAM, 2012).

Los equipos técnicos, señalan, se convierten en puentes para entablar diálogos, negociaciones, ritos que promueven consciente e inconscientemente la convivencia comunitaria. La ACISAM definió: “La verdadera comunicación no está dada por un emisor que habla y un receptor que escucha, sino por dos o más seres o comunidades humanas que intercambian y comparten experiencias, conocimientos, sentimientos”. El centro de la intencionalidad de este grupo está en la reconstrucción del tejido social en comunidades en donde la guerra ha hecho grandes estragos. El tejido social puede verse como una red que hace que la sociedad funcione, que las personas se apoyen, que confíen los unos en los otros. El tejido social no “se tiene”, sino que es algo que se construye, es como una casa en permanente construcción que cambia pero da cobijo a la gente que vive en ella (ACISAM, 2012). En el año 2009, ACISAM realizó un proyecto regional, una escuela piloto de video mesoamericano con la participación de jóvenes de comunidades de Boaco, Nicaragua; Apopa y Suchitoto, de El Salvador; Palín, Carranza y Amparo, de Guatemala; Tabasco y Chiapas, de México. La escuela de video mesoamericano capacitó a veintidós jóvenes de siete equipos de producción en conceptos y prácticas de comunicación participativa para la producción audiovisual. Los siete equipos de producción reciben cámaras de video, accesorios y editoras para que puedan producir autónomamente sus videos.

Este tipo de producciones comunitarias logran transmitirse a través, por ejemplo, de Canal 10, medio de comunicación televisivo gubernamental de El Salvador con señal abierta, o por el programa juvenil Frecuencia 12-25, donde ya se han transmitido algunas mini-producciones audiovisuales elaboradas por los jóvenes con una entrada donde explican de dónde son y a qué grupo de video pertenecen, para luego dar paso a su producción audiovisual. Al final, los jóvenes hacen un cierre. También transmiten por cable en el Canal 67.

“La comunicación ha sido una importante herramienta de incidencia social en Centroamérica. En Guatemala, numerosos otros proyectos comienzan también a usar el audiovisual como herramienta bajo la perspectiva de la Comunicación para el Desarrollo e instituciones como el Centro de Investigación Maya, CEDIM, la Academia de Lenguas Mayas de Guatemala (ALMG), el Museo Ixchel del Traje Indígena, la Misión de Verificación de Naciones Unidas para Guatemala (Minugua), entre otros”(Ordoñez, 2000).

La Asociación Luciérnaga de Guatemala es un centro de producción (<http://asociacionluciernagaguatemala.wordpress.com>), recopilación, sistematización y difusión de materiales audiovisuales que buscan contribuir en la formación de la sociedad guatemalteca

a través de los ejes transversales de derechos humanos, género, ecología y cultura. Como lo señala su web, a lo largo de quince años de trabajo Luciérnaga ha realizado más de cien videos de carácter cultural, social, político y ha construido un archivo audiovisual de rescate de la memoria histórica con más de cuatrocientos archivos audiovisuales. También se ha dado a la tarea de proveer capacitación en medios audiovisuales, esto es, producción y edición de video, fotografía, diseño gráfico, comunicación alternativa, todo ello en vinculación con los sectores menos favorecidos y las organizaciones sociales guatemaltecas.

Como señala Marta Ordóñez, algunas experiencias están muy orientadas a la comunicación indígena en específico con diferentes perspectivas, Por ejemplo, la organización Cholsamaj, que significa trabajo en equipo en kaqchikel,<sup>5</sup> desarrolló en 1995 una experiencia que utiliza el video como registro de los acontecimientos importantes que realizan las organizaciones mayas, siendo sus integrantes miembros de diversas comunidades lingüísticas. Otra experiencia es Ixim, Centro Indígena de Comunicación<sup>6</sup> que surgió en 1996 en el departamento de Quetzaltenango, como una productora independiente de video cuyos técnicos son indígenas y su audiencia meta es el pueblo indígena. Este centro promueve y fortalece el Acuerdo de Identidad y Derechos de los Pueblos Indígenas para construir un país multilingüe, pluricultural y multiétnico. Trabajan para proveer una visión más objetiva de la realidad del pueblo indígena en su propio idioma. Por eso, la dirección de producción y difusión de los documentales está a cargo de personas indígenas.

En el tema de la comunicación indígena muchas otras experiencias surgieron, como INUP-Comunicaciones,<sup>7</sup> que es una productora indígena e independiente de videos y radio, que se fundó en 1997, situada en la ciudad capital de Guatemala. Esta productora cuenta con técnicos indígenas y su audiencia meta es todo el pueblo de Guatemala. La productora está dirigida por un miembro de la comunidad lingüística q'eqchi. El INUP ha producido documentales, reportajes y programas de televisión en video y en formatos semiprofesionales. Produce documentales a pequeña escala y organiza paneles-foro que se transmiten simultáneamente en el canal 6 de Comtech de Mayacable de la ciudad de Guatemala (Ordóñez, 2000).

En años recientes, otras organizaciones han surgido, como La Lupa, Comunicación Social para el Desarrollo (<http://www.lalupa.org>), que es una asociación sin ánimo de lucro que tiene como objetivo “aportar en el uso de la comunicación como herramienta

<sup>5</sup> Institución indígena de carácter privado, da servicio social no lucrativo. Es una entidad técnica, científica, formada por profesionales, autodidactas indígenas y miembros de otros pueblos.

<sup>6</sup> *Ixim*, significa maíz en idioma maya.

<sup>7</sup> La productora nace en el interior del Plan de Acción Forestal Maya PAF-MAYA, organización maya que reforesta el territorio de Guatemala, tal como lo hacían los antepasados.

de concientización, participación y transformación social, hacia la creación de unas relaciones solidarias entre las distintas personas y pueblos, más justas y dignas”. Imparten talleres de fotografía y video participativos. A través de estos talleres, las mismas personas son quienes deciden qué es lo que quieren contar y cómo quieren hacerlo. Ellas son las protagonistas y las autoras de fotografías y videos que forman parte no solo de un proceso de comunicación, sino también de un proceso de participación, de reflexión y de empoderamiento colectivo. La Lupa Centroamérica ha desarrollado trabajo en varios países, por ejemplo en Nicaragua con el Movimiento de Juventudes de Ciudad Sandino, donde hacen video participativo con adolescentes de la asociación Niños del Fortín, para reflexionar sobre el VIH/Sida, con jóvenes de la ciudad de León sobre sexualidad, embarazo adolescente y planificación familiar. También en este tema trabajaron con niños, Vida Chavalada, en animación. Además, trabajaron con los hombres de Estelí video participativo, promoviendo un cambio de actitudes y con las mujeres campesinas de Miraflor y La Flor, un refugio para las tortugas.

En Guatemala hay otros proyectos. En Atilán, La Lupa facilitó un taller de video participativo para promover a la mujer y la equidad de género. Con jóvenes indígenas de Sololá trabajan en comunicación, en salud sexual y derechos humanos, y produjeron el video clip *El rap del condón*, entre otros temas de relaciones humanas y ambientales. El video como instrumento tecnológico abrió muchísimas posibilidades para producir con comunidades con diferentes perspectivas, para proponer desde formas de registro de sus realidades, o los tradicionales documentales con tema comunitario en donde profesionales registran procesos sociales y comunitarios, hasta los procesos más participativos en los que la comunicación es una herramienta de incidencia social.

Recientemente, en 2009, la productora y escuela de cine Casa Comal desarrolla el Programa de Formación Audiovisual para Jóvenes Mayas, Auspiciado por Noruega. El programa busca favorecer la integración de jóvenes mayas, mujeres y hombres a la incipiente industria audiovisual centroamericana y mundial, con los conocimientos necesarios que el ejercicio de la profesión requiere. Busca que realizadores mayas muestren, a través de su obra, los elementos propios de su cultura.<sup>8</sup> Elías Jiménez señala que en 2012 se gradúa la primera promoción de Realizadores Audiovisuales Mayas que han realizado dieciocho cortometrajes y diez documentales, y participado en el largometraje *Maya, donde nace el sol*. “Los cortometrajes producidos han ganado en Festivales Internacionales de Cine, forman parte de los Festivales de Cine Indígena del continente americano y son invitados frecuentemente a Europa y otros continentes. Rosa Chávez y Edgar Sajkabun, son los primeros representantes mayas en el Círculo de Cine Indígena Internacional”.<sup>9</sup>

<sup>8</sup> Entrevista vía telefónica realizada a Elías Jiménez, de Casa Comal, por Irma Ávila, 2012.

<sup>9</sup> Fragmento extraído de la página web de La Lupa, Comunicación Social para el Desarrollo.

Para Casa Comal, según Elías Jiménez: “el resultado más significativo del programa es la formación de la Red de Cineastas Mayas (RECMA), creado desde la iniciativa de los alumnos y que busca dar continuidad y replicar el programa hacia sus comunidades. El audiovisual se está convirtiendo cada vez más, en una herramienta indispensable en la resistencia cultural. El nacimiento de una nueva narrativa desde los valores culturales, espirituales, sociales, cosmogónicos y estéticos es el estadio que se avizora”.

La difusión sigue siendo, sin embargo, el cuello de botella. Las televisoras estatales o privadas en Centroamérica pueden hacer convenios para transmitir los materiales comunitarios, casi siempre como un favor, y no comprando el material como todas las televisoras del mundo. Las productoras generalmente agradecen la posibilidad de transmitir, y ni siquiera les pasa por la cabeza cobrar o que sus producciones pueden tener un valor comercial, aunque todas las televisoras compren sus demás materiales, los extranjeros, a productores privados.

Algunos grupos han logrado transmitir sus contenidos, por ejemplo, en Guatemala, Comusan Video Comunitario,<sup>10</sup> logró a través de Tolvisión Canal 9, transmitir una barra de comunicación alternativa. La programación constaba de tres programas: Despertando Luqueño, en las mañanas; Ru K'ux Choy-El Corazón del Agua, programa cultural al mediodía; y Atardecer Luqueño, en las tardes. Alrededor de veinte jóvenes entre quince y veintidós años eran voluntarios y producían la barra en el formato VHS.

En El Salvador, Izcanal TV (<http://www.izcanal.org/television/television.html>) es una emisora por cable que opera en el canal 63 con cobertura en la cabecera departamental de Usulután y otros siete municipios en el sur del mismo departamento. Funciona con personal voluntario y con una programación, aún inestable por la falta de recursos, pero con objetivos bien definidos; la emisora coordina, además, trabajos de producción y transmisión con instituciones como: ACISAM, la Universidad Centroamericana, la Universidad Nacional y el Museo de la Palabra. Desarrolla actividades de cooperación e intercambio con Televisión América Latina (TAL), la DW de Alemania y Radio Nederland video; así mismo, transmite programación debidamente autorizada de Telesur. Su objeto es promover una programación local crítica y de integración de los pueblos de Latinoamérica.

En Nicaragua se dio una de las experiencias de comunicación masiva e incidencia social más interesantes no solo de la zona, sino del continente. La comunidad y sus problemas llegaron a las pantallas televisivas a través del trabajo de la organización feminista Puntos de Encuentro que con el eslogan “Transformar la vida cotidiana” comenzó a trabajar en campañas que partían de investigaciones sobre violencia de género (Rodríguez, 2004). Al saber que los nicaragüenses “tienen un televisor antes de tener agua o techo”

<sup>10</sup> Coordinación de Organizaciones y Grupos de Mujeres a nivel Municipal de San Lucas Toliman.

y que la telenovela es el género preferido en el país, esta organización decidió producir un drama televisivo. La idea era utilizar un medio de expresión legítimo como la televisión para mantener, a través de propuestas alternativas, una “contraofensiva ideológica” hacia el *status quo* conservador. En febrero de 2001, con la producción de Amy Bank y la dirección de Virginia Lacayo, el primer episodio de Sexto Sentido salió al aire. La telenovela desarrolla historias paralelas sobre seis jóvenes nicaragüenses que tratan con asuntos de género, sexualidad y relaciones de poder; pero estos personajes no fueron creados en el escritorio de un guionista televisivo ni mucho menos, sus historias se construyen sobre la base de problemáticas sociales muy identificadas con las realidades que Amy Bank y Virginia Lacayo determinaron más importantes para trabajar, a través de la experiencia de organizaciones sociales locales.

La vinculación de Puntos de Encuentro con la red que trabaja sobre temas de violencia contra la mujer permite construir el personaje de Elena, que trata sobre la violencia en el noviazgo, y el trabajo con la ONG de Mujeres Positivas sustentó la historia de Martha, quien contrae el SIDA siendo casada y monógama. Así las historias de todos los días, de la gente de a pie a través de sus organizaciones, llegó a la pantalla. También se involucró en la producción a las propias organizaciones. La telenovela fue un gran éxito, primer lugar de audiencia en Nicaragua, con difusión en toda Centroamérica, en algunos países de Sudamérica y en Estados Unidos, además de haber ganado varios premios internacionales. Es interesante que un proyecto como este se haya desarrollado en un país sin tradición de producción de televisión, y en donde debieron encontrar y capacitar actores, estudios, guionistas, entre otros, además de involucrar a la televisión local en el proyecto como transmisora de los contenidos en un horario estelar.<sup>11</sup>

No todos los países ofrecen iguales oportunidades a los productores comunitarios para transmitir y producir. Existen zonas como las habitadas por las comunidades miskitas de Honduras en donde solo algunas casas de las cabeceras tienen antenas parabólicas y señal de televisión, pero en las comunidades remotas no hay nada. Por ello no ha existido un desarrollo, aunque sea pequeño, del video como herramienta de expresión para las comunidades. En la zona miskita, la organización Mopawi ha hecho un registro de su trabajo de colaboración con las comunidades para detener el avance de la frontera agrícola, por ejemplo, trabajos que, sin embargo, solo ven las financiadoras.<sup>12</sup>

En circunstancias parecidas están los grupos cunas de Panamá. Al respecto, Orgun Wagua<sup>13</sup>, cineasta indígena kuna, señala: “Mi video se titula *Un pueblo que nunca se*

<sup>11</sup> Sexto Sentido es una novela juvenil de entretenimiento educativo. Disponible en <http://www.sextosentidotv.com/>.

<sup>12</sup> Entrevista realizada a Orlando Calderón por Irma Avila Pietrasanta, mayo de 2012.

<sup>13</sup> Documentalista formado en la Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños (Cuba)

*arrodilla*. Es el primero que realizo independientemente, celebrando los ochenta años de la revolución cuna. Mi propósito era presentar estos hechos a los jóvenes, a los estudiantes cuna, para que no se olviden de sus raíces. Para la nación cuna, de Panamá, este es el inicio de la introducción al mundo del audiovisual; llevamos pocos meses en esto, no estamos capacitados, hacemos como sea los videos, hacemos de lo que vemos [...] En Panamá no se han visto muestras de video indígena hechos por cunas o por otros grupos indígenas, los que existen han sido hechos por grupos de europeos, de estadounidenses, extranjeros que han hecho videos de otra forma, no con el pensamiento indígena”.<sup>14</sup>

Para el audiovisual comunitario, los festivales centroamericanos de video comunitario son el espacio por excelencia.

El Festival Ícaro es un festival de cine centroamericano e internacional con base en Guatemala, que se ejecuta en cada país por parte del comité organizador local, apoyándose de la Cooperación Internacional, de las iniciativas privadas y los estados nacionales. Según Casa Comal (<http://casacomal.org>), productora de Ícaro, en 1998 se inició el Festival con el apoyo del Ministerio de Cultura y Deportes, del Ministerio de Relaciones Exteriores de Guatemala, de universidades y canales de televisión, con la intención de crear un espacio y un tiempo “para que los realizadores audiovisuales nos conociéramos e intercambiáramos experiencias, conocimientos, obras. Además, aportar a la reconstrucción de la memoria audiovisual de Guatemala, luego de treinta y seis años de guerra interna”.

Más de trescientas cincuenta obras audiovisuales participaron en la primera edición del Festival, la mayoría documentales, reportajes y notas periodísticas que no pudieron mostrarse durante el conflicto armado y que fueron realizadas desde la iniciativa, muchas veces clandestina, de realizadores aficionados desde sus propias comunidades. “El acceso a los medios de comunicación audiovisual era imposible, la tecnología limitada y los espacios de formación inexistentes. El audiovisual de ese momento reflejaba estas carencias. Con un valor histórico invaluable y aunque con deficiencias técnicas y artísticas nacía el Audiovisual Comunitario en Guatemala. [...] “Luego de quince años el desarrollo tecnológico en los sistemas y medios de comunicación ha favorecido el acceso a la información. Las comunidades urbanas y rurales han creado sus propios medios y se fortalecen desde los pocos espacios y recursos con los que cuentan. Así, han encontrado desde los canales de televisión comunitaria transmitidos por las redes de cable operadores, una ventana para ver y mostrar las imágenes y sonidos propios de las culturas, hacia adentro y hacia afuera de las comunidades. El ejercicio de documentar audiovisualmente se mantiene y se empieza a experimentar en los géneros de ficción”, comentó Elías Jiménez.

<sup>14</sup> Consultar <http://panamasolidariosostenible.blogspot.mx>.

Otros festivales fueron El Cenzontle de Barro, la Muestra de Video Mesoamericano, la Muestra de Cine del Caribe, la Muestra de Cine de Divercine. También organizaron giras como Vivir la historia (1998 y 2001) y Cine migrante (2007), y en 2010 nació la idea de una primera muestra que tratara de Derechos Humanos, Memoria Histórica y Justicia.

El audiovisual comunitario adquirió relevancia en 1999, cuando el Consejo Latinoamericano de Cine y Video de Pueblos Indígenas (CLACPI) (<http://www.clacpi.org>) formado por personas y organizaciones que se dedican a la comunicación audiovisual indígena, realizó su sexto festival en Guatemala. De 172 producciones en video recibidas a concurso, 24 eran de Guatemala, 5 de Costa Rica, y 1 de Honduras, y la producción guatemalteca se llevó un premio a la mejor ficción con participación indígena: *Ixcán*, y una mención a trabajo experimental: *Ecos de Feria: La Feria Fantástica*.

Por otra parte, se han producido algunos intentos de agrupación y encuentro de los productores audiovisuales de la región. Se realizaron dos versiones del Encuentro Centroamericano de Creadores, Productores y Promotores Audiovisuales, en 1999 y en 2000. A nivel local, hay asociaciones de cineastas en Nicaragua (ANCI) (<http://www.anci.org.ni>), y Costa Rica (Cinealianza) (<http://www.facebook.com/cinealianza.rica>).

## EXPERIENCIAS SELECCIONADAS

Algunas experiencias han logrado por su tamaño, alcance o perspectiva mayor impacto entre las comunidades donde se han desarrollado o entre la sociedad en general. Aquí hay cinco experiencias diferentes que por su naturaleza representan cinco caminos para producir con comunidades y/o para difundir materiales producidos por estas: comunicación y memoria histórica, comunicación para el desarrollo, comunicación y género, comunicación alternativa y, por último, comunicación como herramienta de justicia.

La primera es Comunicarte, una experiencia de registro histórico de Guatemala. La segunda es Luciérnaga, una experiencia de educación, producción y difusión audiovisual de colaboración con organizaciones sociales de Nicaragua. La tercera, en Sololá, Guatemala, es el Centro de Mujeres Comunicadoras Mayas Nutzij y su trabajo de empoderamiento a través del audiovisual. La cuarta es una experiencia de producción participativa con jóvenes, la revista televisiva La Banqueta, también en Guatemala; y finalmente, la experiencia de antropología compartida en el Quiché, Comunicación y Justicia, donde una comunidad comparte su registro audiovisual, hecho de propia iniciativa, para ampliar su incidencia política en los temas de justicia. Cada una de ellas usa el audiovisual de manera diferente para el logro de sus propios objetivos y hacen de las experiencias fines en sí mismos.

## Asociación Comunicarte (Guatemala)

La Asociación Comunicarte (para la Comunicación, el Arte y la Cultura), ha centrado su trabajo desde hace treinta años en la investigación, documentación y difusión de la realidad social guatemalteca, por medio de registro, producción de documentales, producciones radiofónicas, material impreso y capacitaciones para la formación de comunicadores sociales. Sin embargo, su mayor logro es haber reunido el mayor acervo histórico de los movimientos sociales guatemaltecos, mayor aún que los del gobierno o las televisoras, según sus creadores.<sup>15</sup> Comunicarte (<http://asociacioncomunicarte.blogspot.mx/p/quienes-somos.html>) utiliza el video como medio para dar a conocer en el ámbito nacional e internacional el proceso de surgimiento y desarrollo de diferentes movimientos sociales de Guatemala. Los temas que aborda, tanto en los registros como en los documentales, están estrechamente ligados a la historia del conflicto armado y las consecuencias del mismo. La documentación de las violaciones a los derechos humanos por el ejército guatemalteco, en distintos puntos del país, permitió realizar documentales que manifiestan en toda su dimensión lo que ocurrió en las comunidades afectadas, teniendo como base los testimonios de los sobrevivientes y de familiares de las víctimas.

Los primeros trabajos abordaron el tema de los derechos humanos. El registro había comenzado años antes como parte de la militancia política de sus fundadores y comenzó a levantarse entre 1986 y 1987 con el apoyo de la Unión Internacional de Alimentos, de Solidaridad con Derechos Humanos y de representantes del Grupo de Apoyo Mutuo,<sup>16</sup> con quienes recopilaron una serie de testimonios que fueron difundidos por Amnistía Internacional. Boris Hernández, hoy historiador, era estudiante en la década de 1970. Los años de conflicto más álgidos fueron de 1978 a 1983, y durante ellos acompañó como guía a muchos documentalistas extranjeros a registrar la realidad del país, que, sin embargo, no regresaban a Guatemala a mostrar el resultado de su trabajo.

En 1982, la documentalista de Estados Unidos Pamela Yates realizó el largometraje documental *Cuando las montañas tiemblan*, sobre los movimientos indígenas, los derechos humanos y la vida de Rigoberta Menchú, y por primera vez, ese trabajo regresó para ser exhibido en Guatemala. En 1985 numerosos grupos de activistas llevaron la película a organizaciones sociales y sindicatos con la idea de difundir la realidad del país. Boris Hernández fue parte de este proceso y, en 1984, antes de terminar la universidad, tuvo que salir del país. En 1988, ya de regreso y con una cámara VHS, empezó a hacer registros sobre temas que ni la televisión ni el cine tomaban en cuenta. Este es el origen de la organización Comunicarte. Trabajando con campesinos de la finca

<sup>15</sup> Entrevista realizada a Boris Hernández por Irma Avila Pietrasanta, abril de 2012.

<sup>16</sup> Grupo de familiares de víctimas de la violencia en Guatemala.

Mirandilla, en Escuintla, que enfrentaba problemas de tierra en una zona productora de caña de azúcar, surgió uno de los primeros trabajos, el video *Azúcar Amargo*.

Gracias al apoyo de colegas de otros países, que les ofrecieron talleres técnicos para la operar los equipos de video, los integrantes de Comunicarte pudieron continuar con el enfoque de rescatar y registrar la memoria histórica. A partir de allí, Boris se planteó hacer de manera sistemática una documentación en imágenes de la historia social y política de Guatemala. En esos años críticos de las desapariciones forzadas, hicieron su primer documental sobre el Grupo de Apoyo Mutuo bajo el título de *Hasta encontrarlos* (1990).

Los temas relacionados con los derechos humanos y los movimientos sociales abundaban en la Guatemala que no terminaba de encontrar un rumbo democrático. Uno de esos temas fue la masacre de Panzós, en el departamento de Alta Verapaz, donde el 29 de mayo de 1978 cerca de un centenar de campesinos indígenas q'eqchies fueron asesinados por tropas del Ejército guatemalteco cuando realizaban una concentración de vecinos de las aldeas y caseríos del lugar. Más de mil campesinos, hombres, mujeres y niños, marchaban en forma pacífica hacia el parque de la localidad con el propósito de poner en evidencia los conflictos territoriales que tenían con los terratenientes de la región, cuando fueron masacrados por el ejército. Oficialmente se dijo que la masacre fue provocada por agitadores, aprovechándose de los conflictos sin resolver sobre la tenencia de la tierra. La tragedia ocurrió durante el gobierno del general Romeo Lucas García, y es el tema del documental *Morir para ganar la vida*, realizado por Boris Hernández y Arturo Albizures, del grupo Comunicarte. Ellos relataron cómo los políticos de entonces convocaron a una reunión en la plaza de Panzós, que más tarde se llenaría de sangre. El relato se da a través del testimonio de algunos sobrevivientes y de imágenes escalofriantes. El documental fue galardonado en dos eventos: Primer Premio en el Festival Ícaro, en 1999, y el Premio Saúl Yelín en el XXI Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana, Cuba, en 1999.

Comunicarte cubrió la necesidad que había en Guatemala de documentar tanto los momentos difíciles que estaban viviéndose en cuanto a violaciones a derechos humanos, como las necesidades que manifestaba el movimiento popular. “Somos personas que, por nuestra relación directa con el movimiento revolucionario guatemalteco nos nace la inquietud de dejar plasmado, por medio de la imagen, lo acontecido en el país durante la guerra interna”, según Boris Hernández en su entrevista. Los fundadores son autodidactas, no fueron formados por ninguna academia de cine y video. Comunicarte es una iniciativa eminentemente independiente, que si bien está vinculada al movimiento social guatemalteco de izquierda, no recibe lineamientos ideológicos. El financiamiento para el registro y realización de los documentales muchas veces ha salido de las mismas organizaciones sociales, a partir de sus propias necesidades de registro y difusión. En un primer momento, los documentales fueron realizador para apoyar la formación en sindicatos, organizaciones sociales y delegaciones extranjeras, más tarde para documentar exhaustivamente hechos históricos.

En 1992, Comunicarte realizó un nuevo documental, esta vez sobre el movimiento campesino: *Adiós pampa mía*. Paralelamente se realizaron filmaciones sobre las desapariciones forzadas, y sobre las exhumaciones de fosas comunes, en colaboración con la iglesia católica. Este trabajo testimonial fue parte del informe *Guatemala nunca más* que denuncia las violaciones masivas a los derechos humanos. Con el apoyo de las organizaciones de Famdegua (Familiares de Desaparecidos de Guatemala), y de la Fundación de Antropólogos Forenses de Guatemala, Comunicarte realizó un proceso de investigación en periódicos, informes y documentos, así como entrevistas con los sobrevivientes. Una tercera producción testimonial, en 1998, fue el documental *Memoria del Silencio*.

En la búsqueda para dar a conocer la historia del país, Comunicarte difundió los documentales en escuelas públicas, centros de enseñanza media y universidades. Gracias a su trabajo en formato digital, las actividades de la organización han sido autosostenibles. A fines de la primera década del siglo XXI, Comunicarte había producido más de 90 documentales, difundidos tanto a nivel nacional como internacional. Muchos materiales se han transmitido en televisión en canales como Guatevisión, TV Maya y el canal de la universidad, además, de intercambios de material con otras televisoras, gracias a contar con el archivo histórico más importante de las luchas sociales en Guatemala. Con el regreso de la democracia al país, Comunicarte inició una época de acompañamiento al movimiento social enfocando temas como *los retornados*,<sup>17</sup> los secuestrados y las nuevas organizaciones populares. La organización tiene hoy el mayor acervo videográfico sobre los movimientos sociales guatemaltecos en las últimas décadas.

Comunicarte participó en la fundación de AGAcine, que aglutina productores tanto de cine como de video independiente, para buscar apoyo gubernamental y promover una ley de cine. La situación del cine en Guatemala es muy precaria ya que no existe un mecanismo formal de ayuda a la producción cinematográfica, ni cuotas de pantalla a favor del cine nacional, ni subsidios, ni fondos de fomento, ni siquiera ley de derechos de autor, ni laboratorios de revelado; a pesar de ello la producción audiovisual se incrementa año tras año.

## Fundación Luciérnaga (Nicaragua)

Félix Zurita,<sup>18</sup> exdirector y fundador de Luciérnaga, cuenta que esta entidad nació en 1993, “como reacción a una triste realidad: era mucho más fácil encontrar cualquier video sobre Nicaragua en Londres, Nueva York, París o Ámsterdam que en el propio

<sup>17</sup> Término que se usa para nombrar a los desplazados y refugiados que regresaron al país después del retorno de la democracia.

<sup>18</sup> Félix Zurita, español, nacido en 1954, reside en Centroamérica desde 1981.

país. Nicaragua, como el resto de Centroamérica, fue durante la década de 1980 un foco de atención en el mundo: guerras, revoluciones, guerrillas, etc. Durante esa época se realizaron reportajes, videos, documentales y ficciones, pero muy pocos materiales quedaban en el país y lo que quedaba era de difícil acceso. Recoger la memoria histórica a través de la imagen fue el primer objetivo de los integrantes de la Fundación Luciérnaga, convencidos de que sin memoria del pasado no es posible ni entender el presente ni preparar el futuro” (Baldijao, s.f.).

La propia experiencia de Zurita como realizador motivó la creación de la fundación: “Después de pasar muchos años filmando en Centroamérica me resultaba frustrante que no se pudieran ver mis trabajos en el lugar de los hechos y que la gente más interesada y más aludida no tuviera acceso a ellos. Y como mis trabajos, los de tantos otros [...] Así fuimos poco a poco recogiendo material filmico hasta poder constituir un primer catálogo [...] Este volumen, que se editó en 1995, ponía a disposición del público 150 títulos, e inmediatamente suscitó el interés de ONGs, escuelas, universidades y grupos de trabajo”.

Conjuntamente con algunos amigos nicaragüenses crearían Fundación Luciérnaga ([www.fundacionluciernaga.org](http://www.fundacionluciernaga.org)), señala Zurita. “En Nicaragua hay más de 250 organismos no gubernamentales que trabajan en campos muy diversos (salud, educación, producción agrícola, protección de la niñez, derechos humanos, etc). Todos necesitan materiales formativos o educativos, así como referencias de otras experiencias similares. El catálogo es un instrumento de trabajo que se utiliza como el de cualquier videoteca pero generalmente la utilidad se aplica a trabajos y proyectos muy concretos en el campo del desarrollo”.

Gracias al financiamiento de Oxfam Bélgica,<sup>19</sup> en 1998 Luciérnaga publicó un segundo catálogo de materiales audiovisuales que consiguió reunir un total de 325 producciones y para ello contó con el apoyo de instituciones europeas como la cooperación belga y la cooperación suiza, lo que permitió no solo acercar los videos a la gente, sino que proyectó a Luciérnaga como una organización promotora de la comunicación audiovisual en procesos de desarrollo. En 2001 publicó su tercer catálogo con más de 1 500 títulos, a través del apoyo de diferentes organismos latinoamericanos y europeos que establecieron convenios de difusión con ella. El acervo no ha cesado de crecer y consta actualmente de 2 500 títulos.

Luciérnaga logró ampliar sus servicios de información videográfica realizando las primeras muestras de cine, y en el año 2000 empezó una línea de producción propia

<sup>19</sup> Oxfam es una confederación internacional de diecisiete organizaciones que trabajan conjuntamente en 92 países como parte de un movimiento global por el cambio con el objetivo de construir un futuro libre de la injusticia de la pobreza.

con los documentales institucionales y producciones temáticas como: *Alerta Verde, Salud Sexual y Reproductiva, Soberanía Alimentaria, Turismo Rural*, así como la recuperación de materiales audiovisuales sobre momentos históricos relevantes en América Latina. “La comunicación para el desarrollo se puede definir de muchas maneras, hasta el Banco Mundial la está utilizando últimamente [...] Pero para nosotros no es más que una serie de métodos, técnicas y sobre todo de actitudes que tienden a favorecer la comunicación en cualquier proceso de desarrollo. Es muy difícil en estos procesos que todos los actores estén de acuerdo en cuanto a las metas, los objetivos, los métodos, el ritmo empleado, etc. También es muy difícil que los beneficiarios de un proyecto se apropien de él conscientemente. La comunicación para el desarrollo en ese sentido va mucho más allá que la simple difusión, divulgación o promoción de tal o tal producto y proyecto. La imagen, en todo este proceso juega un papel muy importante en cuanto a la motivación y a la reproducción de experiencias, incluso en tiempos y espacios geográficos distintos”, señala en su página web.

Luciérnaga, especializada en comunicación para el desarrollo, se concentra fundamentalmente en la pedagogía audiovisual y en la difusión y producción de materiales educativos a favor de los procesos de desarrollo social, y ha definido los temas que quiere trabajar, todos estos los vinculan con organizaciones sociales, para plantear así los campos de interés en la comunicación para el desarrollo, para mostrar realidades sociales de manera crítica y propositiva que promuevan y defiendan los derechos humanos fundamentales de los pueblos, en especial de los más excluidos, por ejemplo, el ambiental.

Nicaragua es un país con una amplia población infantil y juvenil, donde situaciones de conflicto violentan los derechos de niños, niñas y jóvenes. La televisión ha ejercido una gran influencia a través de telenovelas, música, películas, revistas y *shows* televisivos, reforzando estereotipos relacionados con la sexualidad, las mujeres, los hombres, la virginidad, la diversidad sexual, el VIH, los embarazos, la violencia. La Fundación Luciérnaga trabaja para que la niñez y la juventud sean considerados como sujetos activos dentro de la sociedad y desde sus propios lenguajes (música, danza, teatro, cine, pintura, juegos, etc.). Por ello, Luciérnaga ha puesto en marcha una estrategia de servicios en los ámbitos de la cultura, la comunicación y el desarrollo, produce y exhibe materiales específicos para públicos precisos en espacios determinados para trabajar estos temas en cada caso. Para desarrollar este trabajo se apoya, además, en la generación de materiales audiovisuales y la videoteca; por un lado, en el taller centroamericano de producción audiovisual para organizaciones centroamericanas, donde capacitan a hombres y mujeres de organizaciones de base que trabajan el área audiovisual en el uso de cámaras, manejo de programas de edición de video y procesos de producción, para empoderar a los movimientos sociales y, por el otro, en el Foro Mesoamericano de Comunicación y Cultura para el Desarrollo, dirigido al empoderamiento de las comunidades a través de la Red Mesoamericana de Comunicación y Cultura para el Desarrollo.

Nicaragua es también un país con un alto potencial turístico por sus playas, montañas con vegetación variada, volcanes, diversidad cultural, gente muy acogedora y paisajes atractivos. La Fundación Luciérnaga ha puesto especial interés en el tema del turismo ambiental por medio de documentales que muestran la otra cara de la moneda del turismo de masas, y promueve experiencias de turismo rural que muestran que otra forma de hacer turismo es posible. También trabaja en producciones educativas: para organismos no gubernamentales y organismos internacionales, en el marco de campañas de sensibilización social sobre temas de desarrollo.

Félix Zurita señala que “no cabe duda que Latinoamérica tiene muchas historias para contar y que además está aprendiendo a contarlas muy bien. Y es el cine, ese hábil huésped y transeúnte de los sentidos, el que ha dado a Latinoamérica las manos para convertir en obras acabadas su natural talento para la narración de sus imágenes desde de su propia mirada”. El trabajo de la Fundación Luciérnaga ha sido posible en mucho gracias al apoyo de Alba Films,<sup>20</sup> y coproducciones con diversos canales de televisión como Televisión Suiza (SSR), TV Española (TVE), TV3 Catalunya, Télé Québec, SRC (Canadá), Channel Four (GB), y BBC.

Zurita reflexiona sobre la importancia del trabajo de registro y memoria histórica: “En Nicaragua la historia se ha escrito muy rápidamente y se está borrando con la misma rapidez. Por parte del Estado hay un abandono y un desinterés total hacia todo lo que es conservación de la memoria histórica. Nosotros hemos recuperado miles de cassettes de archivos históricos, muchos de ellos destinados a la destrucción y en el mejor de los casos, al olvido. Esto es grave, sobretodo porque vivimos en una época que solo acredita lo visual. Lo que no se ve, no se cree, no existe. La imagen se ha convertido en la única prueba de la realidad. En ese sentido, sin cine, sin video, sin imagen, no habrá memoria para las generaciones futuras, e incluso se llegará a pensar que no hubo historia [...] Y un pueblo sin memoria y sin identidad se ve irremediamente condenado a repetir los mismos errores [...]”.

### Centro de Mujeres Comunicadoras Mayas Nutzij (Guatemala)

La cámara se mueve libremente mostrando rostros sonrientes, pies, objetos y animales. Desciende y va al encuentro de un niño que se aproxima hasta que uno de sus ojos cubre toda la imagen. Mientras el niño celebra su hazaña, la cámara se eleva nuevamente registrando a su paso tejidos de magníficos colores. Dos mujeres mayas se filman mutuamente, y a quienes las rodean. Las pequeñas cámaras de video no parecen molestar a la familia Aguilar Reynoso, kaqchikeles que viven en una comunidad cerca de Cantel, Quetzaltenango. Emiliana Aguilar, la hija, sostiene una de las

<sup>20</sup> Productora independiente dedicada a la realización de documentales.

cámaras; ella y su hermana Elena fueron capacitadas para producir videos, y lo hacen con la misma naturalidad con que conversan en su idioma materno.

Nutzij, también conocido como el Centro de Mujeres Comunicadoras Mayas (CMCM), es una organización que tiene su sede en el área central de Guatemala, en Sololá, sobre el lago Atitlán. En el año 1998 mujeres mayas hablantes del idioma kaqchikel se reúnen para trabajar sobre la base de dos ejes: la educación para una vida mejor y el rescate de la cultura indígena de Guatemala. Padma Guidi, realizadora de origen estadounidense, se estableció en Sololá, y puso a disposición de las mujeres su equipo de video para la elaboración de reportajes, documentales y trabajos en video dirigidos a las mujeres y a la familia. Los trabajos hablan de las actividades que realiza la mujer del hogar, como madre, esposa y proveedora.

Nutzij (“mi palabra”, en idioma maya kaqchikel), funciona también como telecentro, es un punto central de acceso para internet, y abre muchas puertas a las mujeres y oportunidades hacia el mundo exterior. La organización ofrece cursos prácticos de comunicación audiovisual para mujeres indígenas, con énfasis en video y computación. El centro proporciona servicios de educación técnica y oportunidades de empleo a través del acceso a las tecnologías de información y comunicación y a la producción en video, así como en talleres de análisis de los medios y de comunicación participativa. El uso del internet permite acceder a información útil para las organizaciones de desarrollo involucradas en cooperativas, agricultura, salud, educación, entre otros. Una de las tareas que Nutzij está desarrollando progresivamente es la búsqueda en internet de información que pueda ser de utilidad para la población local, como el medio ambiente, los cultivos, la educación, el fortalecimiento de la mujer.

En 1999, Nutzij se asoció a otras instituciones, entre ellas la Autoridad para el Manejo Sustentable de la Cuenca del Lago Atitlán y su Entorno (AMSCLAE), una organización que solicitó apoyo para capacitar a un grupo de jóvenes mujeres mayas en la producción de video y en temas ambientales. De acuerdo a Fermina Chiyal Jiatz, presidenta de la agrupación, en 2001, el Centro de Mujeres Comunicadoras Mayas de Sololá, contaba con insuficientes equipos para cubrir la demanda del departamento, para dar capacitación en informática y video. Chiyal (2001) indicó que únicamente poseían cuatro equipos de computación, los cuales fueron donados, y expresó que la falta de recursos les ha impedido darle cobertura a todos los municipios, aunque su idea es que haya un centro de mujeres comunicadoras en cada área lingüística (kaqchikel, quiché y tzutujil). La estrategia de abrir telecentros en las comunidades comenzó a implementarse en la aldea de Chaquijya, en colaboración con la Asociación para el Desarrollo Integral (APDESI), un grupo local.

Una de las limitaciones de Nutzij ha sido la falta de financiamiento, sobre todo porque todas las actividades de capacitación y acceso a los equipos de video y de computación, se ofrecen gratuitamente a las poblaciones indígenas. El centro diseñó

una estrategia para obtener fondos a través de talleres para estudiantes extranjeros de comunicación, que pagan por el derecho de participar en coproducciones con mujeres mayas. Además de recaudar fondos para financiar otras actividades, esta experiencia es importante porque favorece el intercambio cultural en un espíritu de respeto y solidaridad.

La situación de la educación en Guatemala es precaria. Los sucesivos gobiernos militares ignoraron completamente las necesidades de educación de la población maya, que constituye la vasta mayoría del país. Como resultado, la tasa de analfabetismo es muy alta, particularmente entre las mujeres mayas. Los intentos de forzar a la población maya a aprender a leer y a escribir en castellano han fracasado, pero los gobiernos ladinos persisten a pesar de la recomendación de la Unesco de que la educación inicial debe hacerse en la lengua materna, antes de introducir gradualmente el castellano como segunda lengua. En ese contexto, la capacidad de las mujeres mayas, incluso analfabetas, de adoptar las herramientas audiovisuales y ponerlas al servicio de su cultura y de sus luchas sociales, abre oportunidades extraordinarias; más aún cuando esas herramientas están integradas con las nuevas tecnologías de información y comunicación.

El video es un medio barato y fácil de utilizar y difundir. Ha sido utilizado con éxito en proyectos de desarrollo, a veces como una herramienta de autoanálisis, reflexión y evaluación, y otras veces para apoyar procesos organizativos dentro de los grupos. Se adapta particularmente al mundo rural de Guatemala, donde pueden encontrarse receptores de televisión en hogares que carecen, sin embargo, de servicios elementales, y donde los operadores locales de televisión no tienen inconveniente en difundir programas producidos localmente.

Otra contribución de Nutzij es poner al alcance de las comunidades y organizaciones las herramientas para generar procesos de participación para el desarrollo. Este enfoque pudo implementarse en colaboración con la FAO y el Ministerio de Agricultura de Guatemala (MAGA).

En cuanto al área de video, el trabajo de la realizadora Juliana Julajuj, **maya kaqchikel, ha sobresalido y** se enfoca en cuestiones sociales y de género en las zonas rurales del país. En 2007, Julajuj dirigió su primer documental donde explora los derechos indígenas en Sololá: *Avances y limitaciones de los acuerdos de Sololá* que ha participado en varios festivales de cine indígena y de derechos humanos en España, así como en el 4<sup>o</sup> Festival Internacional de los Pueblos Indígenas celebrado en Chile, y el 3<sup>er</sup> Foro Social de las Américas, en Guatemala.<sup>21</sup>

<sup>21</sup> Información on-line sobre cine, video y radio producido por los pueblos indígenas de las Américas. Disponibles en <http://www.nativenetworks.si.edu>.

Aunque ha sido difícil, la organización continúa trabajando en la zona, pero no ha logrado crecer al ritmo que planeaban. Nutzij valora el aporte de la comunicación audiovisual, más aún en una cultura en la cual, de una generación a otra, la transmisión oral de los valores humanos y de la historia constituye el más importante sistema de comunicación. El acceso a internet es un desafío todavía no resuelto entre la población maya, especialmente para las mujeres que apenas hablan castellano y, menos aún, inglés.

Mujeres que nunca habían soñado con una vida más allá de acarrear agua y tener hijos, que nunca aprendieron a leer y a escribir, tienen la posibilidad de manejar cámaras de video, toman decisiones sobre los valores y la representación, documentan los acontecimientos importantes de su comunidad y contribuyen a revitalizar su cultura mientras interactúan con otras culturas. La población maya ha sido persistentemente desinformada o mal informada sobre muchos temas, desde la economía hasta los cuidados de la salud. Los videos realizados por las comunidades indígenas pueden proporcionar información a la gente en su propia lengua, y en imágenes que pueden reconocer y con las que pueden identificarse. Algunos de los materiales más conocidos que ha producido Nutzij son: *La educación como una luz*, *La mujer guatemalteca y su mundo natural*, *Abriendo voces*, y *Un día en la vida*. En el 2011 organizaron, en colaboración con el equipo del Festival CLACPI, un taller de formación en comunicación audiovisual dirigido a las mujeres indígenas de Chimaltenango, Guatemala.

Juliana Julajuj es una dirigente activa y comprometida con su comunidad, que organiza talleres, proyecciones en las comunidades y festivales de cine para abrir nuevos espacios de reflexión para las mujeres indígenas. Ella señala en este sitio ([www.ojodeaguacomunicacion.org](http://www.ojodeaguacomunicacion.org)), “Ahora ya somos bastantes y tenemos una visión futura [...] si podemos llevar el trabajo de la comunicación comunitaria, va a ser una herramienta muy útil para exigir educación, tierra, salud, derechos de la niñez, sobre la cultura nuestra [...]”.

## La Banqueta (Guatemala)

La sociedad guatemalteca es pluricultural, pluriétnica y multilingüe, pero en la televisión local esta diversidad no se ve reflejada. Debido al sistema de subastas públicas, instituido en 1996 como el único camino legal para obtener los permisos de operación de medios de información, quienes tienen acceso a los medios son empresas e individuos que manejan grandes cantidades de dinero. El sistema de subastas ha sido calificado de atentatorio hacia la libertad de expresión porque la mayoría de guatemaltecos no cuenta con la posibilidad de participar y expresar su realidad en los medios (Ocampo, 2007).

Para Ricardo Sandoval, parte del grupo creador de La Banqueta, hablar de los orígenes del grupo: “es hablar de sueños de transformación de realidades, de deseos, de

expresión juvenil y de sentidos colectivos”. La tele revista juvenil *La Banqueta* arrancó con una base mínima de conocimientos de producción audiovisual, con pocos recursos económicos, tecnológicos y humanos. Esta tele revista tuvo una familia que la acogió desde sus inicios, ya que la sola idea fue bien recibida por el Centro de Educación Popular y Servicios para la Enseñanza Asociación CEPSE, quien desde su comienzo, en el año 1982, es una institución no lucrativa, no partidista y ecuménica, dedicada a la Educación y Comunicación Popular. Sus interlocutores son comunidades de las Áreas Marginadas y Organizaciones de la Sociedad Civil, en donde las comunidades encuentran varios espacios de participación, intercambian experiencias y unen esfuerzos en la producción de procesos educativos, formativos y educomunicacionales.

De acuerdo a Ricardo Sandoval: “En ese entonces el Arzobispado alquilaba un espacio de 5 horas en la frecuencia del canal 31 en UHF. Televisión pidió a CEPSE que le prestara las producciones de su videoteca. También se planteó la posibilidad de que podían ofrecerle un espacio de 30 min al aire semanales, para que transmitieran alguna producción propia. Nace entonces *La Banqueta*, cuyo objetivo principal era rescatar las vivencias de las personas, desde un escenario cotidiano como las banquetas y aceras de las colonias, para encontrarse con la realidad de las y los guatemaltecos”. La tele revista *Esta tele revista* muestra sus primeras voces e imágenes en noviembre del año 2000, con varios segmentos diferenciados. “El cambio lo empiezo yo” es un segmento para promover valores humanos y la sensibilización para la búsqueda de cambios personales y sociales, a través de reportajes sociales. “Y nos hacemos los locos”, da a conocer situaciones donde las personas se vuelven indiferentes y apáticas, a través de reportajes cortos. “Nuestras parroquias” busca rescatar las propuestas alternativas y progresistas de parroquias de la iglesia católica, a nivel social y laicado, a través de reportajes en terreno. *Te lo cuento*, es un boletín informativo, que promueve actividades sociales y culturales de grupos, organizaciones, parroquias, ONG, escuelas y personas.

En 2003, el equipo creó un nuevo concepto de *La Banqueta*, una nueva imagen para mejorar la organización y definir los contenidos y la planificación, teniendo en cuenta las dificultades que se habían experimentado en la primera fase. De este modo, se plantea llegar a grupos y organizaciones juveniles y sociales, de comunidades urbano marginadas del departamento de Guatemala, comprendidos entre catorce y treinta años. Grupos organizados a favor de la transformación social, se convierten así en los interlocutores principales de *La Banqueta*, con el aporte de diversas culturas y subculturas urbanas y de sectores vulnerables (empobrecidos, con diferentes capacidades, minorías sexuales, analfabetas, personas orientadas a una religiosidad liberadora, migrantes, mujeres, minorías étnicas e indígenas).

*La Banqueta* se convierte así en una tele revista juvenil estructurada en tres segmentos: “*Agarremos Onda*”, minidocumentales sociales en profundidad sobre temas de actualidad y la realidad de la juventud; “*Notición Pérez*”, espacio para anunciar celebraciones

nacionales e internacionales vinculadas a la juventud, la comunicación y los derechos humanos; y “Proyectómetro”, reportajes sobre experiencias de organizaciones juveniles que participan en diversos espacios organizados de la sociedad civil. Como todo proceso que requiere de un equipo de trabajo, en la telerevista juvenil La Banqueta, según explica Sandoval: “Existían niveles organizativos y jerárquicos, algunas decisiones se tomaban desde la oficina administrativa y de coordinación general de CEPSE, otras desde la Dirección del Área de Comunicación y del Proyecto La Banqueta, y otras desde el voluntariado juvenil. Todas las decisiones estaban abiertas al diálogo y discusión con las y los involucrados”.

La producción propiamente dicha salía de dos áreas: producción y voluntariado. El equipo de producción estaba formado por nueve comunicadores sociales, jóvenes; el equipo de voluntarias y voluntarios eran siete jóvenes, tres mujeres y cinco hombres, que se suman en esta segunda etapa de La Banqueta, realizando aportes puntuales que enriquecían el proceso y aprendían del mismo. En su mayoría eran estudiantes universitarios, mestizos y una joven kaqchikel. Dentro del proceso de producción de la telerevista se identificaron diferentes niveles de participación de la juventud. Ejercieron su derecho a la libertad de expresión, a través de involucrarse, proponer, elaborar, dirigir y conducir. En la telerevista, los participantes se empoderaron y participaron en un proceso donde la comunicación y el acceso a los medios no es un privilegio, sino un derecho humano por el cual debe trabajarse.

Se invitó a juventud con cierto liderazgo dentro de la sociedad, como artistas visuales, poetas, deportistas, y después continuaron como espectadores. También hubo juventud que se involucró para compartir con personas de distintas culturas y hacer propuestas, por ejemplo, Xon, indígena guatemalteca, señala: “Me pareció un espacio interesante para compartir con mestizos, que se proponían un reto, dentro de una sociedad que había marcado los límites de quien se podía ser, y porque me pareció muy bueno como escuela. Estaba aprendiendo, ensayando y reflexionando. Creo que ayudó mucho a formar nuestras autoconcepciones y nuestra forma de pensar a los otros. Con ella, se abría la posibilidad de enseñar a las mujeres mayas, y los mayas en general, sobre quienes somos. No somos como nos construye la historia oficial de Guatemala”. Paralelamente a la producción de la telerevista, se desarrolló una campaña permanente sobre participación ciudadana juvenil desde La Banqueta y el periódico popular *El Candil*, también producido en el Área de Comunicación de CEPSE, durante todo el año 2003 y hasta el 2004, cuando terminó el proyecto.

Los ejes temáticos transversales de todos los trabajos de comunicación de la organización son: a) La juventud como protagonista, conocer y socializar sus expresiones, problemáticas y propuestas, desde su contexto; b) la comunicación alternativa como forma de entrevistar a la juventud en su lenguaje, el uso de sus espacios públicos como escenario, los contenidos, los medios de difusión y la organización; c) la equidad de género que buscó la participación de la juventud, tanto de mujeres como de hombres, de diferentes culturas;

d) la interculturalidad, acercar micrófonos y pantallas para que diferentes grupos étnicos se expresen.

Así construyeron una pequeña historia diferente, entre el 2000 y el 2004, con algunas interrupciones, pero que marcó una diferencia dentro de la programación de los medios de comunicación locales en Guatemala.

## Comunicación y Justicia (México y Guatemala)

Esta experiencia representa de manera clara cómo algunas comunidades se han apropiado de las herramientas del audiovisual para sus propios fines y por una iniciativa sin vínculo alguno con proyectos, organizaciones o instituciones.

En los procesos internos de las comunidades por desarrollar sus propias propuestas de organización social, uno destaca por su importancia: el derecho maya practicado en numerosas comunidades de Guatemala, y a través del cual se ejercen actos de justicia sin la participación del Estado guatemalteco. El derecho consuetudinario indígena es un conjunto de normas, principios, formas de conducta y convivencia entre los miembros de una familia, comunidad o pueblo. En Guatemala numerosas comunidades mayas tienen autoridades comunales que ejercen atribuciones dentro de su propio sistema de justicia, considerado por algunos como un sistema de justicia paralelo. Su objetivo es buscar la armonía en la población, por lo que es necesario que todas las partes en conflicto asuman el proceso en forma voluntaria. Quienes lo imparten son las autoridades indígenas, elegidas por su ascendencia en la comunidad y por sus cualidades personales, que no pueden cobrar por su servicio. A pesar de que las organizaciones y juristas aseguran que es una práctica cotidiana en los departamentos con mayoría indígena, este derecho continúa sin tener reconocimiento oficial. El derecho maya es una alternativa ante la ausencia de justicia oficial en las áreas indígenas. En un estudio de la Defensoría Maya en las regiones indígenas, se determinó que el 98 % de los problemas de las comunidades fueron resueltos a través del sistema maya (Seijo, 2006).

Para evitar violaciones a los derechos humanos, las organizaciones indígenas proponen la creación de un ente, conformado por juristas, que vele porque se cumpla el debido proceso en el sistema de justicia indígena. En este contexto se desarrolla la experiencia de antropología compartida Comunicación y Justicia. Jorge Grau señala acerca de Jean Rouch, cineasta francés y uno de los padres de la antropología visual, que antepone la sinceridad en la reacción de sus informantes a cualquier imposición externa de significado, y, en ocasiones, está convencido de que la única manera de obtener una exposición honesta es a partir de la libre actuación del sujeto ante la cámara. De este modo, su noción de antropología compartida reposa en una precondition esencial para el investigador: la confianza con sus colaboradores al otro lado de la cámara. “El objetivo fundamental de sus filmes será el de aproximarse, en sus propias palabras, al universo de pensamiento de los otros, mediante una exposición leal a los personajes y espontánea” (Grau, 2005).

Es interesante ver cómo esta idea se repite como válida en una comunidad maya, varias décadas después y a miles de kilómetros de la experiencia que le dio origen. La idea es que la construcción del conocimiento y de la producción audiovisual evite el colonialismo cultural, y comparta perspectiva y resultados entre el antropólogo y la comunidad. Para las autoridades indígenas de Santa Cruz de Quiché, también conocidas localmente como k'amal b'e (guías) que ejercen el derecho maya, el hecho de grabar en video los acontecimientos de un juicio comunitario cumple funciones de registro, de autoprotección, y apoya su trabajo como mediadores en la resolución de conflictos locales (Flores, 2012). Dado lo plural, fragmentado y enfrentado del medio social en que operan, ya que son comunidades en donde los indígenas, ladinos y blancos conviven después de 30 años de guerra y conflicto, y donde los relatos e interpretaciones de la realidad y de la justicia son múltiples y diversos, el videograbar los juicios se hizo una práctica cotidiana entre algunas comunidades.

Las autoridades indígenas han entendido que sus versiones tendrán mejores oportunidades de convencer política, jurídica y socialmente en la medida que las evidencias sean lo más incontrovertibles posible. Por ello, desde principios de este siglo, comenzaron a grabar los juicios y el video se convirtió en una herramienta de defensa de sus propuestas. Lo que está en juego en las comunidades es la construcción de consensos desde abajo para facilitar no solo la aplicación efectiva de la ley a nivel local, sino posibilitar también un mejor posicionamiento político en la lucha por el reconocimiento de prácticas culturales mayas de cara al mundo hegemónico ladino de Guatemala.

El alcalde Juan Zapeta<sup>22</sup> y sus colaboradores grabaron en 2004 varios juicios en la búsqueda de legitimidad para sus formas de aplicar justicia, que no son del todo aceptadas por las autoridades de Guatemala. Años después, en 2009, el alcalde indígena le entregó a la investigadora Rachel Sieder algunas de las cintas de video cuando realizaba investigaciones sobre el derecho maya en la región, y ella, a su vez, las compartió con el antropólogo visual Carlos Flores, quien tenía antecedentes de trabajo de antropología compartida y audiovisual en comunidades. Este guatemalteco con residencia en Londres había desarrollado su trabajo doctoral en 1996, en una comunidad en la Alta Verapaz.<sup>23</sup> Los videos *Nuestra sagrada semilla* y *Bajo la cruz*, fueron el producto de proyectos de antropología compartida.

Los padres dominicos tenían un centro de video donde Carlos Flores llegó como estudiante para colaborar. El tema del primer video fue propuesto a la comunidad por el propio Carlos, quien, dado que el video se desarrolló en el contexto de un proyecto de la iglesia, buscó un tema que no fuera controversial en términos políticos: los ritos

<sup>22</sup> Una parte importante de lo grabado por Juan Castro Tipaz quedó resguardado en el Ministerio Público, lo que fue imposible de recuperar, posiblemente por extravío, cuando lo requerimos para la presente investigación.

<sup>23</sup> Entrevista realizada a Carlos Flores por Irma Ávila, marzo de 2012.

tradicionales en la siembra del maíz. Los videos que se realizaban en el proyecto no eran buenos, y no les interesaba que lo fueran. Les interesaba el proceso de participación, y a los voluntarios les interesaba adquirir poder dentro de la comunidad. Son aldeas sin luz, pero reconocen en la tecnología una herramienta y un poder.

*Nuestra sagrada semilla* fue el producto de este proceso de antropología compartida y de dirección colectiva. El editor fue Mainor Pacay, indígena qeqchí, y los dos indígenas participantes eran profesionales del video que se formaron en el centro de video, con los dominicos. El video se volvió un punto de referencia sobre la siembra del maíz. En la comunidad Saha Kok invitaron a Carlos a hacer un nuevo documental sobre la historia de los desaparecidos, en una comunidad cercana a la insurgencia. Carlos y Mainor llegaron a la comunidad cuando se construía una cruz a los desaparecidos. Esta segunda producción, *Bajo la cruz*, tuvo una distribución mayor porque tenía un fin más político y sirvió como herramienta de denuncia. Años después, ya como profesor en México, Carlos Flores recibió materiales que le permitieron plantear un proyecto colaborativo con las autoridades indígenas de Santa Cruz del Quiché, que culminó en la realización de dos documentales: *K'ixba'l* (Vergüenza) y *Dos justicias*.

Las autoridades indígenas nunca esperaron que el registro audiovisual trascendiera el escenario local. Se trataba de una acumulación de cerca de cincuenta horas de video con pocas probabilidades de difusión amplia, salvo entre personas con un interés particular. Por ello, la posibilidad de transformar el recuento documental en un material para consumo general requirió de un proceso selectivo de edición, para reestructurarlo bajo otros marcos de referencia y estrategias narrativas. Mencionar esto es importante, ya que, al igual que como funciona la memoria, los segmentos de información contenidos en los videos, al ser reorganizadas de esta manera colaborativa, adquirieron el potencial de ser más accesibles para su socialización, discusión y transmisión, con el fin de permitir una reflexión más amplia y crítica sobre los fundamentos del derecho maya en la práctica entre las mismas comunidades indígenas, o entre los operadores de la justicia nacional y otros sectores interesados en avanzar en tales discusiones. Es importante añadir que el lugar donde se desarrolló la experiencia se ha caracterizado por una alta criminalidad y violencia social, pero la presencia de la ley es prácticamente nula.

La idea de los antropólogos, Sieder y Flores, fue explorar las posibilidades y dificultades de colaboración entre antropólogos y comunidades, haciendo énfasis en la utilidad y usos del video en las prácticas de derecho indígena, a la vez que teorizan sobre el pluralismo jurídico, el video indígena, y la antropología colaborativa. Este tipo de registro de la historia no es compartido por todos; durante una presentación pública del documental *K'ixb'al*, un impulsor del derecho maya que trabaja en otras áreas del país criticó que a los investigadores no les interesara tanto discutir sobre cómo debiera de funcionar el derecho maya, sino mostrar cómo este operaba en la práctica, con sus aciertos y contradicciones. El resultado de ambos videos refleja lo

que las comunidades quisieron expresar sobre su cultura y procedimientos legales, y es una especie de traducción del proceso para los occidentales. Desde el punto de vista de los mayas, es importante este diálogo intercultural, y el video ha resultado una herramienta fundamental. La importancia del registro audiovisual y del trabajo antropológico y de producción audiovisual ha mostrado su incidencia política, con especialistas y mediadores legales quiché, y que tal intercambio intercultural y de producción de conocimiento ha adquirido un sentido funcional gracias a su capacidad de articular agentes sociopolíticos en su lucha frente a la sociedad hegemónica no indígena, por la implementación y el reconocimiento de sus formas propias de derecho y de organización sociocultural.

Para Carlos Flores, estas formas colaborativas de trabajar la diversidad deben ser vistas como experiencias que paulatinamente tienden a posibilitar la ampliación del imaginario del país en su conjunto para incluir plenamente los esfuerzos de los pueblos indígenas y de quienes los acompañan, para alcanzar una sociedad nacional más incluyente, menos discriminadora y, sobre todo, más justa.

## MARCO CONCEPTUAL

La necesidad de expresión identitaria marcó los primeros proyectos cinematográficos y comunitarios en Centroamérica. Pedro Rivera, panameño, poeta y creador del primer proyecto cinematográfico en ese país señalaba que: “investigar la realidad y expresar cinematográficamente es la alternativa histórica de nuestro pueblo concomitante con el proceso de liberación nacional” (Rivera, 2009).

La perspectiva de algunos proyectos desarrollados desde el poder ubicaba al pueblo como el destinatario. En 1980, en Nicaragua, surge el Taller de Cine de la Central Sandinista de Trabajadores, la primera experiencia que se plantea que los trabajadores generen sus propios procesos audiovisuales. Equipados con cámaras Súper 8, participantes de diversas organizaciones sindicales produjeron películas sobre su realidad. Alfonso Gumucio señaló acerca de ese proceso: “Nuestra opción no era solamente hacer documentales, sino demostrar que jóvenes de las organizaciones populares eran capaces de hacerlo. El proceso participativo me interesaba más que los productos”.

En Centroamérica estas ideas conviven con otras perspectivas de producción, una documental y educativa sustentada por el Ministerio de Cultura, otra por periodistas que a través de sus vínculos con comunidades trabajan en el registro y denuncia, y en proyectos de instituciones como la iglesia católica, con una perspectiva desarrollista. En la primera perspectiva se inscribe la experiencia del departamento de cine bajo la dirección de Kítico Moreno, en Costa Rica, en 1973, que buscaba “dar voz a quien no la tiene”; y la segunda tiene que ver con la situación de guerra interna de algunos países de la región, alrededor de 1980, cuando muchos documentalistas internacionales

registraron la realidad de los países centroamericanos, aunque no regresaban para mostrar el resultado. En 1988, la Asociación Comunicarte empezó a hacer registros de lo que nadie filmaba. Boris Hernández (Ocampo, 2007) señala que: “a pesar de la ausencia en tecnificación de equipo y procesos convencionales de producción, encontramos la forma de recuperar y escribir sus historias, demandas o realidades”.

En paralelo a estos planteamientos, ya se conocían en la región los conceptos de derecho a la autorepresentación de las comunidades. En 1999, el Consejo Latinoamericano de Cine y Video de Pueblos Indígenas (CLACPI) (<http://www.clacpi.org>) hizo en Guatemala el festival latinoamericano, al final del cual emitió la Declaración de Xe´Lajuj No´j, (Quetzaltenango), donde se señala: “A lo largo de muchos años los pueblos indígenas del continente hemos venido luchando porque se respete nuestro derecho al acceso y apropiación de las tecnologías audiovisuales como exigido la devolución de nuestra imagen captada pero no retornada a las comunidades. También hemos manifestado la necesidad de organizar la producción propia de los videos y masificarla, construir redes efectivas de intercambio, solidarias y mancomunadas”.

Una tercera perspectiva se relaciona con una línea de trabajo de la comunicación vinculada a los procesos de paz. Muchos proyectos de comunicación de diversas tendencias políticas fueron financiados por instituciones internacionales, algunos de ellos católicos y desarrollistas. Carlos Flores recuerda en entrevista: “Era el tipo de proyectos en los que nadie hablaba de la guerra y la mayoría de los chavos parecían ser soldados desmovilizados”. En años posteriores, surgieron varios proyectos, especialmente a cargo de organizaciones no gubernamentales, con una perspectiva relacionada con los derechos humanos e inspirada en el derecho de las comunidades a autorepresentarse: “Ver es creer, y los videos realizados por las comunidades indígenas pueden proporcionar información a la gente en su propia lengua y en imágenes que pueden reconocer y con las que pueden identificarse”, afirma Padma Guidi (1998), norteamericana que llegó a Sololá para trabajar con las mujeres mayas en el NUTZIJ.

Algunas de las ideas inspiradoras de numerosos comunitarios fueron plasmadas por la organización La Lupa Centroamérica:

- “Fomentar el uso de la comunicación como herramienta de difusión, sensibilización y reflexión para el desarrollo social”.
- “Aplicar el audiovisual a procesos de desarrollo comunitario, participación social y mediación, para la transformación social”.
- “Fomentar el reconocimiento de los colectivos más invisibilizados y vulnerados, y su participación en la sociedad como sujetos activos, empoderados y emisores de mensajes comunicativos”.

- “Acompañar a las organizaciones sociales, culturales, juveniles y medioambientales en el desarrollo de proyectos de comunicación social y participativa, y en la elaboración de campañas y materiales de sensibilización”.
- “Promocionar el trabajo en red para potenciar el impacto de las organizaciones civiles y la movilización social”.

La colaboración entre organizaciones y comunidades no está exenta de problemas en la construcción de los mensajes, como señala Carlos Flores (s.f.): “la producción audiovisual en colaboración es un ejercicio complejo que no está libre de riesgos y contradicciones. Contextos existenciales, económicos y políticos diferentes inevitablemente significan que cada participante tendrá diferentes expectativas acerca del proyecto en su conjunto. Éstos desacuerdos, inevitables en cualquier interacción intercultural, provienen de la forma en las que las identidades y necesidades de los participantes se han desarrollado al interior de las asimetrías de poder”.

Más allá de las dificultades, lo importante es la construcción de un espacio audiovisual que las comunidades pueden asumir como propio, así Orgun Wagua indígena kuna señala: “Para la nación Kuna, de Panamá, este es el inicio de la introducción al mundo del audiovisual [...] En Panamá no se han visto muestras de video indígena hechos por kunas o por otros grupos indígenas [...] no con el pensamiento indígena”.<sup>24</sup>

## CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES

Inspirados en el Acuerdo sobre Identidad y Pueblos indígenas firmado el 31 de marzo de 1995, en 1999, los comunicadores indígenas guatemaltecos señalaron en la declaración de Quetzaltenango: “Los medios de comunicación tienen un papel primordial en la defensa, desarrollo y transmisión de los valores y conocimientos culturales. Corresponde al gobierno, pero también a todos los que trabajan e intervienen en el sector de la comunicación promover el respeto y difusión de las culturas indígenas, la erradicación de cualquier forma de discriminación por todos los guatemaltecos de su patrimonio pluricultural”. Sin embargo, añadieron que en la ley no se contempla en ninguno de sus artículos el derecho de los pueblos indígenas al acceso de frecuencias de radio y televisión, sino únicamente las instituciones comerciales o religiosas tienen ese derecho. Esta situación, señalan, veta el derecho de las comunidades mayas a tener medios para poder manifestar su cultura.<sup>25</sup>

<sup>24</sup> Consultar en <http://panamasolidariosostenible.blogspot.mx>.

<sup>25</sup> Acuerdo sobre identidad y pueblos indígenas. Disponible en [http://es.wikisource.org/wiki/Acuerdo\\_sobre\\_Identidad\\_y\\_Derechos\\_de\\_los\\_Pueblos\\_Ind%C3%ADgenas](http://es.wikisource.org/wiki/Acuerdo_sobre_Identidad_y_Derechos_de_los_Pueblos_Ind%C3%ADgenas).

La legislación en Centroamérica no garantiza los derechos de los pueblos y comunidades a la libre expresión y, por supuesto, este es un elemento que incide en el desarrollo del audiovisual centroamericano.

En Guatemala, en noviembre de 1996, el Congreso de la República aprobó la nueva Ley General de Telecomunicaciones para ordenar y agilizar la asignación de las frecuencias del espectro radioeléctrico, especialmente las establecidas en las bandas que utilizan los medios de comunicación del país, radio y TV. La ley permitió al gobierno crear la SIT (Superintendencia de Telecomunicaciones), que se convirtió en la entidad que controla el uso y la asignación de las diferentes frecuencias de telecomunicaciones y la implementación del sistema de subastas públicas (Ocampo, 2007). La subasta va contra los estándares internacionales de libertad de expresión y suponen que quienes tienen acceso a los medios son aquellas personas y empresas con poder económico. De ese modo la gran mayoría de los guatemaltecos no cuenta con la posibilidad de participar directamente en esas subastas públicas. Todo ello a pesar de que los Acuerdos de Paz sobre Derechos Indígenas de 1995 comprometen al Estado de Guatemala a reformar la legislación en radiodifusión y otorgar frecuencias a pueblos indígenas.

La Asociación Guatemalteca de la Cinematografía y el Audiovisual trabaja desde hace años para conseguir una Ley de Cine Nacional que asegure la producción, difusión y formación de cineastas guatemaltecos. Según el Informe Nacional de Desarrollo Humano: “los canales de televisión comerciales transmiten un 80 % promedio de programas llamados enlatados, y solo un 20 % de programas realizados en el país. Tanto las telenovelas, con la mayor audiencia, como la programación en general, carecen de controles de calidad, mientras que la historia que precede a la realidad actual guatemalteca, es resultado de una cultura de silencio, vivido y aprendido, que se ha venido fortaleciendo”. Durante el conflicto armado interno, los medios de información fueron censurados, y cientos de jóvenes, mujeres y hombres, fueron asesinados o exiliados, como resultado de las violaciones a los derechos humanos cometidas por las fuerzas de seguridad del Estado y grupos paramilitares. En las circunstancias actuales, los poderes públicos parecen más interesados en llevar adelante una política represiva para controlar a las radios locales y comunitarias que transmiten sin licencia, en lugar de resolver la problemática.

La situación en Panamá es diferente, el país adoptó los estándares digitales para los servicios de Radio y TV, y la televisora estatal panameña SERTV comenzó, en 2009, la transmisión de señal digital en televisión abierta, con lo cual se convierte en una de las primeras televisoras públicas de América Latina en ofrecer este servicio a la población.

En Honduras, la Ley Marco del Sector de Telecomunicaciones regula los servicios de telecomunicaciones, incluyendo la radiodifusión, y la Ley de Emisión del Pensamiento establece el reconocimiento de los derechos a la libertad de pensamiento, información y expresión, mientras que en Nicaragua, la Ley General de Telecomunicaciones y Servicios Postales, regula los servicios de telecomunicaciones y los de radiodifusión.

También establece las competencias del Instituto Nicaragüense de TELCOR (Telecomunicaciones y Correos) como organismo normativo, regulador, planificador, supervisor, aplicador y controlador del cumplimiento de las telecomunicaciones y servicios postales desde 1995.

A excepción de Panamá, en Centroamérica los canales nacionales se caracterizan por que el 80 % de la programación que transmiten es importada. Además de reproducir patrones extranjeros en la programación nacional, existe una fuerte concentración de medios en monopolios con fines exclusivamente comerciales, que acaparan la mayoría de las frecuencias de radio y TV. La falta de políticas públicas para apoyar las expresiones cinematográficas y mediáticas en general, han tenido como consecuencia que los productores independientes, los alternativos y comunitarios sean muchas veces quienes hacen las propuestas más importantes de la región. Los marcos legales existentes no toman en cuenta a las asociaciones civiles sin fines de lucro, ni el acceso a las frecuencias por parte de la sociedad civil; excluyen y anulan a los medios comunitarios y populares, y en cambio favorecen a los medios comerciales que transmiten productos enlatados.

En ausencia de políticas gubernamentales, el acceso a capacitación y a tecnología para la producción audiovisual es, en general, limitado. Apenas en 2004 surgió Cinergia (<http://www.cinergia.org>), Fondo de Fomento para el audiovisual de Centroamérica y el Caribe en Costa Rica, primer proyecto de cine regional que cuenta con cinco ejes de acción: el fomento, la formación, la visibilización, la conservación y la divulgación del cine de Centroamérica y Cuba. Por medio del fondo se han apoyado realizadores independientes de todos los países del istmo, de los cuales muchos han recibido importantes reconocimientos internacionales. Cinergia es administrado por Fundacine (<http://www.fundacine.org>), fundación privada sin fines de lucro, con apoyo de HIVOS, Agencia de Cooperación Holandesa, la Fundación Ford, la Universidad Veritas, entre otros.

Para impulsar el audiovisual comunitario en Centroamérica se requieren de acciones nacionales; más allá del trabajo de Cinergia, se requieren leyes que protejan y promuevan la producción local, y políticas públicas que fomenten procesos audiovisuales desde la capacitación de realizadores y comunidades hasta la difusión de las películas, con mecanismos que permitan recuperar costos para seguir produciendo.

Mientras estos cambios llegan, el audiovisual comunitario cuenta con el apoyo de organizaciones como la Fundación Luciérnaga de Nicaragua, para la cual el audiovisual comunitario busca “cuestionar las ideas y costumbres nocivas para el desarrollo humano y social; facilitar el análisis y la reflexión crítica de las distintas realidades sociales y crear alternativas de solución ante problemas que afectan a quienes son marginados por este modelo económico y social”, ya que el audiovisual comunitario busca “ser como pequeñas luciérnagas que quieren ser luz en medio de la oscuridad de la pobreza, la discriminación, la destrucción ambiental”.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ACISAM (2012). *Asociación de Capacitación e Investigación para la Salud Mental, ACISAM*. Disponible en <http://www.acisam.org/ACISAM/>.

BALDIJAO, L. (s.f.). “La Fundación Luciérnaga. (Toda) la memoria de Nicaragua”. *Magazine Tercer Ojo*, (6). Recuperado en marzo de 2012. Disponible en <http://www.docupolis.org/numero6/reportaje.htm>.

Comunica (1988). *Centro de Comunicación y Capacitación para el Desarrollo, COMUNICA*. Disponible en <http://www.aci-rp.hn/main/uploads/files/COMUNICA.pdf>.

CORTÉS, M. L. (2006). “Centroamérica en celuloide, Mirada a un cine oculto”. *Revista Istmo*, (13). Recuperado el 10 de abril de 2012. Disponible en <http://istmo.denison.edu/n13/articulos/celuloide.html>.

CHIYAL JIATZ, F. (2001, 26 de abril). “Escasos los recursos para capacitar en el Centro de Mujeres Nutz’ij” por Alfonso Guárquez, corresponsal CIMAC. *Cimacnoticias*. Disponible en <http://www.cimacnoticias.com.mx/site/01042617-Escasos-los-recurso.23235.0.html>.

FLORES, C. (2012). “Video comunitario y derecho maya en el quiché”. *Revista Iconos*, (42). Ed. FLACSO. Disponible en <http://flacsoandes.org/dspace/handle/10469/3505>

FLORES, C. (s.f.). “La antropología visual: ¿distancia o cercanía con el sujeto antropológico?”. *Biblioteca Jurídica Virtual del Instituto de Investigaciones Jurídicas de la UNAM*. Disponible en <http://www.juridicas.unam.mx/publica/librev/rev/nuant/cont/67/pr/pr4.pdf>.

GRAU REBOLLO, J. (2005 mayo-junio). “Los límites de lo etnográfico son los límites de la imaginación. El legado filmico de Jean Rouch”. *AIBR, Revista de Antropología*, (41). Disponible en <http://www.aibr.org/antropologia/41may/articulos/may0502.php>.

GUIDI, P. (1998). Centro de Mujeres Comunicadoras Mayas (NUTZIJ). En: Desarrollo Social, Información y desarrollo (Evaluación). Disponible en [http://phpwebquest.org/cursocep/webquest/soporte\\_tablon\\_w.php?id\\_actividad=8764&id\\_pagina=4](http://phpwebquest.org/cursocep/webquest/soporte_tablon_w.php?id_actividad=8764&id_pagina=4).

GUMUCIO DAGRON, A. (1980 a). *El cine de los trabajadores*. Managua: Central Sandinista de Trabajadores, CST.

\_\_\_\_\_ (1980 b). “El Taller de Cine de la Central Sandinista de Trabajadores” por Arturo Zamora. Disponible en <http://www.cineenmovimiento.com.ar/2403.pdf>.

- MURILLO, R. (1978). “Breve reseña del cine en Honduras: 1978”. En: Fundación Mexicana de Cineastas (1988). *Hojas de cine: testimonios y documentos del Nuevo Cine Latinoamericano*, (Vol. III). (pp. 315-323). México D.F.: Dirección General de Publicaciones y Medios, Secretaría de Educación Pública, Fundación Mexicana de Cineastas, Universidad Autónoma Metropolitana.
- OCAMPO, J. (2007). “Telerevista “La Banqueta” Una Producción de Comunicación Alternativa Juvenil”. Tesis de Licenciatura. Guatemala: Universidad de San Carlos.
- ORDÓÑEZ, M. (2000, octubre), “La producción del video indígena en Guatemala; diagnóstico y propuestas”. Tesis de Licenciatura en Ciencias de la Comunicación. Guatemala: Universidad de San Carlos de Guatemala, de la Escuela de Ciencias de la Comunicación.
- RIVERA, P. (2009). *Cine, ¿Cine? ¡Cine! La memoria vencida*. Panamá: Edición Fotograma.
- RODRÍGUEZ, C. (2004, ene-jun). “De la Revolución Sandinista a las telenovelas: el caso de ‘Puntos de Encuentro’ (Nicaragua)”. *Investigación & Desarrollo*, 12 (1). 108-137. Barranquilla, Colombia: Universidad del Norte. Recuperado el 8 de abril de 2011. Disponible en <http://rcientificas.uninorte.edu.co/index.php/investigacion/article/view/1086/671>
- SEIJO, L. (2006, 28 de mayo). “El derecho indígena es un conjunto de normas, principios, formas de conducta y convivencia entre los miembros de una familia, comunidad o pueblo”. *Ukhamawa: Noticias Indígenas*. Disponible en <http://ukhamawa.blogdiario.com/1148971380/>.
- Sexto Sentido: Una telenovela juvenil de entretenimiento educativo*. Disponible en <http://www.sextoentidov.com/>
- TUFTE, T. (2004, ene-jun). “Edumentretenimiento en la comunicación para el VIH/SIDA más allá del mercadeo, hacia el empoderamiento”. En: *Investigación & Desarrollo*, 12 (1). (24-43). Barranquilla, Colombia: Universidad del Norte. Recuperado el 8 de abril de 2011. Disponible en <http://rcientificas.uninorte.edu.co/index.php/investigacion/article/view/1087/672>.



# CHILE

Por Cecilia Quiroga San Martín

---

## ANTECEDENTES

Chile tiene una importante tradición en la producción documental y videográfica que, a través del tiempo, ha ido registrando y mostrando la realidad sociopolítica de ese país. Este tipo de realizaciones se constituyen en un referente del cine comunitario.

En lo que se refiere al documental, interesa resaltar aquellos que buscaron un acercamiento a las expresiones populares y a los sectores marginados, como es el caso de los realizados por Sergio Bravo y Rafael Sánchez.

Sergio Bravo, figura clave del cine chileno y considerado fundador del documental, supo acercarse a la vida de sectores populares con gran sensibilidad para captar emociones y sentimientos, con el añadido fundamental de desarrollar innovadoras propuestas estéticas. Ese es el caso de *Mimbre*, su primera obra realizada, en 1957. En ella su cámara se aproxima a un artesano de una calle de la vieja Quinta Normal<sup>1</sup> y hace visible la relación entre las rústicas manos creativas del operario con su materia prima, el mimbre. En el portal CineChile, Enciclopedia Del cine Chileno ([www.cinechile.cl](http://www.cinechile.cl)), se puede leer: “*Mimbre* no se parece a nada de lo que se había filmado antes en Chile, ni en el documental ni en la ficción. La realidad popular captada como gesto cotidiano en su más auténtica belleza. Lo que aquí aparece por primera vez es una perspectiva autóctona en la mirada y en lo que se mira” (Vera-Meiggs, s.f.).

<sup>1</sup> Fundada en 1915, Quinta Normal es una comuna de la capital chilena con población predominantemente rural. A través del tiempo fue convirtiéndose en una zona industrial y habitacional muy importante. Está ubicada en el sector centro-poniente del Gran Santiago.

Otra muestra de un documental que sabe acercarse al día a día de la gente, también dirigido por Bravo, es *Días de organillos*. En él, el cineasta sigue a cuatro organilleros que se desplazan por barrios pobres, muestra la lucha cotidiana del pequeño artesano y la vida de otros personajes de la calle a través de imágenes y secuencias de particular belleza: “el organillero revisando minuciosamente sus cilindros, el hombre que lava vidrios y cae como succionado por el vértigo del tránsito, los enamorados que buscan escuchar un feliz augurio, la mujer que lleva la modesta vianda al marido obrero de la construcción”.<sup>2</sup>

En el caso de Bravo también se destacan películas de contenido político, La marcha del carbón es un ejemplo de ello. Se trata del seguimiento a la protesta de los mineros de la compañía carbonífera de Lota, quienes un 12 de mayo de 1960, luego de noventa días de huelga por demandas no atendidas, decidieron marchar desde su pueblo hasta la ciudad de Concepción, a 40 km de distancia. Ya en el proceso de su producción es posible identificar elementos característicos de este tipo de video que fue practicado con mucho impulso en los años 1980. Se trataba de intervenir activamente, a través de las imágenes, en la vida social y política. Para la realización de La marcha del carbón, Bravo tuvo el apoyo del sindicato minero de Lota, hecho que explica que los protagonistas de la película sean los mismos trabajadores con sus mujeres y niños.

La producción se hizo con muy pocos recursos técnicos, lo que exigió un alto grado de creatividad y destreza. Bravo cuenta al respecto: “En ese tiempo yo tenía ya alguna experiencia en la filmación de marchas, mítines y otros actos de masas. Militaba en las juventudes comunistas, así que estaba familiarizado con este tipo de manifestaciones. Había adquirido una técnica casi profesional, aunque la falta de recursos nos obligaba a emplear métodos artesanales, como ese, por ejemplo, de tener que trepar a los postes telefónicos para poder filmar panorámicas” (Bravo, 1987). Lamentablemente, el documental fue extraviado y solo quedan algunos fragmentos.

En la obra de Rafael Sánchez, destacado montajista y fundador, a mediados de los años 50, de la primera escuela de cine en Chile, sobresalen los trabajos de tipo social, aquellos cuyos elementos serían abordados y profundizados —más adelante— por películas chilenas y latinoamericanas y por el video alternativo y popular. Un ejemplo interesante para los fines de este estudio es el cortometraje *Las callampas* (1958), producido por el Instituto Fílmico de Chile de la Universidad Católica. La película muestra la situación de miles de personas quienes, por estar permanentemente expuestas al riesgo de incendio de sus precarias viviendas, denominadas popularmente callampas,<sup>3</sup> deciden iniciar una marcha para apropiarse de terrenos del gobierno. La marcha, considerada como la

<sup>2</sup> CineChile, Enciclopedia del Cine Chileno. Disponible en <http://www.cinechile.cl/archivo.php?archivoid=42>.

<sup>3</sup> Nombre de las casas pobres hechas de lata o cartón asentadas en los barrios marginales de Santiago de Chile.

primera “toma de terrenos”,<sup>4</sup> daría inicio a la formación de la población de La Victoria. La película deja ver este recorrido y la forma en que la gente se instaló y se organizó en el lugar. El filme, además, se constituye en un valioso testimonio gráfico.

Ignacio Aliaga, cineasta y director de la Cineteca Nacional de Chile, en su ensayo “Cine y Video Documental de Joris Ivens a nuestros chilenos días”, reconoce la gran influencia en el documental chileno del cine *verité* o cine directo, desarrollado en Europa y especialmente en Francia, en el cual prima la cámara en mano, la utilización de encuestas y entrevistas directas y el uso de actores no profesionales (Aliaga, 1986). A esta corriente se sumaron antropólogos, etnógrafos y sociólogos como Edgar Morin, quien en 1962 visitó Chile, donde realizó *La Alameda*, película en que aplicó la técnica del cine-encuesta que sería recogida por los videastas chilenos de la década de los 80.

En 1971, en el marco de un proceso social y político complejo que atravesaba Chile, un grupo de documentalistas ligados a la Unidad Popular<sup>5</sup> elaboraron un manifiesto destacando la relación del cine con la problemática social. Y ya a mediados de los 70, con la llegada de la tecnología electrónica, fue desarrollándose el llamado video testimonial de denuncia. En esta línea, en 1978, el cineasta chileno Hernán Fliman recogió testimonios de quienes, durante la dictadura, habían sido encarcelados y torturados. Su trabajo dio paso a una serie de denuncias sobre la violación de los derechos humanos. En el sitio U-matic (<http://www.umatic.cl/histch7.html>), respecto al trabajo de Fliman, se dice: “[La cámara] simplemente registra y deja fluir las narraciones de apremios, torturas y vejámenes entregadas por las víctimas, transformando el material en un sobrio pero impactante testimonio de indesmentible valor documental. En adelante, Fliman no dejaría de trabajar en esta línea documental de denuncia de los atropellos a los derechos humanos a la que se sumaría durante la década de los 80 una generación completa de audiovisualistas”.

Bajo esas pautas y alrededor de una tecnología cada vez más sofisticada y accesible, por su costo y su fácil manejo, se forma en Chile un movimiento que dio lugar al denominado video alternativo y popular, que también fue conocido como video independiente en la medida en que su realización era llevada a cabo por individuos, grupos, organizaciones o instituciones vinculadas a la acción social y ubicadas fuera del ámbito comercial y oficial. Este movimiento nació y fue desarrollándose en el marco de la resistencia a la dictadura militar; luchando contra la censura y la desinformación. Los grupos alternativos surgieron cuando se hizo imposible acceder al cine y habían sido clausurados

<sup>4</sup> A partir del 30 de octubre de 1957 se fue dando en Chile un proceso organizado de tomas de terreno, que han dado origen a las denominadas comunas de Santiago.

<sup>5</sup> La Unidad Popular fue el frente político que reunió, principalmente, a socialistas y comunistas, y que llevó a Salvador Allende a la presidencia de la República. Su gobierno fue derrocado por el general Augusto Pinochet el 11 de septiembre de 1973.

los espacios en la televisión. Así se tiene a Ictus, colectivo de teatro independiente que, ya en 1978, se involucró en el video con producciones que promovían la discusión y el debate dentro de organizaciones sociales.

Un punto alto de este proceso se dio en 1983, cuando la oposición al régimen militar logró rearticularse para emprender una serie de acciones de protesta que fueron registradas en video, convirtiendo la cámara en un arma de combate. Al mismo tiempo, se utilizó la cámara para registrar iniciativas de organización que se daban dentro de diferentes sectores sociales que desembocaron en la producción de documentales y otros géneros que promovían el debate. Estas realizaciones tenían como objetivo fortalecer a la sociedad en la búsqueda y construcción de un Estado democrático.

Algo muy característico del video chileno fue la producción de noticiarios alternativos que, por ser clandestinos, ensayaban formas creativas de distribución y exhibición como el uso de la suscripción que realizaban algunas productoras que, además, organizaron exhibiciones grupales, conformaron videotecas e implementaron unidades móviles de difusión con pantallas gigantes. Estas acciones se hacían en interacción con movimientos sociales, y una de las experiencias más importantes en este ámbito es la de la productora Teleanálisis que realizó, entre 1984 y 1989, en coordinación con organizaciones sociales opositoras al régimen militar, 202 producciones distribuidas en 46 capítulos. Este tipo de producciones contenían la cobertura a las protestas sociales y otros hechos de orden político y cultural que los medios oficiales no registraban, por lo que el valor patrimonial que han ido adquiriendo con los años es incalculable. En esta línea de acción se destacan los nombres del periodista Fernando Paulsen, director de Teleanálisis, de Fernando Acuña y Augusto Góngora.

Góngora, editor de los noticiarios de Teleanálisis, había sido antes parte de instituciones que promovían el video alternativo, y luego, durante 20 años, trabajó para la Televisión Nacional de Chile. Al entrar a Teleanálisis, Góngora le propuso a Paulsen poner la cámara de video en la calle, porque decía: “Esa es la gracia del video: lo portátil. Lo portátil te da libertad, y al ser portátil, está en la calle, te cambia el discurso, te cambia los posibles entrevistados y te cambia el lenguaje. Le pedí que nos metiéramos más con la gente, que no nos quedáramos pegados entrevistando solo a políticos” (Gárate y Navarrete, 2002).

Entre las más importantes productoras de esta etapa, además de Teleanálisis, convertida más tarde en Nueva Imagen, están la ya mencionada Ictus, que se concentró mayormente en la realización del género ficción, y el grupo Proceso, muy ligado a las organizaciones sociales y con experiencias en transmisiones televisivas llamadas Televisión Popular Directa. Entre otras productoras de importancia estaban la Vicaría de Pastoral Obrera con material ligado a los trabajadores, El Canelo de Nos con propuestas educativas, ECO con toda una línea de video antropológico y el grupo de mujeres Colectivo Medusa.

El video popular dio lugar al video-proceso, definido por el realizador e investigador chileno Hernán Dinamarca como aquel que acompaña dinámicas socio-históricas concretas de los movimientos sociales y sectores populares. El video-proceso se centró en el acompañamiento a las actividades desarrolladas por sectores organizados de la sociedad que se movilizaban por superar la marginación y la pobreza. Aquí ya encontramos un antecedente inmediato del audiovisual comunitario en el sentido en que estimula una comunicación participativa y horizontal.

Según estudios realizados por Yéssica Ulloa,<sup>6</sup>el financiamiento para la producción videográfica, en general, tenía cuatro fuentes: el autofinanciamiento (64,2 %) el apoyo externo a través de organizaciones no gubernamentales (ONG) o agencias de cooperación internacional (8,8 %), la coproducción (8,8 %) y recursos institucionales (16,2 %). Como en los otros países, el video, al ser un producto no comercial, no tuvo posibilidades de retorno económico (Liñero, 2010).

Como ocurre en otros países latinoamericanos, en Chile, el video alternativo y popular no necesariamente implicó la apropiación del proceso de producción por parte de los grupos con los que se trabajaba, que es lo característico de la realización comunitaria. Y si bien hay algunos intentos en este sentido, lo que predominó fue la conducción de la producción por parte de los profesionales de la imagen. Sin embargo, ya en 1986, Ignacio Aliaga, convencido de la relación entre las experiencias de video comunitario con el cine directo, afirmaba que este tipo de video se caracterizaba por la importancia que se le daba al proceso mismo de realización en el cual se involucraba a la comunidad apuntando a la práctica colectiva.

Aliaga definía al video comunitario como aquella producción de gran valor testimonial que facilitaba la comunicación horizontal que iba dándose en el proceso de su realización en la medida en que los profesionales abrían camino para que las comunidades vayan apropiándose del equipamiento y la infraestructura. Una opción, además —decía Aliaga—, que intentaba convertirse en una alternativa a la televisión y a los medios oficiales.

Pese a que al recobrar la democracia, el video popular tuvo su impulso y se desarrollaron importantes experiencias que motivaron la creatividad e iniciativas en varias organizaciones, como es el caso de emprendimientos en capacitación de Cecilia González y Javier Bertín, contrariamente a lo que podía preverse, la producción alternativa, en plena democracia, se vio debilitada. Aliaga sostiene que el fenómeno se debe a que, por un lado, fue perdiéndose el sentido de lucha social y política, y por otro, los creadores fueron pasando a formar parte de los nuevos gobiernos democráticos, de planteles de escuelas de cine y televisión, y de productoras privadas (Liñero, 2010). Sin

<sup>6</sup> Investigadora y realizadora audiovisual chilena.

embargo, ya desde mediados de la década del 1990 se van presentando experiencias apoyadas en el acceso a nuevas tecnologías, que han posibilitado la democratización y masificación de la producción audiovisual, dando lugar a prácticas comunitarias, entre las cuales se encuentran la televisión comunitaria. Esto no es casual pues, en general, la televisión en la sociedad chilena es uno de los medios de comunicación con mayor influencia cultural sobre la población. Según el ICSO-UDP (Instituto de Investigación en Ciencias Sociales), el 68 % de los chilenos ve televisión todos los días, el 98 % tiene por lo menos un televisor en su hogar, y es común encontrar de dos a tres receptores por familia.

Entre los diferentes tipos de señal televisiva en Chile están la nacional, la regional y la de pago. En su mayoría, estas opciones se mueven en el campo de la competitividad y el lucro. Son de propiedad privada. Incluso Televisión Nacional de Chile, asumida como “canal público”, debe autofinanciarse ya que los aportes entregados por el Estado no son suficientes. Gran parte de sus contenidos, por tanto, son sometidos a la lógica del mercado.

Respecto de la televisión comunitaria, puede afirmarse que, de manera general, en América Latina ha significado una forma diferente de utilizar el medio televisivo, promoviendo la participación democrática y el fortalecimiento de una identidad local frente a la globalización. Su desarrollo ha sido una extensión del video alternativo y popular. Al respecto, el investigador peruano Mario Gutiérrez señalaba que “la propuesta de trabajar con la Televisión Comunitaria no debe ser entendida como una ruptura (con la experiencia del video), sino como todo lo contrario, es decir, como una continuidad, una ampliación de nuestro campo de acción y un nuevo reto a nuestra capacidad de comunicación” (Gutiérrez, 1994).

Esta modalidad audiovisual no necesariamente ha implicado obtener una frecuencia para salir al aire. En la década de 1990, por ejemplo, en varios países como Chile, Brasil y Bolivia, se llamó televisión comunitaria a aquellas formas de difusión y exhibición que, yendo más allá de los espacios colectivos más o menos tradicionales (una sede social, el auditorio de un colegio, un aula, el teatro barrial, etc.), se presentaban en lugares de encuentro, en sitios donde las personas tienen la posibilidad de dialogar sobre problemas y aspiraciones que atañen a toda una comunidad. La televisión comunitaria promovía, así, la recuperación de espacios públicos.

Este tipo de televisión comunitaria, por otra parte, proponía una recepción activa y reflexiva sobre productos cuyos contenidos estaban ligados a la realidad y vida cotidianas de la gente, trabajos que buscaban potenciar a las organizaciones sociales, sindicales, barriales, juveniles y de mujeres. De esta manera, los productores audiovisuales salían al encuentro del espectador y ocupaban calles, plazas y parques con imágenes proyectadas a través de pantallas gigantes (los llamados “pantallazos”). Un grupo de realizadores brasileños expresaba esa manera de entender el cine comunitario con

estas palabras: “La idea era ver juntos, intercambiar opiniones y mantener un contacto más humanizado, no tan solo intermediado por la pantalla del televisor, sino por la convivencia entre las personas” (CONACINE, 1996). Paralelamente a esta modalidad fueron surgiendo, en varias comunidades de países latinoamericanos, estaciones televisivas comunitarias propiamente dichas.

La televisión nació en Chile en 1957, bajo el marco institucional de las universidades. Hacia 1973 ya se habían creado redes manejadas tanto por esas casas de estudio como por el Estado. En 1989 comenzaron a funcionar los canales privados, y ya a fines de la década de los años 1990 surgieron propuestas comunitarias con características alternativas y populares. Ese fue el caso de poblaciones emblemáticas de Santiago como La Victoria, La Hermida o La Pincoya (Crocco y Eitner, 2011: 12), cuyos pobladores agrupados crearon canales de televisión con el objetivo de democratizar el uso del medio y de la comunicación en su conjunto. Se convirtieron así, ellos mismos, en protagonistas tanto de la producción como de los contenidos y la recepción.

Hasta mediados de 2011, en Chile se contaban 100 canales de carácter regional, local y comunitario. Entre estos últimos se destacan: Señal 3 de La Victoria (1997), Legua TV (2003), Canal U de Chile (2004), Renca TV (2005), Canal 3 Oveja TV, Comuna Padre Hurtado (2005), Canal 3 Pichilemu (2007), Canal 6 Las Ánimas, Valdivia (2008), Mapuche TV, Panguipulli (2008) y Parinacota TV (<http://parinacotatv.blogspot.com>), Quilicura (2009). A todos estos medios los ha unido siempre un puñado de sólidos objetivos: influir para un mejor ejercicio del derecho a la comunicación, transmitir información plural, fortalecer la memoria y la identidad, educar y mostrar la visión de los hechos desde el mundo popular, fortalecer la representación vecinal, dar a conocer el acontecer artístico-cultural y generar debate público, convertirse en una herramienta de apoyo a las reivindicaciones sociales y abrir espacios participativos e incentivar la interrelación entre las comunidades y sus organizaciones.

Gran parte de estas televisoras comunitarias, en el momento de definir su estructura de funcionamiento, tuvieron como referencia varios tipos de organización social, especialmente aquellas de carácter político, los colectivos artísticos y culturales, los pasquines editados en las comunas y las radios alternativas instaladas en ellas.

Pese a la importancia que estos canales han ido tomando dentro de las comunidades, no cuentan con licencia de funcionamiento. En Chile no existe una ley específica que beneficie a la televisión comunitaria, solamente está en debate una normativa para la televisión digital terrestre. A la falta de reconocimiento legal se suma la precariedad económica a la que están sometidos los canales comunitarios. Una característica de todos estos medios es la lucha por su autosostenimiento: al no ser reconocidos legalmente, no tienen ninguna posibilidad de apoyo estatal, y a excepción de algunas pocas experiencias, tampoco cuentan con ayuda externa por lo que permanentemente ejercitan acciones creativas para generar recursos.

En este estudio se considera la experiencia de dos televisoras comunitarias en Chile: Señal 3 de La Victoria y Parinacota TV, ubicadas en la Región Metropolitana de Santiago, en zonas donde se asientan sectores históricamente marginados pero con una amplia tradición de organización.

## EXPERIENCIAS SELECCIONADAS

### Señal 3 de La Victoria (S3LV)<sup>7</sup>

Cada 30 de octubre, la población de La Victoria detiene sus actividades cotidianas y recrea la famosa toma territorial. Padres e hijos reúnen en un carretón sus pertenencias y marchan hacia el Estadio Municipal para instalarse en improvisadas carpas, tal como lo hicieron los pioneros de la toma. Paralelamente se realizan pantallazos<sup>8</sup> donde se suele mostrar el documental *Las callampas: hombres, mujeres y niños que marchan con banderas* que, luego, como un acto de soberanía, son clavadas en los terrenos baldíos tomados; es gente que se organiza para construir sus hogares a través de un trabajo comunitario. En actos como estos que rescatan la memoria, está presente el canal de televisión S3LV, cumpliendo con uno de sus más importantes objetivos: forjar la memoria y la identidad.

Señal 3 de La Victoria es un canal comunitario que responde a una organización autónoma, autogestionada y sin fines de lucro nacida en el seno de la población del mismo nombre, en la Comuna Pedro Aguirre Cerda de la Región Metropolitana de Santiago. La Victoria es un barrio formado a partir de una toma exitosa de terrenos en Santiago el año 1957, ante la incapacidad del Estado por resolver los problemas de vivienda. La población lleva nombre de La Victoria por el logro que significó ocupar esos terrenos. El hecho se ha constituido en un referente para las acciones de este tipo en Chile. Con la conformación de La Victoria, se configura un nuevo tipo de sujeto propio del desarrollo de las ciudades de Chile que vive en condiciones de desigualdad: el “poblador”.

El discurso político de este movimiento poblacional se fue construyendo sobre la base de la ideología comunista y de otras tendencias de izquierda incorporadas en la Unidad Popular. Durante la dictadura, La Victoria fue una de las poblaciones más asediadas por las acciones militares, lo que puso a prueba su capacidad de resistencia frente a las constantes ocupaciones, detenciones y desapariciones de pobladores. Gracias a su lucha organizada, es uno de los asentamientos populares con mayor carga histórica y simbólica de Latinoamérica; sus habitantes han logrado consolidar una identidad propia y común alrededor de un espacio y de la forma en que se lo apropiaron y construyeron.

<sup>7</sup> Información adaptada de la investigación de Erick Valenzuela y Juan Pablo Rioseco: “Experiencias de televisión popular en Santiago de Chile”. Universidad de Chile, 2009.

<sup>8</sup> Proyecciones de video en calles o plazas.

Hoy, la lucha de La Victoria es contra esa marginación social, contra la pobreza, la drogadicción, el narcotráfico y la delincuencia. En este marco los desafíos están en mantener los niveles de participación y organización que siempre los ha caracterizado y en reforzar su identidad y memoria para lo cual medios de comunicación como el canal televisivo, Señal 3 de La Victoria, juegan un rol preponderante. Polo Lillo (2011), uno de los integrantes más representativos de Señal 3, dice: “En la calle principal era harta gente, venían y veían videos que no habían visto nunca. Les pasábamos La Batalla de Chile y videos de Víctor Jara, videos de la memoria que la gente nunca los había visto. Después, cuando tuvimos el Canal, con mayor razón pasamos todo esto. Todavía mantenemos el 11 de septiembre con 14 horas de programación con videos sobre la historia de la población. En estos videos la gente se ve reflejada”.

Señal 3 de La Victoria se fundó en octubre de 1997, mes aniversario de La Victoria, y se constituyó en el primer canal comunitario en Chile. Su creación se inspiró en la experiencia de un grupo mapuche que exhibía pantallazos en tiempos de dictadura, según comentó Manuel González: “El grupo defendía los derechos de los mapuches. Hacía pantallazos en las calles. Lo proyectaban en las esquinas y en las plazas, y de esa manera se empezó a armar la gente y nosotros mismos, hasta que después de dos o tres años dimos el gran salto de tener un canal” (Valenzuela y Riosco, 2009).

Señal 3 de La Victoria definió como uno de sus objetivos iniciales, mantenido a través de los años, la necesidad de implementar espacios para que pobladores frecuentemente marginados den a conocer sus formas de organización social comunitaria y se expresen públicamente contrarrestando los estereotipos generados por la televisión masiva. Junto a ello, el canal de La Victoria se propuso siempre educar y forjar memoria e identidad. Los comienzos del canal fueron bastante turbulentos. En un principio, el grupo fundador se propuso trabajar con la junta de vecinos de la comunidad, Manuel González comentó en su entrevista: “Nosotros nacimos en una junta de vecinos [que] fue la que nos dio la mano para empezar a funcionar. Nos acomodaron en una pieza. En ese tiempo yo era parte de la junta de vecinos, entonces coincidía todo. Al año y medio sufrimos un incendio, luego se supo que fue intencional, que fue un atentado a la junta de vecinos, que [el incendio] tenía alguna relación con el narcotráfico. No sabemos si fue un ataque directo hacia nosotros, pero lamentablemente nos afectó más a nosotros”.

Luego de ese periodo de inestabilidad, Señal 3 de La Victoria pudo adquirir una casa que se encuentra al interior de La Victoria, donde el canal funciona establemente. El grupo con que se inició la experiencia estaba conformado por jóvenes, entre los que se encontraban algunos vinculados a las radios populares. Más tarde se consolidó un equipo fijo conformado por ocho personas, en su mayoría pobladores de la zona, quienes se definen como gente comprometida con la lucha social por el cambio y se autoidentifican políticamente con la izquierda. Esto no quiere decir que no existan diferencias de enfoque en el grupo, pero han sabido allanarlas a través del diálogo y la deliberación para llegar a consensos sobre la línea editorial y la

definición de contenidos. Así lo expresa Manuel González: “La idea es que en este canal entren todos los sectores sociales de esta comunidad. No nos amarramos a un bloque político, lo que sí tenemos es una red de visiones populares que hemos creado nosotros. Obvio que todos somos de izquierda, intentamos apoyar objetivos de todas las partes de izquierda, del partido comunista y humanista”. Sergio Gajardo, el otro de los integrantes de Señal 3 de La Victoria, dice: “Es un canal antiimperialista y antifascista. Acá no tendrán cabida las personas que pertenezcan a esos grupos” (Valenzuela y Rioseco, 2009).

El equipo fijo de Señal 3 de La Victoria se ha relacionado con la población de diferentes formas, una de ellas es la coordinación con los llamados “colaboradores”, personas que se ofrecen voluntariamente a apoyar la producción y el funcionamiento de la televisora. Así, al equipo conductor del canal se suman alrededor de 40 a 50 personas que se agregan al trabajo de acuerdo a los requerimientos de la estación. A esta estructura básica se han ido incorporando vecinos tanto de La Victoria como de zonas aledañas. Estos vecinos ayudan de diferente manera: unos entregan videos que realizan por su propia cuenta, otros proveen al canal de noticias, películas y documentales de diversa procedencia. En el canal no existe un organigrama con jerarquías. La toma de decisiones, a lo largo de los años, se ha ejercido probando modalidades como la asamblea o la conformación de un directorio dividido en comisiones encargadas de mantener las relaciones públicas y contactos con las organizaciones de la población para coadyuvar al desarrollo comunal, desarrollar tareas técnicas y de administración, organizar las transmisiones y asistir a los programas en vivo.

El mayor problema de Señal 3 de La Victoria, en cuanto al personal, se ha dado por la inestabilidad de los “colaboradores”, dado a que su dedicación al trabajo depende de su tiempo libre. Asimismo, el equipo estable, al no ser remunerado, también tiene dificultades para concentrarse en las actividades previstas en la planificación, según declara Manuel González en entrevista: “El que sale temprano de la pega viene para acá y se hace cargo de los equipos. Si fuéramos funcionarios pagados estaríamos las 24 horas del día trabajando acá”. Las tareas de producción se distribuyen en tres niveles: la realizada por el equipo estable y sus colaboradores, la elaborada por la población y, con el propósito de buscar nuevas vías de financiamiento, se abrieron las puertas a producciones hechas por personas de poblaciones adyacentes, quienes, bajo un costo determinado, pueden producir y acceder a espacios propios: “El principal financiamiento es el aporte de los programas. Se les cobra 15 000 pesos por mes, que equivale a cuatro programas. Con eso tienen disponibilidad de las cámaras, de venir a editar, etc.”, según Sergio Gajardo en entrevista.

Señal 3 de La Victoria tiene una línea editorial crítica del sistema capitalista y de los medios masivos tradicionales y oficiales de comunicación. Dentro de ella busca incluir la mirada de los pobladores para cumplir con el objetivo de que estos se sientan reflejados en sus emisiones cotidianas. Para definir contenidos, en Señal 3 de La Victoria

se realizan reuniones con la participación de todo el equipo. Se tiene como base la coyuntura política y social del país, sin dejar de lado el abordaje de temas de más largo aliento relacionados a la historia y a la memoria, como los reportajes sobre hechos el 11 de septiembre, sobre poetas como Pablo Neruda y sobre personajes de izquierda representativos en la política.

A lo largo de su trayectoria Señal 3 de La Victoria ha ido trabajando géneros y formatos que si bien han respondido a las formas clásicas del relato televisivo, plantean algunas innovaciones en su estructura. Así, dentro del género informativo están los programas de debate y los noticiarios. En el primer caso, la característica central es debatir sobre temas nacionales, pero desde el punto de vista local, como en el programa *Atina*, que además tiene la peculiaridad de estar conducido por un vecino. En el segundo caso está el telediario central, que sin dejar de lado la información nacional e internacional, pone especial acento en los hechos ocurridos en la comuna. El lenguaje utilizado es coloquial, alejado de la formalidad de los canales tradicionales. En esta línea se encuentran las coberturas especiales que se hacen de protestas y movilizaciones en las que participa la población. Otro género bastante desarrollado en Señal 3 de La Victoria ha sido el musical. *Criometal*, un espacio destacado de su programación, ofrece una visión del mundo under en Chile, de ahí su nombre: “crio” asociado a criollo, y “metal” vinculado al tipo de música que se intenta promover. Finalmente, Señal 3 de La Victoria ensaya géneros innovadores inspirados en las necesidades de las personas y en su vida cotidiana, como *Locomoción colectiva*, un programa de conversación con trabajadores del transporte público, sindicatos y usuarios que aborda problemas comunes o en los medios de transporte de mayor uso.

Los días y horarios de transmisión de Señal 3 de La Victoria han variado según la disponibilidad de recursos del canal: algunas temporadas el canal sale al aire todos los días de la semana, y otras se reducen a los fines de semana. También se consideran los tiempos de la audiencia: cuando se emite en días de la semana, la programación se inicia después de las seis de la tarde, cuando la gente retorna de su trabajo. Los días sábados y domingos se amplía la cobertura desde el mediodía hasta la madrugada. La parrilla de programación que se elabora conjuntamente en reuniones semanales, combina la producción propia con la externa. Se presentan películas y documentales para cuya selección, en muchos casos, se considera el criterio de los vecinos.

El proyecto cuenta con muy pocos recursos. Entre sus formas de financiamiento están los aportes propios, ya sea en dinero o con equipos. A ellos se suma la organización de colectas poblacionales en las ferias y otros eventos, la venta de antenas y cobro por propaganda emitida dentro de los programas. Entre los anunciantes de S3LV se encuentran algunos negocios del barrio como ferreterías, veterinarias, carnicerías, botillerías, etc. El costo varía según sean vecinos de La Victoria o no. Otra vía de financiamiento es la postulación a fondos concursables. También se cuenta

con donaciones de organizaciones y particulares, principalmente extranjeros, con los cuales existen redes de cooperación, como es el caso de TELEK de España, que promueve proyectos parecidos en Bolivia, Ecuador y Chile.

Las instalaciones de Señal 3 de La Victoria ubicadas en una casa de 70 metros cuadrados, son una muestra de la manera en que la tecnología puede irse adaptando a la realidad de una comunidad. En el techo de la casa se levanta la antena inamovible que les permite llegar a unas 500 000 personas. Uno de los ambientes, habilitado como estudio, está equipado con escenografía, iluminación y cámaras con trípodes móviles conectadas al switch que se encuentra en una habitación no contigua al estudio. En ella se ubican los monitores y la mesa de transmisión. Existe una sala para los trabajos de edición y otra para reuniones. Los equipos de los que disponen han sido adquiridos a través de créditos o son parte de donaciones extranjeras.

En el canal se promueve un proceso de aprendizaje continuo dirigido a su personal. Allí, “todos aprenden de todo”. Pero además, al ser el medio televisivo comunitario con más experiencia en Chile, Señal 3 de La Victoria ha ido desarrollando talleres de capacitación dirigidos a canales similares de todo el país. Asimismo, capacita tanto a gente que trabaja en el canal como a personas que quieren tomar su propio rumbo. Al respecto, Pollo Lillo señala: “Tenemos que facilitar esa herramienta para que todos tengan el conocimiento. Nosotros no tenemos problemas en transmitir lo que hemos aprendido en el transcurso de estos años; lo entregamos gratuitamente al resto de la gente. Obviamente, si hay pobladores que quieran capacitarse y no deseen trabajar en el canal, o por el contrario, luego quieran estudiar por su cuenta alguna otra carrera en comunicación o cine, tampoco tenemos problema que se vengán acá y que este sea el punto de partida de la proyección de su vida”.<sup>9</sup> Señal 3 de La Victoria también organiza talleres de formación dirigidos a los pobladores de la comunidad con el fin de que se involucren más en el proyecto. Para profundizar esta acción, en el año 2010 se instauró la Escuela de Comunicación Popular para que las organizaciones puedan desarrollarse utilizando el audiovisual como una herramienta “que les permita verse a sí mismos, se comuniquen entre ellos y que sean personas críticas de su propia realidad con temas que van desde la legislación, historia de la comunicación desde los sectores populares, análisis de la publicidad, hasta aquellos relacionados a las organizaciones obrera y comunales”.<sup>10</sup>

Entre las dificultades que tiene que afrontar Señal 3 de La Victoria está la calidad de la transmisión y los cortes permanentes debido a las limitaciones técnicas.

<sup>9</sup> Entrevista realizada a Polo Lillo, de Señal 3 de La Victoria, por Marcelo Cordero, Santiago de Chile, octubre de 2011.

<sup>10</sup> Entrevista realizada a Erick Valenzuela, responsable del proyecto Escuela de Comunicación Popular, por Marcelo Cordero, Santiago de Chile, octubre de 2011.

En Chile no existe ninguna normativa referida a la televisión comunitaria, sin embargo, los responsables del manejo de los medios comunitarios tienen poca fe en cualquier regla que se vaya a aprobar. Sospechan que será más beneficiosa para el sector privado. Al respecto, Pollo Lillo señala en la entrevista realizada por Marcelo Cordero: “Cuando hay ley se mata a estas instituciones. De hecho, aquí en Chile habían, según los cálculos, más de dos mil radios comunitarias que operaban clandestinamente en tiempo de dictadura; se hizo la ley y hoy quedan 200. Si hoy día hay 25 canales comunitarios, eso va a bajar porque van a poner una serie de discriminaciones, por eso nosotros no tenemos afecto a la ley porque sabemos que vamos a tener que estar en cierto momento en la clandestinidad”.

Señal 3 de La Victoria se ha convertido en un referente dentro de las organizaciones de la población. Los vecinos reconocen la utilidad de los contenidos que se transmiten. Al respecto, y a propósito de un diagnóstico realizado por la Universidad Católica de Chile, Manuel Gonzáles asevera: “Ellos hicieron encuestas y entrevistas a la gente. Nosotros fuimos valorados como la institución más popular después de la junta de vecinos, estamos bien catalogados en La Victoria”. Sin embargo, todavía queda el reto de lograr más apoyo e intervención del conjunto de la comunidad en el proyecto y obtener mayores fuentes de ingreso que permitan un funcionamiento continuo, tal como sostuvo Polo Lillo en su entrevista con Manuel Cordero: “El objetivo es que con el tiempo sean las propias organizaciones sociales las que produzcan y nosotros solo ser los transmisores, que el propio dirigente vecinal tenga la necesidad de generar ese espacio. Ahora la población nos sigue, nos sugiere, pero todavía no se llegó a tener producción desde la misma población”.

Señal 3 de La Victoria, finalmente, apunta a convertirse en ente promotor de televisoras comunitarias tanto en Santiago como en otras regiones. Hasta el momento se ha constituido en un referente de este tipo de medios y ha coadyuvado a la formación de varios de ellos, como por ejemplo a TV Mapuche y Parinacota TV. En este sentido, Sergio Gajardo sostiene: “Las oportunidades que tenemos como canal son las de generar una red de canales comunitarios y que desde el gobierno se den cuenta que los canales son un aporte a la democracia”.

### Parinacota TV-Quilicura<sup>11</sup>

“Parinacota Televisión-Quilicura nace a fines del año 2008 como proyecto de comunicación sin fines de lucro, popular libertario y autogestionado, conducido por trabajadores, pobladores y estudiantes. Nuestra intención es llegar con la señal a toda la comuna, a todos nuestros vecinos, a toda nuestra gente”. Esta leyenda aparece en

<sup>11</sup> Este acápite está adaptado y redactado sobre la base de la investigación de Erick Valenzuela y Juan Pablo Rioseco, “Experiencias de televisión popular en Santiago de Chile”, Universidad de Chile, 2009.

el inicio de una producción de Parinacota TV en YouTube<sup>12</sup> junto al son rapero que a la letra, dice: “Yo estoy aquí para contarte lo que no cuentan los periódicos; es el momento de la música independiente, mi disquera no es Sony, mi disquera es la gente”. En esta presentación se percibe ya la línea de tendencia anarquista libertaria del Parinacota TV y, lo más importante, se sintetizan en ella elementos que caracterizan un medio comunitario.

Parinacota, la población donde se asienta esta televisora comunitaria, está ubicada en la comuna de Quilicura, en el sector norte de Santiago, y está conformada por inmigrantes de origen mapuche, aymara, quechua, atacameños y otros. El lugar fue una hacienda en la época de la colonia española, se constituyó luego en comuna agraria y desde la segunda mitad del siglo XX pasó a ser ocupada por construcciones habitacionales. La zona ha sido poblada de forma progresiva a través de planes de subsidio. En 1997, el SERVIU (Servicio de Vivienda y Urbanismo) de Chile financió la construcción de un complejo de viviendas, pero, al poco tiempo de su inauguración, los vecinos se organizaron para reclamar por problemas que se presentaban en las nuevas edificaciones. En 2002 comenzaron las reparaciones, cerca de 3 500 personas fueron trasladadas provisionalmente a otros sectores de los cuales muchas familias ya no quisieron volver, dando lugar a que los edificios restaurados fueran tomados por otra gente. Más tarde, esta ocupación fue formalizada. La señal de Parinacota TV es transmitida desde el tercer piso de una de las edificaciones tomadas por un allegado de la comuna, miembro del canal.

El proyecto de TV comunitaria fue emprendido en 2008 por un grupo de vecinos que querían hacer un trabajo político y social a través del audiovisual. Comenzaron organizando “pantallazos” en las calles de la población. En ellos se pedían monedas para cubrir los costos de instalación del canal televisivo. Así, la idea inicial era convertir al audiovisual en un instrumento que fortaleciera los niveles organizativos de la población y fortificara la articulación social. A decir de Ramón Rubilar, se trataba de “generar mayores canales de organización, y una de esas instancias era un canal de televisión, para desde ahí generar todo un despliegue cultural con una lógica asamblearia y con autonomía política en la medida en que genera sus propios mecanismos de financiamiento. Un proyecto que integre a personas que no necesariamente son del mundo audiovisual”.<sup>13</sup> Para cumplir con su meta y legitimar su presencia, el colectivo buscó mantener vínculos con las organizaciones afines a la línea del proyecto manteniéndose al margen de la influencia de grupos religiosos, políticos o con afanes de lucro. Al respecto, Felipe Ramírez afirma: “A veces llegaban personas a ofrecernos dinero, y si lo aceptabas, después los tipos querían llegar

<sup>12</sup> Promocional Parinacota TV. Disponible en <http://www.youtube.com/watch>.

<sup>13</sup> Entrevista a Ramón Rubilar, encargado de Relaciones Públicas de Parinacota TV, por Marcelo Cordero Parinacota TV, Santiago de Chile, octubre de 2011.

más allá, y allí es donde se rompe la propuesta y los vínculos en común” (Valenzuela y Rioseco, 2009).

El grupo fundador del canal fue integrado, en un 80 %, por personas de la zona, algunas con experiencias en trabajo social y en radios populares. “Fuimos invitando gente y también llegaron solos. Lo bueno es que los pobladores se fueron integrando, se enteraron por el email y por la propaganda que hacíamos nosotros”, dice Gustavo Cofré. Él mismo se sintió convocado de esa manera: “Un día iba en la micro en la mañana y vi un rayado bien grande que decía Parinacota TV, así que lo busqué y encontré un email, les mandé un correo y luego me respondieron diciendo que vaya el sábado a una reunión. Fui, y ahora soy parte del canal. Entonces, el canal no es excluyente, no es de un grupito de personas. Cualquier persona que quiera participar y tenga los mismos intereses lo puede hacer” (Valenzuela y Rioseco, 2009).

En diciembre de 2008, luego de tener el transmisor facilitado por Señal 3 de La Victoria, se realizaron actividades de recaudación de fondos para comprar la antena y el modulador. Algunos de sus primeros integrantes donaron el equipo de computación y otros consiguieron una cámara casera. A comienzos de 2009 se desarrolló una campaña de posicionamiento a través de propaganda callejera que sirvió para sumar más personas al canal. En marzo de ese año se iniciaron las transmisiones.

Parinacota TV, considerándose a sí misma como una organización más de la comuna, se consolidó como proyecto autogestionario de enfoque social abierto a otros sectores organizados de la zona. Se propuso, a través de su programación, promover la participación, el pluralismo, la solidaridad, la educación y el intercambio cultural, sin dejar de lado el entretenimiento, tal como lo explica Ramón Rubilar: “[Parinacota TV] tiene como objetivo principal crear un polo de desarrollo social generando un flujo de información desde y hacia la población del territorio, considerando que esta es una zona de extrema pobreza y vulnerabilidad”.

Además, Parinacota TV se planteó, entre sus metas, el reto de ir contra los prejuicios difundidos por los canales privados y comerciales cuando presentan a los estratos populares como marginales, peligrosos y sin opciones de desarrollo, dejando de lado aspectos positivos de la población como su tradición organizacional que le permite enfrentar la pobreza. Según Polo Lillo, pionero del proyecto, en la entrevista realizada por Manuel Cordero: “hasta hace pocos años los únicos que podían parar un canal o medios de comunicación eran los capitalistas, la burguesía, y las personas que tenían dinero. Ellos tienen sus canales para mostrar lo que a ellos les parece, o les sirve, y a nosotros nos tiran basura y no muestran nuestra realidad, muestran solo una parte, que es la delincuencia y la droga. Nosotros queremos mostrar la otra cara de la moneda con esta herramienta” (Lillo, 2011).

Desde el año 2011, el canal cuenta con 18 personas estables, más un grupo de colaboradores que apoyan el proyecto de forma gratuita y de acuerdo a su disponibilidad de tiempo y voluntad. Parinacota TV mantiene una constante relación con las organizaciones de la comuna: “Trabajamos con la junta de vecinos, ellos se acercan a nosotros, no solo para difundir lo que están haciendo, sino que hay una confianza mutua. Nosotros somos pobladores, tenemos contactos con clubes deportivos, con iglesias evangélicas, aunque no siempre estamos de acuerdo con todo”, expresó Felipe Ramírez (Valenzuela y Rioseco, 2009). Al igual que en Señal 3 de La Victoria, tanto el personal estable como los colaboradores del canal están organizados en comisiones encargadas de promover y establecer relaciones con la población y organizar la parte técnica y de producción. Estas comisiones no tienen carácter jerárquico y están supeditadas a una asamblea. Así, las decisiones sobre planificación y funcionamiento se las toma colectivamente. “Una de las fortalezas es el trabajo colectivo y las asambleas. Si no hubiera asambleas, todo el mundo estaría atrancándose con los tarros”, afirma Felipe Ramírez. “La idea era que todos tuviéramos una función, un rol, y que a la vez todos tuviéramos una opinión, y que las soluciones se dieran en forma colectiva, y no por una sola persona como el presidente”, reafirma Gustavo Cofré (Valenzuela y Rioseco, 2009).

Las horas de trabajo dependen de las funciones asumidas. En las asambleas cada comisión debe organizar sus horarios durante la semana, no solo las horas de trabajo en la emisión, sino las que se dedican a la planificación y realización de los programas. A las asambleas se le dedican unas dos horas, a la grabación dos horas más, y en la emisión otras tres horas, sumando un total de siete horas a la semana. Pero al no ser una labor remunerada, las condiciones de producción también dependen de los tiempos de cada integrante del canal y del grado de colaboración que se pueda dar entre ellos. “Si un compañero no puede, de una u otra manera, alguien lo reemplaza. Esa ha sido la fortaleza. A pesar de que tengamos formas distintas de trabajar dentro del canal, se respeta la estructura”, cuenta Felipe Ramírez.

El eje editorial del canal busca un equilibrio entre las posiciones de los integrantes y pone especial relevancia en lo que proponen los pobladores de Parinacota. Al respecto, Gustavo Cofré, sostiene: “La línea se construye a partir de los intereses políticos sociales de la mayoría de la gente, gente común que viene de sindicatos, de organizaciones de pobladores. En base a eso, la línea opera en salvaguardar los intereses de los pobladores y trabajadores”. Para cumplir con el objetivo de constituirse en una alternativa a la oferta programática de los medios masivos, detectan sus falencias y omisiones y promueven un discurso paralelo: “Hacemos la televisión que consideramos puede ser de mayor utilidad a la gente, porque mi programa (noticiero) apunta a vacíos que tienen los medios de comunicación, ya sea escrito, televisivo o radial”, comenta Gustavo Cofré.

Como una estrategia para ganar público, los contenidos de mayor densidad son intercalados con aquellos propuestos por la industria cultural, como la música del conocido

cantante Marco Antonio Solís. La idea es que la gente no se aburra, buscando mantener el mayor equilibrio posible en la programación (Valenzuela y Rioseco, 2009).

Los días y horarios de transmisión son definidos de acuerdo a la cantidad de personas disponibles para trabajar. Se busca, además, emitir en horarios de mayor transversalidad etérea y esperando que pueda haber la mayor cantidad de gente presente en sus casas, lo que normalmente ocurre los fines de semana. Así, Parinacota TV ha decidido priorizar las emisiones de fin de semana. El canal comunitario sale al aire los sábados y domingos de cinco de la tarde a diez de la noche, intercalando en su programación con producción propia y material enlatado en un 50 % cada uno. Entre el material enlatado (en muchos casos bajados de la señal del satélite) se encuentran películas, series y reportajes. Los programas producidos por ellos mismos se enmarcan fundamentalmente en cuatro géneros: informativo, educativo, musical y algunos híbridos que nacen de propuestas innovadoras que no siempre encajan en la clásica clasificación televisiva. En el plano educativo, por ejemplo, hay una preocupación por difundir contenidos sobre derechos humanos, laborales y salud, como en el caso del programa Saber es luchar.

En cuanto a la música, Parinacota TV la utiliza más que como un formato en sí mismo, como una herramienta que acompaña otros géneros y contenidos, como sucede con el programa Entre-música, en el que a través de la música se van mostrando historias y habilidades de los artistas de la locales.

La selección de películas y documentales de procedencia externa es realizada por personas delegadas para el efecto sobre la base de propuestas discutidas previamente en asambleas e instancias organizadas.

En cuanto al financiamiento, el canal destaca su independencia y manifiesta estar en contra de cualquier actividad que fomente el lucro. Los recursos son conseguidos a través de actividades de autogestión, además de cuotas personales de los integrantes. Si bien estos recursos ingresan con cierta regularidad, no deja de haber un nivel de riesgo que pone en peligro la estabilidad del medio. Se dan casos de personas que, aprovechando esta situación, proponen aportar en el proyecto con la intención de apropiárselo y de marcar líneas de contenido de acuerdo a sus intereses: “A veces las personas de la municipalidad andan por acá, vienen a ofrecer el oro y el moro, y ahí es donde hay que entrar a discutirlo con los compañeros para ver qué les parece la propuesta”, cuenta Felipe Ramírez (Valenzuela y Rioseco, 2009).

El problema con los ingresos también implica un riesgo para la permanencia del personal, como lo explica Ramón Rubilar en su entrevista: “El canal se organizó a partir de un grupo conformado en un 80 % por gente de la población; esto se ha revertido un poco, ahora somos un 60 o 70 % de la organización y de gente que vivimos en la zona, el resto fue migrando. Lo que pasa es que nosotros somos una organización en

la que ninguno de los miembros nos pagamos sueldo, ninguno vivimos de este rubro. Es como una condición que se ha establecido en la práctica, entonces se hace difícil la permanencia de las personas”. Sin embargo, dentro de esta debilidad se puede identificar el grado de compromiso social que tienen las personas, que pese a los problemas que afrontan, permanecen en el proyecto por considerarlo una forma de militancia que espera generar cambios en la sociedad.

Las actividades de autogestión son muy peculiares, son eventos que convocan a toda la comunidad ofreciéndole espectáculos de arte y música, como en una publicación del 25 de mayo de 2009 en el blog de Parinacota TV, donde se reseña la “Fiestokata de autogestión”, en el Colegio Pablo Neruda, con el texto siguiente: “El financiamiento para cualquier evento es fundamental y más para organizaciones que se plantean en construcción de un mundo nuevo. Por eso, hemos decidido tomar la autogestión como eje principal en el levantamiento del canal, no solo para tener autonomía de ideas, sino que además, porque creemos que es la base de un mundo distinto al que vivimos actualmente. El día 16 del presente mes se realizó una Fiestokata. Fue una buena actividad, trabajaremos para que la siguiente sea mucho mejor y para que Quilicura cuente con un medio de comunicación más fidedigno, autónomo, creíble y cercano. ¡Hasta el próximo evento de autogestión!”.<sup>14</sup>

Parinacota TV, al contar con un espacio fijo de transmisión, mantiene estabilidad en la emisión, ya que puede ubicarse la antena de forma estratégica a modo de tener un mayor alcance de difusión. El espacio que ocupa el canal está dividido en dos áreas: una asignada al estudio desde el cual se realizan todos los programas y otra a la sala de edición que, además, sirve como lugar para almacenar parte del equipo y los insumos. Parinacota TV, a diferencia de otros canales comunitarios, no cuenta con mesa de transmisión, por lo tanto, sus emisiones se hacen a partir de programas pregrabados. Parte del equipo cámaras, reproductores y monitores es prestado por los integrantes del canal, situación que produce un alto grado de inestabilidad.

La preocupación por la capacitación es constante, y al no contar con expertos, se ha dado a través de la autoformación y de la colaboración mutua con la idea de que “todos sepan de todo”. Se da un proceso autodidacta, pero si alguien, por ejemplo, no sabe editar, habrá quien puede enseñar. No se trata de que haya técnicos, sino que cada uno vaya aprendiendo y enseñando lo que sepa. Parinacota TV ha iniciado una escuela popular que tiene como objetivo aportar al desarrollo personal, subsanar las necesidades educativas y fortalecer las organizaciones con miras a que se apropien del proyecto. Los contenidos se centran en temas de derechos humanos, medio ambiente y realidad latinoamericana. Las acciones se realizan en coordinación con la junta de vecinos.

<sup>14</sup> Fiestokata de autogestión. Disponible en <http://parinacotatv.blogspot.com/search/label/Eventos>.

Una de las discusiones que afronta la televisora es la postulación a fondos concursables y proyectos. Se teme que los ingresos por esta vía afecten la independencia de las acciones. Lo que sí está claro es que existe la necesidad de buscar alternativas de financiamiento, aunque considerando que el límite ético está en no comprometer al canal con instancias que puedan afectar su integridad. Además de las falencias de tipo económico están otras relacionadas a la coordinación cuando los integrantes del equipo estable tienen dificultades en planificar sus tiempos. También existen problemas en la relación entre profesionales y no profesionales, que expresan ciertos grados de discriminación, y no son menores las limitaciones de orden técnico que afectan a la calidad de la señal de emisión.

Pese a todo, el canal ha logrado ser un referente importante para la población y ha incidido positivamente en sus formas de organización. El desafío permanente es tener una mayor llegada al poblador y al trabajador en su calidad de público. “El público al que apuntamos nosotros, no es a ese sujeto politizado, porque si es por eso la ‘pega’ ya está hecha, porque ese ‘loco’ ya está conciente de su posición en la sociedad, él entiende que su situación no es porque sea flojo, o porque no quiera surgir. Pero en cambio la pobladora, o la madre soltera, o el trabajador, eso no lo sabe, y llega a la casa a ver Morandé con compañía,<sup>15</sup> para seguir reproduciendo su misma historia. A ese público es al que apuntamos”, cuenta Gustavo Cofré (Valenzuela y Rioseco, 2009).

### Similitudes, diferencias, retos

A partir de la descripción panorámica de ambas televisoras, Señal 3 de La Victoria y Parinacota TV, es posible identificar similitudes, diferencias, problemas y retos comunes, con la intención de aportar a una caracterización más profunda de este tipo de medios audiovisuales. Los dos canales comunitarios se asientan en zonas con alto índice de pobreza, caracterizadas por su capacidad de organización y por su “lucha por la vivienda”. Son lugares afectados por el narcotráfico y estigmatizados bajo estereotipos de delincuencia y violencia. Ambos canales fueron creados a partir de iniciativas de personas particulares comprometidas con la lucha social esperando recibir el aval y participación de las organizaciones y vecinos de la comuna.

Los proyectos son manejados por personas de diferentes edades y oficios, que en su mayoría forman parte de la comunidad. Proviene del activismo social con compromiso político y se identifican con líneas ideológicas de la izquierda en sus diferentes matices, que son reflejadas en los contenidos de la producción. Si bien los canales estudiados tienen muchas similitudes, es importante subrayar diferencias que tienen que ver justamente con la línea ideológica. Señal 3 de La Victoria se maneja desde

<sup>15</sup> Morandé con compañía, programa de televisión basado en el humor, que utiliza modelos, y chistes de doble sentido.

un enfoque marxista, mientras Parinacota TV responde al pensamiento anarquista libertario, por esta razón son mucho más radicales en el momento de defender su autonomía respecto a instituciones o recursos que puedan llegar de ofertas concursables. Este discurso libertario, que desafía la institucionalidad, puede ser advertido en los contenidos mismos de su producción. Un ejemplo de esto es el eslogan que utilizan en la presentación del canal: “Desde abajo, sin permiso y con nuestros vecinos”.

En los canales se incentiva la participación. Todo poblador que desea colaborar es integrado y pasa a formar parte del equipo de colaboradores que complementa el trabajo del grupo estable que conduce el canal. Las decisiones se toman de manera conjunta. El trabajo se estructura sobre la base de comisiones; no existe una definición de oficios ni jerarquías; una sola persona puede cumplir varias tareas de acuerdo a las exigencias del momento.

Los canales ordenan su trabajo interno bajo la lógica de las organizaciones sociales o a la par de los colectivos políticos y agrupaciones culturales. Al trabajar en la lógica de organización social, expresan con mucho valor, sobre todo en Parinacota TV, lo importante que es la autogestión y la autonomía de funcionamiento como principios que no se transan; sin embargo, la televisión involucra gastos a los que normalmente una organización no incurre. Es evidente, pues, la necesidad que tienen los medios comunitarios de generar recursos, de lo contrario pueden quedar dentro de las tantas experiencias marginales de comunicación popular que han ido desapareciendo. Este es un tema que todavía está por resolverse.

Los medios comunitarios promueven un espectador activo, el cual es considerado más actor que público. Se proponen, además, ser una herramienta para el encuentro de la comunidad, mostrando las formas en que las organizaciones sociales funcionan y se organizan. En los canales estudiados se ha visto que prima la intención de “mostrar la visión del mundo popular” en resguardo de la memoria y para que su gente se sienta reflejada y respetada, fortalezca su identidad.

Si bien ambos canales han desarrollado géneros y formatos basados en la narrativa clásica de la televisión, introducen matices importantes a partir de su condición de medios locales comunitarios, ligados a las necesidades de los pobladores, a su cosmovisión y a su vida cotidiana. Los contenidos de producción propia, por otra parte, se distribuyen en cuatro líneas: informativa, educativa, artístico-cultural y de entretenimiento. Esta última es distinta al típico espectáculo que se transmite en los canales comerciales.

Los géneros y formatos desarrollados son los musicales, los educativos y el informativo, donde sobresalen los noticiarios. También han desarrollado propuestas singulares a partir de la manera en que los productores se han acercado a la vida cotidiana de las personas. Este es el caso del programa Preparando la olla, realizado bajo un formato

muy propio en el que el equipo de producción acude al hogar de los vecinos para que estos, a partir de la preparación de una comida, aborden temas variados sobre su vida.

Algo característico de los canales comunitarios es que suelen enfrentarse a los grandes medios que criminalizan las acciones de protesta que surgen en las comunas. Lo hacen a través de lo que ellos llaman “contra-información”. Un ejemplo de esto son las coberturas que tanto Parinacota TV como Señal 3 de La Victoria han hecho de las movilizaciones estudiantiles, de las marchas en defensa del agua y la naturaleza, y de las protestas originadas alrededor del tema de las viviendas realizadas en 2011.<sup>16</sup>

La producción propia es combinada con enlatados de diferente procedencia. Asimismo, ambos canales bajan señales de estaciones como Telesur. En este caso entran en juego aspectos legales de pago de derechos de transmisión. Según Erick Valenzuela en la entrevista realizada por Marcelo Cordero, “en la mirada de ellos, no tiene que pedirse permiso para algo que debe ser considerado un derecho público o un derecho social como es el derecho al deporte cuando, por ejemplo, se transmite un partido de fútbol. Son transmisiones que se hacen sin fines de lucro, entonces se considera que no hay una apropiación de algo para generar recursos”.

La fuente principal de generación de recursos es el autofinanciamiento, y para ello buscan formas novedosas de recaudación de dinero visitando ferias u organizando eventos que involucran a la población. Normalmente son los miembros del grupo estable los que adquieren infraestructura y equipo. Esto no quiere decir que se trabaje bajo la lógica de propiedad privada, por el contrario, los medios son administrados bajo la concepción de propiedad colectiva, tal como lo explica Ramón Rubilar en la entrevista ya referida: “Esto es algo muy complejo de entender en una sociedad hiperneoliberal donde se dimensiona la propiedad privada, pero aquí, excepto un par de libros y mi cámara, todo es de todos”. En ambos casos el personal entrega su trabajo sin recibir un sueldo fijo. Se trata de una acción voluntaria entendida como una forma de militancia. Esto afecta la estabilidad de los medios lo que a su vez dilata los procesos de producción afectando su continuidad.

La formación se da en tres niveles, por un lado está la capacitación interna donde los grupos estables y los colaboradores se capacitan constantemente, para lo cual se promueven espacios de aprendizaje colectivo donde unos enseñan a otros. En segundo lugar está la capacitación que se da a través de la colaboración entre canales, organizando talleres gratuitos. Por último, están los proyectos de escuelas de comunicación popular que ofertan una formación más integral que va más allá de lo técnico audiovisual y convocan a la población en general. Entre sus proyecciones generales

<sup>16</sup> Nota a Movilización en Santiago por Hidro Aysén, día viernes 13 de mayo, y celebración Cruz de Mayo, sábado 14, en Quilicura. Disponible en <http://www.youtube.com/watch?v=xydVL0yGz1g>.

se encuentran: profundizar la articulación y la relación con la población, mejorar la parte técnica y de infraestructura, aumentar la producción, conformar redes con otros canales comunitarios, formar comunicadores y potenciar el uso de internet.

Finalmente, debe señalarse que en el año 2006 se creó la Red de Televisoras Populares, encabezada por Señal 3 de La Victoria, con el objetivo de facilitar espacios de coordinación entre los canales populares y crear circuitos de intercambio y cooperación. Esta red reúne a estaciones de todo el país e incluso ha llegado al exterior, como es el caso de Bolivia.

## ADKIMVN Comunicaciones<sup>17</sup>

Este recuento de experiencias no puede dejar de mencionar al audiovisual desarrollado por el pueblo mapuche que habita el sur de Chile y el suroeste de Argentina. Su lengua es el mapudungun, y hacia el año 2011 su población alcanzaba casi un millón de personas, 600 000 en territorio chileno.

Desde hace mucho tiempo existe un conflicto territorial entre este pueblo y el Estado chileno. Ese conflicto, que tiene como telón de fondo la pobreza y marginalidad en que se encuentra gran parte de su población, ha adquirido en los últimos años claros perfiles políticos. Los mapuches, al igual que otros pueblos originarios de latinoamérica, son víctimas de la discriminación y de la negación de su cultura. Desde la década de los años 1990 han sucedido una serie de acciones reivindicativas por parte de sus organizaciones.

Este pueblo, como otros en la región, tiene una trayectoria destacable en el uso de medios de comunicación que se origina en la necesidad de expresarse, reafirmar su identidad, informar e informarse y, sobre todo, denunciar la situación de marginación en la que viven y dar a conocer sus reivindicaciones territoriales frente al Estado.

Las consideraciones sobre esta experiencia se basan en el estudio *We Aukiñ Žugu, Historia de los medios de comunicación mapuche*, realizado por Felipe Gutiérrez Ríos. Gutiérrez comienza su investigación describiendo la forma en que el pueblo mapuche ha desarrollado materiales impresos, programas, radio y audiovisuales, y ha accedido a internet practicando una propuesta comunicacional que desafía, no sin dificultades, a los grandes medios de comunicación. En el caso del audiovisual, puede encontrarse un primer antecedente en 1971, cuando se inicia la representación indígena en el documental chileno con los estrenos de las películas *Nutuayi Mapu. Recuperemos nuestra tierra*, y *Amuhuelami. Ya*

<sup>17</sup> Este acápite está adaptado y redactado sobre la base de la investigación de Felipe Gutiérrez Ríos: *We Aukiñ Žugu, historia de los medios de comunicación Mapuche*. Dirección: Santa Cruz, Eduardo. Universidad de Chile, Santiago, 2011.

*no te irás*, que abordan la temática mapuche. Poco después, en la década de 1980, tanto en el ámbito del cine como en el del video alternativo y popular, se realizaron talleres y trabajos de recuperación de la memoria, momento en el que diversos grupos de realizadores comenzaron a hacer registros sobre la vida de los mapuche y de otros pueblos.

Posteriormente, en 1995, se estrena la película *Punalka. El alto Bio-bio*, dirigida por Jeannette Paillán,<sup>18</sup> considerada como una realización que abre las puertas a los indígenas como realizadores audiovisuales en Chile. Desde 1998, y a partir de las demandas territoriales de diversas comunidades, los registros se hacen más frecuentes. En algunos casos, la cámara es tomada por los propios mapuche y comienza a ser considerada una herramienta fundamental en el acompañamiento de la protesta social y de movilizaciones sometidas a la represión, frente a las cámaras de los canales masivos que muestran una figura estereotipada del mapuche como un ser violento y asociado al terrorismo. Estos registros han tenido un importante rol el momento en que había que informar a las comunidades sobre movilizaciones y hechos represivos con el fin de fortalecer las acciones reivindicativas. Muchos de estos registros han sido convertidos en documentales, el género principal dentro de la producción mapuche. Sin embargo, la mayoría de estas realizaciones no fue elaborada por los propios mapuches. Entre las excepciones está Jeannette Paillán, considerada una de las más importantes cineastas del mundo indígena en Chile. Ella, a partir de registros realizados entre los años 1998 y 2001, produjo el destacado documental *Wallmapu*, que narra los procesos de conflicto que se dieron durante esos años.

Se advierte pues, que la apropiación de tecnología es un proceso que recién se ha iniciado en Chile, a diferencia de lo ocurrido en países como Bolivia y Brasil. Según María Paz Bajás Irizar (2008), “En Chile, el acceso a la apropiación de tecnología audiovisual se ha dado de manera independiente, lo que significa que no ha existido una entidad institucional estatal o privada que haya generado la llamada transferencia tecnológica, como sí ocurrió en otras partes de Latinoamérica. En este sentido, las producciones indígenas chilenas se diferencian de aquellas realizadas por países como México, Brasil y Bolivia que lideran en cuanto a las realizaciones audiovisuales hechas por los propios indígenas, destacadas, ya sea por su productividad, calidad, variabilidad, y circulación de los productos audiovisuales”.

De acuerdo al estudio de Felipe Gutiérrez, solo hay tres realizadores mapuche que han dirigido documentales. Esta constatación remite a un debate entre documentalistas chilenos sobre la identidad de quién narra, desde dónde se relatan los hechos, con qué lógicas y cuál es el rol que cumplen las comunidades cuando son involucradas

<sup>18</sup> Coordinadora General de la Coordinadora Latinoamericana de Cine y Comunicación de los Pueblos Indígenas (CLACPI), organización que promueve el desarrollo del área audiovisual de los pueblos indígenas latinoamericanos.

o incluidas en los contenidos de una producción. Como diría Yéssica Ulloa, se trata de debatir la relación entre “el filmante y el filmado”. En la discusión está presente la preocupación por la construcción de estereotipos que pueden edificarse desde la mirada externa del realizador que idealiza el mundo indígena o desde el mismo ojo indígena que se autoenaltece. Al respecto, Danko Marimán, citado por Gutiérrez, sostiene: “Nuestro temor al hacer trabajos de este tipo es que generen verdades o absolutismos, de manera que la gente diga ‘así son los mapuche’, y que eso no te permita ver la realidad completa”.

En medio de este panorama, destaca el trabajo audiovisual colectivo y comunitario del grupo ADKIMVN (<http://vimeo.com/adkimvn>), impulsado por el comunicador y realizador audiovisual Gerardo Berrocal. Este colectivo, que no tiene personería jurídica y trabaja sin fines de lucro, se inició el año 2003 luego de la realización de un taller de comunicaciones en la zona del lago Budi, ubicado al sur de Chile, en el área costera de la IX región, entre la comuna de Puerto Saavedra y la localidad de Puerto Domínguez. En el taller participaron representantes de diez comunidades mapuches. Nació como una crítica al panorama de medios, incluyendo a los propios medios mapuches y a los documentalistas, cuyos trabajos “de autor” no dejan de ser una interpretación de lo que sucede en las comunidades. El colectivo ADKIMVN, que recibe el apoyo de la ONG Observatorio Ciudadano, se dedica a formar equipos de comunicaciones en distintos territorios. Trabaja en coordinación con las autoridades mapuches tradicionales, abordando los temas que la misma comunidad juzga relevantes, acompañando así “los procesos políticos y sociales, de reconstrucción territorial y organizacional, rescate y fortalecimiento cultural, desarrollo de planes de vida, revitalización y promoción de los derechos colectivos”, como se lee en la carta de presentación de su sitio web.

ADKIMVN ha producido varios documentales, entre los que destacan *Lifko Mapu* (Territorio de aguas limpias), que narra cómo la piscicultura y la geotermia han roto el equilibrio natural de más de 20 comunidades pewenche de la comuna de Melipeuco; *Kuifikecheyem Taiñ Mapumew* (En territorio de nuestros ancestros), una producción sobre la defensa territorial, cultural y espiritual llevada a cabo por varias comunidades de Panguipulli; y el documental *Pewen, Mongen Taiñ Pu CHE* (La vida de nuestra gente) que aborda la importancia que tiene para el pueblo pewenche la existencia del pewen (araucaria) en su desarrollo. El audiovisual muestra las movilizaciones de defensa que se llevaron a cabo en la década de 1980, frente a las empresas forestales.

Estos documentales de ADKIMVN tienen el objetivo de desarrollar estrategias comunicacionales desde la propia cosmovisión mapuche, integrando los conceptos de comunicación para el cambio social, comunicación participativa y comunicación con identidad. La “comunicación para el cambio social” implica que el trabajo comunicacional y de producción no puede estar aislado de los distintos procesos sociales que atañen a los pueblos indígenas y a la sociedad en su conjunto. La “comunicación con identidad” es el concepto que pone énfasis en la dimensión espiritual del proceso de

comunicación. La “comunicación participativa” define una manera de trabajar en lo práctico.

Para que el proceso de producción sea válido y tenga legitimidad, la experiencia mapuche en comunicación respeta la estructura de organización de la comunidad, es decir que, para iniciar la actividad, primero se contactan con las autoridades tradicionales quienes son las encargadas de elegir, bajo parámetros propios, al grupo de trabajo. Una vez conformado el grupo se pasa por una primera etapa de formación y de adquisición de los conocimientos básicos: manejo de cámaras, escritura de guiones y pautas de entrevistas. Si bien el énfasis de la capacitación está en lo técnico, el curso incluye la reflexión sobre comunicación como concepto, con el fin de elaborar un proyecto comunicacional de más largo aliento que incluya aspectos políticos y de recuperación histórica y cultural, de tal manera que vayan sentándose las bases para el diseño de una estrategia de comunicación.

Una vez que el equipo está formado, se trabaja en la producción con lógicas participativas. Se comienza por la investigación, involucrando a todo el equipo y buscando alcanzar un nivel profundo de acercamiento a la realidad circundante para obtener insumos y decidir las temáticas a tratar. Este proceso se complementa con el apoyo de profesionales cercanos al grupo y que trabajan en otras áreas de investigación. Posteriormente viene la etapa de registro sobre la base de un guion elaborado por todo el equipo de trabajo, a la que sigue la posproducción, hasta obtener el producto final. Con el producto elaborado, viene la etapa de validación, y una vez que la comunidad aprueba el trabajo, se inicia la etapa de difusión en formato DVD a través de instituciones y redes afines. Esta última fase es la que más debilidades tiene, ya que si bien se ha logrado, hasta cierto punto, que las comunidades se apropien de las tecnologías y creen metodologías de producción de acuerdo a sus propias lógicas y realidades, no ha sucedido lo mismo con las tecnologías de exhibición.

La participación es otro problema a solucionar ya que, según sostiene el mismo grupo promotor y como suele ocurrir en este tipo de experiencias, muchas veces el trabajo, pese a haber promovido lógicas colectivas de producción, se concentra en manos de unos pocos. Esto obstaculiza un grado de apropiación mayor de la tecnología audiovisual por parte de la comunidad. Sin embargo, este hecho no le resta validez a la experiencia, sobre todo cuando hay una amplia intervención de la gente en la definición de contenidos y en la decisión sobre las formas de relato. Este tipo de producción, además, ha sabido incluir varias voces, respetando los idiomas nativos, y ha logrado plasmar formas narrativas desarrolladas en las comunidades. Uno de los mayores logros de esta experiencia es que, en las comunidades, después de haber llevado adelante la práctica de producción y difusión, quedan conformados equipos de trabajo audiovisual.

Entre otros logros de la experiencia de ADKIMVN se señalan: a) la recuperación de la tradición oral y su convergencia con las nuevas tecnologías; b) un buen grado

de apropiación tecnológica a partir de la relación con los miembros del colectivo y los equipos de trabajo; y c) la posibilidad de probar una metodología compleja y participativa.

## MARCO CONCEPTUAL

En este acápite se identifican los elementos referidos a la manera en que se concibe el audiovisual comunitario, las razones por las que se decide utilizarlo y las implicancias y utilidad que este medio ha tenido en las experiencias reseñadas.

Para los actores involucrados en el audiovisual comunitario, este medio es, ante todo, una herramienta que permite apoyar al fortalecimiento de las organizaciones, coadyuvar al crecimiento personal y a la autoestima, realizar un trabajo político, reafirmar identidades, mostrar diferentes cosmovisiones y resguardar la memoria. Para el efecto, la comunidad debe seguir un proceso de apropiación de la tecnología audiovisual y de su lenguaje. Según el investigador Erick Valenzuela, dicha apropiación implica otorgarle a la producción y a sus contenidos un sentido diferente al que le dan los medios tradicionales.

Tanto para Señal 3 de La Victoria como para Parinacota TV, la razón de ser de un canal comunitario es responder a las necesidades que tiene la gente de verse a sí misma, de ver reflejadas sus ideas, de participar y emitir sus opiniones. Eligieron este medio por sus potencialidades de impacto en la sociedad y por la capacidad que tiene la televisión de interpelar al poder estatal y, al mismo tiempo, abordar aspectos de la vida cotidiana. “Nosotros empezamos acá con las problemáticas, cuando empezamos con las noticias del canal, lo hicimos hablando de los hoyos de las calles y la gente veía reflejados sus problemas. Hay que ver las problemáticas que hay en el barrio, ir denunciando, ir a entrevistar a la gente en los edificios, meterse, meterse y meterse” (Lillo, 2011). Este tipo de prácticas ha significado hacer televisión desde la población y en un determinado contexto. “Se sostiene que el contexto influye, se necesita un barrio con identidad, porque la televisión comunitaria nace de las necesidades del barrio. Estos proyectos están dirigidos más a la gente pobre que no tiene oportunidades de comunicarse”.

La independencia tiene para los actores un canal comunitario, un sentido muy profundo. Por eso el carácter autogestionario es fundamental, les permite crear con libertad y no renunciar a sus aspiraciones de luchar por un mundo mejor.

Quienes producen televisión comunitaria sostienen que su práctica ha servido para demostrar a todo Chile que hacer otro tipo de comunicación es posible. Polo Lillo destaca en la entrevista del Observatorio Social La Pirenaica: “La TV comunitaria permite combinar la educación y la reflexión política con el entretenimiento: imagínate a un viejito que recibe su pensión de 60 o 70 lucas y no tiene cómo ver los partidos de fútbol que quiere porque tendría que pagar cable. Ya de ahí partes con un beneficio

porque le estás dando entretención. Pero también entregamos información. Cuando fue el golpe de Estado en Honduras, aquí estuvimos una semana transmitiendo. Y la gente que más sabía de lo que había pasado en Honduras era la que nos veía y hubo personas que me decían en la calle ‘yo agradezco a la señal porque me puedo informar bien’, porque los otros medios no informaron nada. Entonces, si te pones a ver de qué le sirve a la gente, le sirve de mucho; por ejemplo, cuando hubo una campaña de pánico, nosotros fuimos al policlínico y entrevistamos a una niña, le hicimos todo el seguimiento y así apoyamos a una campaña de prevención. Sí, para esto tienen que servir los medios, es que esto dura hasta donde llegue tu imaginación”.

En el marco de la comunidad, el audiovisual cobra una utilidad que es impensable dentro de la lógica comercial; según sus promotores, este medio sirve a la gente para difundir las prácticas y visiones de las organizaciones sociales comunitarias, promoviendo la interlocución y el encuentro con un enfoque político que tiene como propósito incidir en un cambio social. Según dicen, esta es la razón por la cual proyectos de este tipo no tiene cabida en zonas residenciales donde, por el nivel de vida, la organización vecinal no es necesaria.

La preocupación por trabajar una producción elaborada bajo cánones propios, por otra parte, ha permitido rescatar diferentes formas de relato. Dichos relatos, al ser adaptados al audiovisual, se han constituido en propuestas de nuevas formas narrativas. Así, Felipe Gutiérrez sostiene en su investigación que, en la experiencia mapuche, se han ejercitado formas innovadoras de contar, como es el caso de las formas de relatos llamados *nütram* y *ngülam*, que dan una gran importancia a las narraciones y conversaciones de cosas del pasado y al conocimiento de la gente mayor. Gerardo Berrocal, de ADKIMVN, explica al respecto: “Nosotros preparamos un ambiente rescatando la figura del *nütram*, que es un espacio de conversación muy antiguo en las comunidades, donde la gente más anciana va educando con su sabiduría a los más jóvenes”.<sup>19</sup>

Ensayar estas formas de contar tiene una utilidad añadida, pues a partir de ella puede humanizarse la información que se transmite, que normalmente se difunde sin considerar percepciones propias e historias concretas de vida. Esta forma de abordaje también ha demostrado ser válida para romper con los estereotipos. Para ADKIMVN, la producción audiovisual también ha servido para generar espacios de reflexión y discusión sobre la comunicación como concepto, con el fin de elaborar un proyecto y estrategia comunicacional. Al respecto, Gerardo Berrocal manifiesta: “Creemos que la formación en comunicación no es solo en técnicas de la comunicación sino una formación íntegra, entendida como la mejor manera de acompañar este proceso que no solo es político, sino de recuperación cultural y de memoria”.

<sup>19</sup> Los fragmentos de las entrevistas a Gerardo Berrocal fueron extraídos de la investigación de Felipe Gutiérrez Ríos, “We Aukiñ Zugu, historia de los medios de comunicación Mapuche”. Dirección: Santa Cruz- Eduardo. Universidad de Chile, Santiago, 2011.

Asimismo, la práctica comunitaria, en el caso de los canales, ha sido útil para que se produzca un aprendizaje mutuo: para la comunidad ha significado aprender a hacer televisión, y para los equipos estables responsables de su funcionamiento, trabajar de acuerdo a enfoques organizacionales tal como lo practica la comunidad. “Ojalá que si un día nosotros nos vamos, los pobladores sigan manteniendo el canal, sigan trabajando y que hayan aprendido a funcionar. Y que nosotros, que ahora hemos aprendido a estar más organizados, sigamos levantando canales en otros lados”, concluye Felipe Ramírez, integrante de Parinacota TV.

## CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES

A partir de las experiencias estudiadas, unas ubicadas en el área metropolitana de Santiago y otra en el seno de la nación mapuche, puede deducirse que una de las características del audiovisual comunitario es la capacidad que tiene una comunidad de apropiarse de la tecnología de la imagen en movimiento; se trata de un proceso en el que los actores y grupos marginales y contestatarios toman posesión de esa tecnología que fue creada para otros contextos y le dan usos y sentidos diferentes, mostrando formas propias de concebir el mundo. Los proyectos comunitarios se adueñan de las máquinas y desafían los mensajes impuestos por los medios oficiales de comunicación, ensayando nuevas formas de cobertura, tanto de la noticia y de hechos sociopolíticos culturales como de aquellos ligados a la vida cotidiana. En este contexto, la palabra apropiación cobra una especial significación y merece ser analizada ampliamente para poder dotarse de una definición más profunda de cine o audiovisual comunitario.

Siguiendo a María Isabel Neüman de Segá (2008), la apropiación tecnológica implica una apropiación social, entendiendo esta última como un proceso mediante el cual grupos sociales marginados del sistema económico capitalista ejercen prácticas de resistencia y negociación en el mundo globalizado, lo que quiere decir que estos grupos interactúan con la propuesta cultural, económica, organizacional y de consumo de ese sistema, dándole nuevos sentidos, usos y propósitos que hacen las veces de filtros, los cuales permiten mantener un horizonte propio de comprensión del mundo cargado de resignificaciones.

Tanto para Neüman de Segá como para el sociólogo Serge Proulx,<sup>20</sup> para que se produzca el acto de apropiación deben considerarse una serie de elementos y cumplirse ciertas condiciones. En este sentido, Neüman identifica cuatro elementos: a) la apropiación es un acto intencional, no una concesión de terceros; b) el acto de apropiarse precisa que lo apropiado sea ajeno; este elemento tiene que ver con las estructuras coloniales bajo las cuales el nativo se convirtió en el “otro”, según los ojos europeos, y

<sup>20</sup> Serge Proulx, sociólogo, profesor del Departamento de Comunicación de la Universidad de Quebec en Montreal y especialista en metodologías cualitativas de investigación.

automáticamente fue despojado y degradado de su condición de dueño de sus tierras haciendo que todas las cosas pasaran a serle ajenas; c) la apropiación actúa como una especie de filtro; lo que se apropia ya no llega al nuevo usuario tal cual era, sino después de pasar un proceso de recodificación, donde el nuevo código proviene del que se apropia; y d) la apropiación se realiza desde la relación, la apropiación es “social”, no se cumple el dogma principal del liberalismo y del neoliberalismo: el individuo.

Por su parte, Proulx plantea las siguientes condiciones: a) el dominio técnico y cognitivo del artefacto; b) la integración significativa del objeto técnico en la práctica cotidiana del usuario; c) el uso repetido de esta tecnología que se abre hacia posibilidades de creación; y d) la apropiación social supone que los usuarios estén adecuadamente representados en el establecimiento de políticas públicas (Dominique, 2006; citado en Neuman de Segá, 2008).

Si se revisa la descripción de las experiencias seleccionadas en el presente estudio, los elementos y las condiciones planteadas por estos dos autores están presentes, en mayor o menor grado, en el proceso de producción audiovisual comunitaria, convirtiendo a la tecnología, más que en un fin en sí mismo, en una herramienta de resistencia y contra-información. Es bajo este marco donde debe analizar la forma en que un grupo o colectivo se apropia del audiovisual.

El proceso se inicia cuando la comunidad ve en el audiovisual una forma de expresión y un instrumento facilitador de la interrelación social y decide utilizarlo. En muchos casos, el paso preliminar es la capacitación. En esta etapa, el grupo aprende a operar los equipos y a manejar los principios básicos del lenguaje de la imagen, empleando formas de aprendizaje novedosas que se generan a partir de las propias características de la comunidad.

Seguramente las grandes empresas transnacionales del audiovisual no imaginaron el uso que colectivos sociales y organizaciones de países pobres le darían a esta tecnología ajena, pensada para responder a la demanda de la industria audiovisual y del mundo consumista del entretenimiento. Así se cumple la premisa planteada por Neuman de Segá (2008), en el sentido de que el acto de apropiación precisa que lo apropiado sea ajeno. Una vez que la comunidad accede al medio audiovisual, le imprime lógicas propias de producción y elabora los contenidos desde una óptica propia, utilizando códigos diferentes y promoviendo la creación colectiva, es decir, hay una resignificación. Este es un proceso que se da en las etapas de guion, rodaje y, sobre todo, en la postproducción, momento de mayor elaboración de sentidos y significados. Aquí está fuera de lugar la lógica antropológica mediante la cual la cámara es entregada a una comunidad para observar lo que hace con ella. No, se trata más bien de la toma real del artefacto por parte de esas comunidades para crear mensajes propios, comunicarse e interactuar mejor con el mundo que le rodea.

Asimismo, a medida en que la comunidad va familiarizándose con esta tecnología, y ante la urgencia de responder a necesidades y contextos, va descubriendo formas

novedosas de distribución y exhibición, como es el caso de las presentaciones callejeras o el incentivo para la formación de espectadores activos y críticos. La apropiación es una construcción realizada por grupos, colectividades y comunidades de diversa procedencia, ya sean urbanas o rurales, entre las cuales se encuentran los pueblos indígenas. Por lo tanto, se trata de un acto social donde lo individual está en segundo plano. Por la importancia que en la sociedad ha ido tomando este tipo de producción, se ha hecho necesario, tal como lo plantea Proulx, el desarrollo de normativas y políticas públicas que garanticen su continuidad y reconozcan la apropiación como un fenómeno transformador y creativo con potencialidades de incidencia social y política.

Ya en 1986, Ignacio Aliaga identificaba una intensa discusión teórica dentro de sectores del audiovisual chileno en torno a la definición del video comunitario, la misma que después de 25 años puede ser retomada con el fin de enriquecer el debate actual porque contiene elementos y planteamientos en plena vigencia. Entre ellos se destacan los siguientes:

- El video comunitario es una forma especial de concebir el medio audiovisual que opta por la práctica colectiva, lo que le imprime lógicas diferentes de producción.
- El proceso mismo de producción, al ser participativo, toma matices especiales siendo tan importante como el producto final.
- El video comunitario es funcional a los intereses y necesidades de una comunidad.
- En los procesos tanto de producción como de difusión, prima el sentido grupal comunitario ante lo individual.
- El video comunitario ha podido desarrollarse gracias y fundamentalmente por las características tecnológicas propias del video que ha permitido una mayor accesibilidad y democratización de este medio.
- El audiovisual comunitario se enfrenta a la televisión y a los medios tradicionales y oficiales que incrustan en las mentes no solo formas televisivas, sino también una manera arquetípica de verse y ver.

Pero además, Ignacio Aliaga identifica a dos tipos de actores que hacen al video comunitario: por un lado, estaría la comunidad misma, y por otro, lo que él llama grupo-video o trabajadores-video, que sería la instancia que cataliza una necesidad y dinamiza a la comunidad. Este grupo, conformado en muchos casos por especialistas, sería el encargado de abrir el camino para que las comunidades accedan a la infraestructura del video. En los casos estudiados se presenta claramente la figura planteada por Aliaga, es decir, que existe una especie de grupos-video (los equipos estables en relación a las televisoras comunitarias y el colectivo ADKIMVN en lo que se refiere a la

experiencia mapuche) que se han dado a la tarea de orientar a la comunidad para que acceda al medio audiovisual. Si bien en estas experiencias se percibe un buen grado de relación entre grupo y comunidad que ha permitido cierto grado de apropiación, todavía se mantiene el desafío de su consolidación.

El sustento y la continuidad de los emprendimientos comunitarios es otro aspecto a tomar en cuenta, ya que pueden verse truncados por la limitación de recursos, considerando, sobre todo, que gran parte de ellos dependen del trabajo voluntario y de la ayuda externa siempre incierta. Aquí surge la necesidad de definir y reflexionar en torno al concepto de sustentabilidad, entendido como la acción mediante la cual algo puede mantenerse por sí mismo. Es la capacidad que tiene una comunidad de mantener lo logrado (Neüman de Segá, 2008).

Bajo estas consideraciones, se hace evidente que no se ha dado un debate profundo alrededor de esta temática y que es muy necesario hacerlo. Erick Valenzuela recomienda que a esta reflexión y discusión se añadan elementos referentes a la economía social, al cooperativismo y a la autogestión territorial. Las prácticas del audiovisual comunitario son respetuosas de la forma en que las comunidades se organizan, de manera que tanto la capacitación como la producción se estructuran considerando los niveles y lógicas de las organizaciones sociales y de otro tipo de agrupaciones.

Los proyectos comunitarios buscan generar una crítica al modo de hacer cine y televisión; sin embargo, no pueden desconocer los hábitos instalados en los espectadores, los cuales se crean justamente a partir del impacto que estos medios tienen en la sociedad. En este sentido, es necesario tener tacto para saber equilibrar el discurso que quiere entregarse con las formas que requieren los públicos acostumbrados a un audiovisual concentrado en el entretenimiento y la espectacularidad. También tendría que reflexionarse sobre el hecho de que un audiovisual crítico no está necesariamente divorciado de la distracción. Esto ya lo plantea Polo Lillo de Señal 3 de La Victoria, cuando cuenta sobre la experiencia con las transmisiones de partidos de fútbol.

Los contenidos de los audiovisuales comunitarios estudiados mantienen una alta base política que se inserta de manera transversal. Para los realizadores, hacer audiovisual significa ejercer una militancia. Nuevamente, como en la década de los años 1980, la cámara es vista como instrumento de lucha. Reforzando esta idea Erick Valenzuela afirma al entrevistador Marcelo Cordero, que el carácter político que se advierte en el discurso de las televisoras comunitarias tiene que ver con su profunda raigambre popular. “Más que reivindicar la participación y la acción ciudadana [las televisoras comunitarias] buscan apoyar a las bases en toma del poder político”. Se advierte, pues, que los productores audiovisuales comunitarios asumen el rol de actores. Esto se evidencia cuando, por ejemplo, apoyan las movilizaciones y reivindicaciones que se realizan en una ciudad o en una comuna, haciéndose eco de ellas hasta tal punto que alguna vez han tenido que verse enfrentados con las fuerzas del orden. Ese es el caso de lo ocurrido

el jueves 25 de agosto de 2011, cuando la policía militarizada de carabineros intentó tomar la sede de Señal 3 de La Victoria.

En Latinoamérica, en general, el llamado audiovisual alternativo, popular y comunitario ha cumplido un importante rol en la cobertura de la protesta social, no se ha limitado a ser una simple herramienta de registro con lógica coyuntural, como lo hacen los medios televisivos. Por el contrario, ha sido un actor en la medida en que ha tenido incidencia social y política, y se ha constituido en un importante soporte para la conservación de la memoria colectiva. En el caso chileno encontramos una interesante tradición en este sentido. Ahí está Sánchez, quien ha permitido preservar imágenes de una población emblemática por su lucha reivindicativa; está Bravo y su experiencia en la cobertura de una trascendental marcha minera sindical del siglo XX; está también toda la experiencia del movimiento alternativo en el seguimiento audiovisual a la serie de manifestaciones callejeras por la recuperación de la democracia en la década de los años 1980; está, igualmente, la utilización del registro audiovisual de importantes movilizaciones por parte del pueblo mapuche, con el fin de tomar decisiones colectivas en relación a vitales requerimientos frente al Estado; está, finalmente, la acción interpeladora al poder que realizan los canales comunitarios a partir de la cobertura que hacen a las movilizaciones recientes, relacionadas a los derechos humanos y ciudadanos. Sería interesante, y quizá urgente, por todo ello, abordar una investigación sobre el tema.

Todavía no existen instancias y técnicas que permitan conocer de manera certera los efectos que estas propuestas han tenido en las poblaciones. Esta tarea es urgente para inaugurar un proceso de retroalimentación que ofrezca parámetros de continuidad a estos proyectos.

Respecto a las formas y contenidos, siguiendo a la realizadora Jeannette Paillán, más que conclusiones se proponen algunas preguntas para la reflexión. Paillán, pese a haber reflejado mediante sus documentales los conflictos político-territoriales del pueblo mapuche, sostiene que la temática conflictiva es parte de un discurso que ya se instaló y que actualmente ya no es favorable a la causa mapuche. Las preguntas son: los conflictos continúan, pero, ¿cómo deben ser reflejados?; ¿es suficiente el registro acompañado de un discurso que hace ver al indígena como un ser romántico, defensor del medio ambiente y rodeado de un mundo espiritual?; ¿esta forma de reflejar los hechos no estaría reforzando los estereotipos y el enfoque sensacionalista?; ¿cuánto de esta reflexión es válida para analizar los contenidos y las formas de los audiovisuales que reflejan la problemática de los diferentes sectores sociales?; ¿será esto resuelto en la medida en que sea la comunidad misma la que, al apropiarse del audiovisual, defina contenidos y formas cada vez en mayor grado?<sup>21</sup>

<sup>21</sup> Las preguntas se plantean sobre la base de las reflexiones expuestas en la investigación de Felipe Gutiérrez.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALIAGA, I. (1986, octubre). *Cine y Video Documental. De Joris Ivens a nuestros chilenos días*. Disponible en <http://www.umatic.cl/documentos06.html>
- BAJAS IRIZAR, M. P. (2008, diciembre). “La Cámara en manos del otro. El estereotipo en el video indígena mapuche”. *Revista Chilena de Antropología Visual*, (12). 70-102. Santiago de Chile. Disponible en [http://www.antropologiavisual.cl/imagenes12/imprimir/bajas\\_imp.pdf](http://www.antropologiavisual.cl/imagenes12/imprimir/bajas_imp.pdf) .
- BRAVO, S. (1987). “Sergio Bravo: pionero del cine documental chileno” por Jacqueline Mouesca. *Araucaria de Chile*, (37). Madrid. Recuperado de Archivos de la base de datos de *CineChile, Enciclopedia Del cine Chileno*. Disponible en <http://www.cinechile.cl/archivo.php?archivoid=43>.
- CALVELO, M. (1989). “Video y televisión: Dos Instrumentos Diferentes”. En: Mario Gutiérrez (ed.). *Video, tecnología y comunicación popular*. IPAL-CIC.
- CONACINE (org.) (1996). *Taller de TV Comunitaria* [documentos presentados por TV Maxambomba del Brasil]. La Paz, Bolivia.
- CROCCO, E. Y EITNER, C. (2011). *Conocimiento, valoración y expectativas respecto a la TV comunitaria, el caso de Víctor Jara TV y el Barrio Yungay*. Dirección: Cereceda, Luz. Santiago: Pontificia Universidad Católica de Chile.
- DINAMARCA, H. (1990). *El video en América Latina*. Montevideo: Ediciones CEMA.
- Encuentro de Lago Ypacarai. Alternativas de difusión y distribución en la creación cinematográfica y audiovisual indígena y comunitaria* (2010, 11-13 de agosto). San Bernardino, Paraguay. Disponible en <http://www.encuentrodelagoypacarai.com>.
- GARATE CISTERNAS, R. A. Y NAVARRETE ROVADO, J. L. (2002). [Tesis para optar el grado de licenciatura en Comunicación Social]. Santiago Chile.
- Gutiérrez, M. (1994). *Taller de Video-TV Comunitaria*. Lima: Proyecto CODAL.
- GUTIÉRREZ RÍOS, F. (2011). *Wé Aukiñ Žugu, historia de los medios de comunicación Mapuche*. Dirección: Santa Cruz, Eduardo. pp. 85-108. Santiago: Universidad de Chile.
- Instituto de Investigación en Ciencias Sociales, ICSO-UDP (2010). “La relación de los chilenos con la televisión e internet”. *Encuesta Nacional UDP*. Disponible en <http://www.encuesta.udp.cl/2010/09/chile-y-la-tv> y <http://www.encuesta.udp.cl/wp-content/uploads/2010/09/relacion-chilenos-tv-internet.pdf> .

- Instituto Nacional de Estadística de Chile, INE. Disponible en <http://www.ine.cl>.
- LILLO, P. (2011). “Entrevista a Polo Lillo, Señal 3”. Observatorio Social La Pirenaica, OSLAP. Recuperado el 12 de abril de 2012. Disponible en <http://observatoriosociallapirenaica.jimdo.com/entrevistas>.
- LIÑERO, G. (2010). *Apuntes para una historia del video en Chile*. Santiago: Ocho Libros Editores.
- NEUMAN DE SEGA, M. I. (2008). “La apropiación tecnológica como práctica de resistencia y negociación en la globalización”. *Centro de Investigación de la Comunicación y la Información*. CICI-Universidad del Zulia. Disponible en [http://www.alaic.net/alaic30/ponencias/cartas/Tecnologia/ponencias/GT18\\_14%20Neuman.pdf](http://www.alaic.net/alaic30/ponencias/cartas/Tecnologia/ponencias/GT18_14%20Neuman.pdf).
- “Primeros usos del video: El registro” (s.f.). Recuperado de Historia del video en Chile de la base de datos U-matic. Disponible en <http://www.umatic.cl/histch7.html>.
- “4 valiosos documentales realizados por el Centro de Cine Experimental” (1959, 18 de agosto). *Revista Ecrán*, (1490). Recuperado de *Archivos* de la base de datos de *CineChile, Enciclopedia Del cine Chileno*. Disponible en <http://www.cinechile.cl/archivo.php?archivoid=42>
- SEPÚLVEDA SWATSON, D. (1998). “De tomas de terreno a campamentos: movimiento social y político de los pobladores sin casa, durante las décadas del 60 y 70, en la periferia urbana de Santiago de Chile”. *Revista Invi*, 13 (35). Chile. Disponible en <http://www.revistas.uchile.cl/index.php/INVI/article/view/8599/8401>.
- VALENZUELA, E. Y RIOSECO, J. P. (2009). *Experiencias de televisión popular en Santiago de Chile* [entrevistas realizadas a Manuel Gonzáles, Sergio Gajardo, Gustavo Cofré y Felipe Ramírez]. Santiago: Universidad de Chile.
- VERA-MEIGGS (s.f.). *La obra de Sergio Bravo*, protocineasta. Recuperado de *Especiales* de la base datos de *CineChile, Enciclopedia Del cine Chileno*. Disponible en <http://www.cinechile.cl/crityestud-112>.
- “Visita a Señal 3 La Victoria, televisión comunitaria, Santiago de Chile” (2010, 13 de noviembre). *Colonización y neocolonización en Latinoamérica*. Disponible en <http://macondocumental.blogspot.com/2010/11/visita-senal-3-la-victoria-television.html>.

# COLOMBIA

Por Pocho Álvarez W.

---

## ANTECEDENTES

“El primer factor es que estamos en un país en guerra, y la guerra más violenta se libra exactamente en los territorios indígenas y afrocolombianos”.<sup>1</sup>

La partida de nacimiento de Colombia, poco tiempo después de su independencia en 1819, está signada por la violencia. El sosiego del comienzo como república se quiebra con el primer golpe de Estado en 1830. “Desde esa fecha no se volvió a conocer un día de paz a lo largo del siglo XIX [...]. Las cuentas oficiales hablan de ocho grandes guerras civiles. A ellas se suman 23 contiendas y refriegas regionales, aunque estudiosos independientes han contado sesenta” (Calvo Ospina, 2008).

Tras el horror de la secular violencia política que ha caracterizado a la historia colombiana, del poder eclesial y las disputas del bipartidismo liberal-conservador; del intervencionismo norteamericano y los grupos de poder que normalizaron la guerra como conducta de la sociedad, de sus posteriores consecuencias hasta estos días — ejércitos y guerrilla, paramilitares y narcotráfico— subyace la estructura social como origen, como raíz de una forma de ser en la historia, que cruza la vida de sus habitantes.

Inequidad, exclusión y violencia van de la mano y cuando se institucionalizan o se “normalizan” y se vuelven conductas de Estado, “forma natural” de convivencia social y “buen gobierno”, las sociedades comienzan a vivir una dimensión de erosión insospechada.

<sup>1</sup> Entrevista realizada a Marta Rodríguez de Silva por Gabriela Alemán, Fundación Cine Documental/Investigación Social, noviembre de 2011.

Herencia de la colonización europea, el despojo como práctica del poder se instaló en la historia de los países de la región. Pervive a través del tiempo y se mantiene hasta hoy como el escenario que alimentó y alimenta la violencia como solución de conflictos. En Colombia esta práctica devino en política de Estado; campos, valles y laderas, la sabana y la cordillera se convirtieron en testigos recurrentes de las innumerables “campañas de limpieza política” desatadas por la policía, el ejército y los paramilitares a lo largo de los calendarios de esta, su guerra interminable.

La violencia del poder “ha vaciado de campesinos pobres a muchas regiones colombianas” (Ramonet, 2008), el desplazamiento forzado, con sus dramas de sufrimiento y tristeza por más de medio siglo de conflicto armado es inimaginable. Pero este ejercicio del poder no es producto de la última guerra o conflicto político. Es un largo legado que viene desde tiempos de la conquista y ocupación española. “Nuestras tierras empezaron a ser robadas y nuestra gente esclavizada, desde antes de lo que las abuelas podían recordar”, afirman los campesinos de la Guambía en el valle del Cauca (Ramonet, 2008). La *terrajería* impuesta en la colonia a los habitantes de esa geografía es una memoria viva y un ejemplo de una larga historia de usurpación y despojo. Para los guambianos, o *misak* —“gente”, en su idioma—, la *terrajería* fue sinónimo de retaceo de la tierra, significó la desintegración de su pueblo y la conversión de su espacio en “tierra libre” o de “resguardo” y “tierra de hacienda”. “[...] Todo eso lo cogieron los blancos y toda la gente que vivía en esas tierras, nosotros los dueños de la tierra, quedamos de terrajeros [...] quedamos pagando terraje por el hecho de darnos un pedacito de tierra para una casita”, recuerda un viejo campesino de la Guambía (Muelas Hurtado, 2005).

Fue tanta y tan larga la humillación que la memoria no alcanza a recordar. “[...] Muchos aguantaban sin hacer nada, otros luchaban en el campo legal, otros se iban a buscar mejor destino en otras tierras [...]” y hay quienes tomaron venganza ajusticiando al usurpador. “La mayoría entendió que el terrateniente era solo un invasor y reaccionó con fuerza contra este sistema explotador y opresor, lo que permitió que, hacia la década de 1960, surgieran los movimientos y organizaciones indígenas más importantes del siglo xx en Colombia, con la consigna de recuperarlo todo: la tierra, la historia, la cultura, la economía, todo”.

Junto a la historia de los misak hay miles de otros hechos que ilustran y suman relatos de expulsión y desarraigo. La larga lucha por desmontar el poder colonial de la iglesia, la Guerra de los Mil Días que terminó en la separación de Panamá con la intervención de los Estados Unidos, la masacre de campesinos de la Ciénega en las bananeras de la United Fruit a finales de la década de 1920, la larga lucha del líder indígena Quintín Lame (1880-1967), precursor y adelantado del reclamo y la recuperación de la tierra de los pueblos originarios, son solo algunos. También hace parte de esa historia el asesinato del líder liberal, Jorge Eliécer Gaitán, que enciende la rabia de la población y desata el *bogotazo*, comienzo de la llamada “época de la violencia” (1948-1953) en la que

“el Congreso no creaba leyes, decretaba muertes”, y a partir de la década de 1960, la segunda mitad del siglo xx, como continuación de “un necesario quehacer”, décadas de guerrillas y millones de dólares derrochados en armas y planes bélicos venidos del norte. Y ya en la última edad del siglo xx y comienzos del milenio, el “Plan Colombia”, el “Plan Patriota”, “la parapolítica” y las llamadas Autodefensas Unidas de Colombia (AUC). Todos estos episodios suman un siglo de auspicio, tolerancia y silencio oficial que redundan en el crecimiento de la violencia de Estado como “política social”. Es un cuento de dolor que sabemos cómo se inició, pero aún no cómo terminará. Y en este relato doloroso, el pueblo y sus comunidades son el testimonio vivo del calendario historia de inequidad, explotación y tristeza que trazó el camino de Colombia.

Esta larga suma de conflictos es una suerte de norma que caracteriza a la historia del cine en ese país. “El cine efímero, la guerra siempre”, parecería ser la clave para descifrar y entender el cuento de la imagen en el país del “café con aroma de mujer”. La violencia política ha sido el telón de fondo del surgimiento y desarrollo de la actividad cinematográfica.

Poco tiempo después de la introducción del cinematógrafo, las primeras producciones, según las crónicas de la historia, tienen que esperar el fin del conflicto por el canal de Panamá para salir a los ojos del público. En ese entorno, con sabor a pólvora, las producciones cinematográficas se limitaban a capturar paisajes y momentos de la vida nacional. La exhibición de películas extranjeras era manejada por los hermanos Di Doménico, fundadores de la Sociedad Industrial Cinematográfica Latinoamericana (SICLA), que funcionó hasta 1928. Propietarios del Salón Olympia de Bogotá, son ellos quienes producen la primera película documental, *El drama del quince de octubre*, obra polémica que narra el asesinato del general liberal Rafael Uribe Uribe.

Son tiempos de crisis y de recuperación de las devastadoras luchas entre liberales y conservadores, de la pérdida de Panamá, de la intervención norteamericana y de otros conflictos: la inflación, la crisis económica, la emisión de billetes para financiar la guerra, la Constitución teocrática. Según las crónicas de esos primeros años, las artes en general, y el cine, en particular, estaban influenciados y sumergidos en el paisajismo, el folclorismo o el nacionalismo, temas o motivos de su preocupación artística. En 1922 aparece *María*, el primer largometraje de ficción, con guion de Alfredo del Diestro, y en 1924 *La tragedia del silencio* de Arturo Acevedo. La literatura y algunas películas críticas como *Garras de oro* (1926), que abordaba el traumático tema de la separación de Panamá de Colombia, y el papel desempeñado por los Estados Unidos, escapan de esta influencia.

La transición al cine sonoro, a finales de la década de los 1920, complicó el quehacer de los productores locales. El cine sonoro era mucho más costoso y técnicamente más complicado de hacer. Las compañías locales no estaban en condiciones de competir con las películas de Hollywood, que ofrecían a los distribuidores precios muy bajos liberados

en el mercado estadounidense. A esto se suma la competencia del cine argentino y mexicano, que atravesaban por sus “edades de oro”. Sin embargo, en 1938 se crea una oficina de cine en la Sección de Cultura Popular del Ministerio de Educación, fundada por el entonces ministro Jorge Eliécer Gaitán. “Constaba ésta de un equipo completo de filmación en 35 y 16 mm. Cámaras, copiadoras, grabadoras, etc. además de 25 proyectores de 35 mm, y otros tantos de 16 mm; para su traslado por pueblos y barrios se adquirió buen número de camiones. Se entregó éste departamento a don Gonzalo Acevedo. El país quedó en espera de maravillosas películas que nunca salieron. Se cambió varias veces de jefe de departamento y nada. Durante siete años de ‘actividades’ no alcanzaron a producirse siete rollos de película utilizable” (Olimac, s.f.).<sup>2</sup>

Entre 1941 y 1945 se estrenaron diez largometrajes de ficción realizados por cuatro compañías productoras. Ducrane Films —dirigida por Oswaldo Duperly, un empresario bogotano que había vivido en Estados Unidos— empezó en 1939 realizando cortos publicitarios y noticieros, para luego producir *Allá en el Trapiche* (1943), *Golpe de Gracia* (1944) y *Sendero de Luz* (1945). Calvo Film Company —dirigida por el español Máximo Calvo, quien había llegado a Colombia en tiempos del cine silente para dirigir una adaptación de la novela *María* (1922)— realizó *Flores del Valle* (1941) y *Castigo del Fanfarrón* (1945). Patria Films —formada por los actores chilenos de la compañía de variedades Álvarez-Sierra— participó en *Allá en el Trapiche* y produjo *Antonia Santos* (1944), *Bambucos y Corazones* (1945) y *El sereno de Bogotá* (1945). Cofilma —compañía antioqueña formada por inversionistas locales— realizó *Anarkos* (1944) y *La canción de mi tierra* (1945).

En 1942 el segundo gobierno de Alfonso López Pumarejo aprobó la Ley novena, que establecía como incentivos para el cine la supresión de aranceles de aduana a la materia prima cinematográfica y la exoneración de impuestos a los teatros que programen cine nacional. Aunque esta ley no llegó a aplicarse efectivamente, sentó el primer precedente de protección estatal.

Los años siguientes van creando un calendario cruel. La pólvora, su olorsonido quiebran el silencio de los campos. La muerte de Gaitán y el *bogotazo* gatillaron desde abril de 1948 las metrallas y las pasiones políticas. Son años cruentos, años de dolor para el sector rural, es la “época de la violencia”, de la lucha a muerte entre “pájaros” (conservadores) y “chuladitas” (liberales). Cifras estimativas hablan de más de 180 mil muertos en diez años. En 1953 se instala una dictadura de Rojas Pinilla y luego una Junta Militar. La llamada clase política organiza el Frente Nacional que busca, mediante acuerdos políticos entre los dos partidos, liberal y conservador, establecer la paz mediante la alternabilidad en las elecciones. “Cada partido debía alternarse en el poder cada cuatro años y distribuir equitativamente los cargos públicos” (Sánchez, 1992).

<sup>2</sup> Olimac, comentarista del periódico *El Colombiano*.

Es una época magra para el cine colombiano, se institucionaliza la censura y la crisis lleva al cierre de muchas productoras. El movimiento cine-clubista empieza a aparecer primero en Bogotá y pocos años después en Medellín. En 1954 destaca el cortometraje surrealista *La langosta azul*, producido bajo la dirección de Álvaro Cepeda Samudio por un grupo de artistas de la costa Atlántica entre los que se contaban Gabriel García Márquez y Enrique Grau.

Hacia fines de la década de 1950 se crea en Bogotá la Cinemateca Colombiana, y la siguiente década, los 1960, se inicia con la creación del Festival de Cine de Cartagena, y el surgimiento de las organizaciones indígenas y las luchas de los terrajeros en el valle del Cauca se retoman en otro escenario. Hay que recuperar la tierra y para ello hay que hablar la historia. “Si nosotros no hablamos de todo esto a nuestra gente, tantas cosas que han pasado con nosotros, y si no nos acordamos de la historia, si no hablamos la historia, si a la gente nueva que viene atrás le damos así en la mano una cosa servida, hoy que hay tantos problemas, quedaríamos nosotros sin ningún argumento para decirles nada a ellos [...]. Hay que hablar la historia que los mismos blancos dicen así; hay que hacer la historia para hacer nuestra vida” (Muelas Hurtado, 2005). Ese es el pensamiento que anima a los campesinos a la lucha.

En la década de 1960, los vientos de cambio soplan por la región, la revolución cubana es un motivador permanente y el movimiento intelectual es un fluir de iniciativas y nuevas publicaciones. Orlando Fals Borda<sup>3</sup> y Camilo Torres<sup>4</sup> fundan en la Universidad Nacional la Escuela de Sociología y, paralelo a ello, surge en Medellín el nadaísmo,<sup>5</sup> un movimiento literario que, bajo el lema: “No dejar una fe intacta ni un ídolo en su sitio”, protesta contra las instituciones tradicionales de la sociedad y la cultura, alimentando la práctica poética de un alto contenido de protesta social. En 1962, Mario López dirige *El hermano Caín* (16 mm), una historia sobre la violencia rechazada por la Junta de Censura “por motivos de orden público”, aduciendo que los recuerdos de la violencia “estaban todavía muy frescos en la memoria de la gente de muchas zonas del país”.<sup>6</sup> Es el contexto en que nacen los grupos guerrilleros Fuerzas Armadas de Colombia (FARC) y Ejército de Liberación Nacional (ELN).

<sup>3</sup> En Orlando Fals Borda (sociólogo, 1925-2008) se proyecta la imagen de una generación que buscó asimilar los cambios que se operaban en Colombia, en la segunda mitad del siglo XX, mediante la integración del conocimiento y la acción política (<http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/biografias/falsorla.htm>).

<sup>4</sup> Camilo Torres Restrepo (1929-1966), sacerdote católico, pionero de la Teología de la liberación que renuncia al sacerdocio para integrar el grupo guerrillero Ejército de Liberación Nacional (ELN). Promovió el diálogo y el sincretismo entre el marxismo y el catolicismo. Murió en combate ([http://es.wikipedia.org/wiki/Camilo\\_Torres\\_Restrepo](http://es.wikipedia.org/wiki/Camilo_Torres_Restrepo)).

<sup>5</sup> Nadaísmo (<http://es.wikipedia.org/wiki/Nada%C3%ADsmo>).

<sup>6</sup> En “Cronologías, Vanguardia y Cine Social 1960-1977”. *Fundación Patrimonio Filmico*. Disponible en <http://www.patrimoniofilmico.org.co>

Ese mismo año, Marta Rodríguez<sup>7</sup> junto a Jorge Silva (1941-1987) inician la filmación de *Chircales*, un emblemático documental que marca el nacimiento de un cine distinto en su concepción y propuesta. Dar la voz a los seres y comunidades silenciadas por la historia, mostrar la realidad oculta, fue una preocupación que articularía su camino. “Es un discurso de memoria histórica, que fluye paralelo a la versión predominante: la del olvido y la desmemoria impuesta por la exclusión” (Torres, s.f.).

*Chircales* y otros documentales como *Pasado el meridiano* (1965), de José María Arzuaga, y *Oiga vea* (1971), de Luis Ospina y Carlos Mayolo, “[...] comenzaron a explorar las temáticas que nos afectan como colombianos y empezaron a moldear el camino para un cine de estilo propio”<sup>8</sup>, señalan los cronistas de la imagen respecto de la aparición de estas producciones que miran y muestran lo que guarda la calle adentro. “Lo que queríamos hacer con *Oiga vea* era mostrar lo popular, los barrios de Cali, no la burguesía caleña que se estaba mostrando con los juegos panamericanos”, cuenta Carlos Mayolo (Mayolo, s.f.; citado en Diago Rivera, 2008).

Durante los cinco años de la realización de *Chircales*, Rodríguez y Silva plantean, en condiciones de violencia política, una metodología de realización documental innovadora y distinta. Introducen al trabajo cinematográfico el espíritu del colectivo: la familia Castañeda y su acción comunitaria como sujeto y objeto del filme y de la propia producción. Sin nada más que la conciencia de la necesidad de contar las condiciones de existencia, el trabajo diario y la explotación a que están sometidos, familia y realizadores, con sus únicas herramientas —una cámara, una grabadora y el imperativo de hablar y mostrar la realidad— y pese al entorno mortecino que rodea la existencia, emprenden con este desafío un aventura creativa que abre así un universo narrativo, nuevo y distinto para el cine de Colombia y de América Latina.

Podría afirmarse, en este sentido, que Marta Rodríguez y Jorge Silva son precursores de la propuesta comunitaria en el cine de su país. Son el referente histórico para entender el curso posterior del documental colombiano y su crecimiento dentro de la comunidad, en tanto testimonio de un colectivo en lucha. “¿Cómo dar voz a las familias que se encuentran viviendo, de un día para otro, en un coliseo de cemento sin agua, luz, sin comida, con nada? ¿Cómo dar voz a los que les obligan a morir de hambre y de balas?”<sup>9</sup> fueron las preguntas que durante mucho tiempo repicaron en los tímpanos de Marta. “Esta vía de expresión, no se encuentra en los ‘noticieros’, no se encuentra en ninguna vía institucional, puesto que en Colombia, hablar de lo que

<sup>7</sup> Marta Rodríguez (1933) llega al cine de la mano de sus preocupaciones etnológicas y sociológicas, así como de su militancia política. Estudia cine en Francia junto a Jean Rouch.

<sup>8</sup> En “Publicaciones periódicas de cine y video en Colombia 1908-2007”. *Fundación Patrimonio Fílmico*. Disponible en <http://www.patrimoniofilmico.org.co>.

<sup>9</sup> En *Documentalistas Argentinos. Biografías*. Disponible en <http://docacine.com.ar/bios/rodriguez.htm>

pasa puede costar la vida”, es la conclusión que la experiencia enseña y el argumento que sostiene y da pie a la búsqueda de respuestas desde el cine.

En la década siguiente, en 1971, las noticias de masacres y torturas a los indígenas Guahibos, perpetradas por los colonos con la complicidad de las autoridades locales en los llanos orientales de Colombia, motiva a la pareja a filmar la película documental *Planas, testimonio de un etnocidio*.<sup>10</sup> *Chircales* y esta última película recibieron en 1972 la Paloma de Oro en Leipzig (Alemania) y el premio Festival de Cartagena. En 1976, *Chircales* fue distinguida en Oberhausen (Alemania), Tampere (Finlandia) y México. Ese mismo año terminan la producción de *Campesinos*, parte de una trilogía sobre las luchas agrarias en Colombia.

Rodríguez y Silva profundizan en otras películas aquello que será una constante en su obra: las comunidades en lucha. Con ello inician definitivamente el camino que abre al cine colombiano y su lenguaje, el universo temático de la comunidad y su existencia como línea de relato, como lenguaje.

La creación del Consejo Regional Indígena del Cauca (CRIC) en 1971, y su posterior desarrollo, son un hito, un motor y un referente para el movimiento indígena colombiano. En esos años, junto a la organización de los pueblos originarios, el conflicto armado entra en otra etapa: nuevos grupos guerrilleros aparecen y nuevos focos de violencia se crean en el campo. Igual sucede con la producción cinematográfica colombiana. En septiembre de 1972, la Resolución 315 de la Superintendencia Nacional de Precios inaugura la llamada época del sobreprecio, que estableció la obligatoriedad en los cines de presentar con cada largometraje extranjero un cortometraje colombiano. El incremento o sobreprecio autorizado de la entrada se repartiría en porcentajes entre el distribuidor, el exhibidor y el productor del cortometraje. Un tiempo de facilismos para la producción, donde el afán del dinero prima por sobre cualquier otra consideración ética y estética, buscó espacio para ser cartelera. La “pornomiseria” —como se calificó al cine que surgió con este decreto— fue una época no muy grata para la historia de la cinematografía colombiana. *Gamín* (1978), de Ciro Durán y *Agarrando pueblo* (1978), de Carlos Mayolo y Luis Ospina, se desmarcan y destacan por su crítica severa a este período del cine de Colombia. “Una respuesta —como Mayolo mismo lo define— al método que utilizaban los cineastas colombianos para convertir la miseria en mercancía. Filmaban a los pobres sin preguntarles nada como si fueran un zoológico y mandaban eso a Europa y se ganaban premios, eso lo bautizamos pornomiseria” (Mayolo, s.f.; citado en Diago Rivera, 2008).

La abundante producción de cortometrajes destinados al sobreprecio y la exigencia de un mejor nivel artístico, obligan a que en 1974 se cree la Junta Asesora de Calidad

<sup>10</sup> Planas, en el departamento del Meta, es una región selvática en los llanos orientales de Colombia.

para reglamentar el funcionamiento de este incentivo que produjo efectos negativos en la calidad de la producción, y como una medida de fomento se fijan precios para la exhibición de largometrajes y cortometrajes colombianos. Ese mismo año, el robo de la espada de Bolívar hace pública la presencia de un nuevo grupo guerrillero en armas: el M-19, y la estrategia de la lucha armada se extiende a las áreas urbanas.

En mayo de 1976 un nuevo decreto, el 950, crea “un fondo especial destinado exclusivamente a financiar la industria cinematográfica nacional”, asigna su manejo a la Corporación Financiera Popular y establece una “cuota de pantalla” anual mínima para la exhibición de películas colombianas, exonerando a los largometrajes del pago de impuestos para la exhibición. En julio de 1978 otro decreto, el 1924, crea la Compañía de Fomento Cinematográfico encargada de administrar el Fondo de Fomento Cinematográfico (FOCINE). Esta compañía adscrita al Ministerio de Comunicaciones permitió que en aproximadamente diez años se produjeran, con apoyo estatal, 29 largometrajes y un buen número de cortometrajes y documentales. Pero las dificultades administrativas y una cuestionada gestión de la institución dieron al traste con la iniciativa y FOCINE tuvo que ser liquidado en 1992.

Los años setenta y ochenta del siglo pasado son décadas crueles. Las conversaciones y las “comisiones” de desarme y paz fracasan. La toma del Palacio de Justicia por parte del M19 en 1985 y su desenlace fatal de muertos inocentes es la expresión dolorosa de un conflicto eterno. La guerra se extendió a las ciudades y el surgimiento del narcotráfico y sus carteles generaron una escalada de violencia aún mayor que sacude a Cali, Bogotá y Medellín. Los niveles de secuestro, asesinato y atentados terroristas; las bombas y el sicariato alcanzan niveles extraordinarios y las ciudades, aterrorizadas, empiezan a cambiar sus hábitos. La persecución total contra los proyectos políticos, las organizaciones sociales y los movimientos alternativos; las detenciones masivas de comuneros; más de 300 judicializados y más de un centenar de líderes indígenas asesinados le ponen el sello a la década (ACIN, 2008).

Hacia fines de la década de 1980, el negocio de la droga y sus capos son un factor político más que catapultan la guerra y potencia el dolor de la gente. Todos los grupos involucrados en el conflicto armado, empezando por las fuerzas públicas, en algún punto fueron tocados por el narcotráfico, razón, motivo y pretexto para la intervención abierta de los Estados Unidos y su secular inyección de violencia como “política de paz”.

En esos tiempos, domiciliados en el departamento de mayor presencia indígena, el Cauca, Marta Rodríguez y Jorge Silva desarrollan un proyecto de transferencia de medios audiovisuales a comunidades indígenas, primero por medio del cine y posteriormente por medio del video. En 1992, patrocinados por la Unesco, realizan un primer taller internacional. “De ahí salió el libro que está en elaboración, cuyo título es *A nuevas tecnologías, nuevas identidades, una memoria del video indígena de Colombia*. Como resultado del taller se generó un movimiento de video que ha tenido como pioneros

a los cabildos del norte del Cauca: el Tejido de Comunicación”, declaró en entrevista Marta Rodríguez.

El Tejido de Comunicación, como parte y consecuencia del Consejo Regional Indígena del Cauca (CRIC), nace en 1994. Es un concepto de comunicación creado y desarrollado por la Asociación de Indígenas del Norte del Cauca (ACIN), que a través de su boletín oficial *Cxab Wala Kūwe* (Territorio del Gran Pueblo) publicado en su página web, viene implementándose con gran impacto. Esta presencia —no solo en términos de la propuesta de comunicación como concepto sino como respuesta y práctica— permite mostrar e informar sobre el estado actual de las comunidades originarias, su nivel de lucha, el despojo y exterminio de los cuales son objeto. Según Marta Rodríguez: “Ellos (la ACIN) desarrollan un proyecto asumiendo el video como una forma de resistencia, de defensa del territorio y la autonomía, dadas las condiciones de la guerra, pues allá actúa el Centro Frente de las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia (FARC), grupos paramilitares, y es un territorio de guerra, pues hay combates constantes entre el ejército y la guerrilla, lo que obliga a la población a un desplazamiento forzado”.

En este escenario bélico encubierto, de lucha desigual y silente, va madurando la respuesta que las comunidades en conflicto dan a la situación de su existencia. “Tratar de identificarlos por grupos poblacionales es difícil pero hay una tendencia en Colombia a que el audiovisual comunitario se desarrolle en espacios donde hay ausencia de políticas públicas culturales y donde al mismo tiempo hay presencia o existen violaciones de derechos humanos, o donde hacen presencia grupos alzados en armas o armados al margen de la ley, que la sociedad necesita de alguna manera visibilizar [...]”, es la lectura que Álvaro Ruiz, del Archivo Audiovisual Comunitario de Colombia, hace respecto de los elementos que intervienen y disparan el surgimiento del audiovisual comunitario en ese país.<sup>11</sup>

En ese sentido, añade: “[...] podemos hablar de que esos espacios son una constante para el video comunitario. Se desarrollan en los ámbitos urbanos, en espacios periféricos, marginales de las ciudades [...] sectores deprimidos, abandonados, además de eso interceptados por el conflicto armado. En el campo, no hay una constante de decir son campesinos, son indígenas [...] en la gran mayoría la iniciativa surge de las mismas comunidades, de esa necesidad de utilizar el audiovisual [...]”.

En medio de esta convivencia casi eterna con la violencia, el 7 de agosto de 1997 es sancionada la Ley 397, Ley General de la Cultura, que crea el Ministerio de Cultura. El artículo 41, concerniente al cine, determina que se podrán otorgar estímulos especiales a la actividad cinematográfica. Estímulos e incentivos para las producciones y coproducciones colombianas, así como para la exhibición y divulgación de los productos

<sup>11</sup> Entrevista realizada a Álvaro Ruiz por Gabriela Alemán, noviembre de 2011.

cinematográficos realizados en el país, para la conservación y salvaguarda de la memoria audiovisual del país y, finalmente, estímulos para el mejoramiento de la infraestructura física y técnica del sector. A partir de esta Ley se crean la Dirección de Cinematografía y el Fondo Mixto de Promoción Cinematográfica Proimágenes en Movimiento.

Así, con este marco general, la primera década del nuevo milenio se abre esperanzadora para el cine de Colombia. Las conversaciones de paz entre el gobierno y las FARC muestran también una leve esperanza para modificar el escenario de la historia. En Bogotá se realiza la primera Muestra Internacional de Cine y Video Documental<sup>12</sup> y se crea un nuevo cuerpo de leyes que asignan fondos de apoyo para la producción. Sin embargo, la esperanza es efímera, las conversaciones de paz fracasan y la violencia política continúa invariable. Son “eliminados” los actores de la película *La vendedora de rosas*, de Víctor Gaviria —Elkin Giovanni Rodríguez, el 18 de mayo de 2000, y Giovanni Quiroz Ospina, el 19 de marzo de 2001— y la política de “seguridad democrática” y los llamados “falsos positivos” trazan un panorama desolador y vergonzante para la vida y los derechos humanos.

Crear desde el Estado como política pública un incentivo para asesinar indiscriminadamente es institucionalizar el terrorismo como política de gobierno. “Solo el llamar ‘positivo’ a la muerte de una persona por parte del ejército regular, es suficiente para despelucarse a cualquiera en un Estado democrático y civilista, como pretendemos tener” (“Los falsos positivos”, 2008).

En agosto de 2003 se aprueba la Ley 814 o Ley de Cine y se crea el Fondo para el Desarrollo Cinematográfico (FDC) ([http://www.proimágenescolombia.com/secciones/fdc/que\\_es\\_el\\_fdc.php](http://www.proimágenescolombia.com/secciones/fdc/que_es_el_fdc.php)), que impulsa la producción a través de una política pública de concesión de estímulos, incentivos y subsidios, así como de créditos no reembolsables. Un año después, el Ministerio de Cultura lanza La Ruta: guía de producción audiovisual, documento que brinda herramientas para el desarrollo del trabajo de producción.<sup>13</sup> En octubre de 2006 entra en vigencia el acuerdo No. 07 de la Comisión Nacional de Televisión (CNTV), que regula el porcentaje mínimo de emisión de obras cinematográficas colombianas que se deben emitir por el servicio público de televisión.<sup>14</sup>

<sup>12</sup> Para la salud de la propuesta documental en Colombia, cada año, desde su presentación, se ha venido realizando esta muestra. Entre el 15 y el 19 de noviembre del 2011, se realizó en Bogotá la décimo tercera edición.

<sup>13</sup> El objetivo de este paquete de información es fortalecer y cualificar la investigación y la producción audiovisual, formular lineamientos para recuperar, conservar y profundizar en la memoria y el patrimonio audiovisual colombiano. Disponible en <http://www.mincultura.gov.co/?idcategoria=9441>.

<sup>14</sup> De acuerdo a lo estipulado en el artículo 18 de la Ley de Cine, la medida obliga a emitir anualmente Obras Cinematográficas Nacionales por un equivalente mínimo al 10 % del tiempo total de emisión de producciones cinematográficas extranjeras.

En esa primera década del nuevo milenio, el Estado asume la tarea de impulsar, como política pública, las artes audiovisuales. Para ello desarrolla iniciativas que buscan no solo canalizar esfuerzos, sino también direccionar su crecimiento, desarrollo y objetivos. “Por su carácter asociado directo al patrimonio cultural de la Nación y a la formación de identidad colectiva, la actividad cinematográfica es de interés social”, declara el enunciado de la ley, y añade que “gozará de especial protección y contribuirá a su propio desarrollo industrial y artístico y a la protección cultural de la Nación”. Este fundamento, como concepto de ley, establece el significado, importancia y peso que en la actualidad el Estado y la sociedad colombiana le otorgan al cine. La ley y todo su articulado se encamina a “[...] afianzar el objetivo de propiciar un desarrollo progresivo, armónico y equitativo de la cinematografía nacional y, en general, promover la actividad cinematográfica en Colombia”. La Cuota para el Desarrollo Cinematográfico<sup>15</sup> y el FDC son dos columnas de sostenimiento de la actividad cinematográfica desde lo público.

En este proceso de política pública que busca consolidar el marco institucional y legal del cine y el audiovisual, lo comunitario como categoría, concepto o tema del quehacer cinematográfico, como práctica cultural de un colectivo, no existe. Para el Estado nacional y su institucionalidad lo comunitario parecería no contar ni como expresión de una realidad, ni como un nutriente del proceso de construcción de la política pública del audiovisual y del cine de Colombia, menos aún como un laboratorio para el desarrollo del lenguaje cinematográfico propio. ¿Cómo y por qué se produce esto?, es la pregunta que queda flotando en el ambiente.

En estas circunstancias, la presencia o surgimiento del cine comunitario como tal responde a una suerte de empeño personal aislado que, para Álvaro Ruiz, obedece al compromiso político, a la militancia de los realizadores que les ha llevado a “[...] comprometerse con causas sociales y causas comunitarias y que los ha impulsado a realizar documentales, a realizar procesos de formación y capacitación que han apoyado el surgimiento del video comunitario”.<sup>16</sup>

## EXPERIENCIAS SELECCIONADAS

“El proceso de apropiación tecnológica por parte de la comunidad, por parte de la sociedad civil, es lo que puede considerarse como comunitario”, según Álvaro Ruiz.

Esta apreciación destaca uno de los rasgos que caracterizan al proceso de construcción de lo comunitario en Colombia. Apropiarse de la técnica para amplificar la voz y denunciar el silencio de una guerra de exterminio. Descubrir el cómo hacer para

<sup>15</sup> Es una contribución parafiscal, a cargo de exhibidores, distribuidores y productores de largometrajes que producen y comercialización derechos de exhibición para salas de cine.

<sup>16</sup> Entrevista realizada a Álvaro Ruiz por Gabriela Alemán, noviembre de 2011.

mostrar aquello que es urgente, lo que el conflicto guarda o esconde. Esa necesidad impulsa el surgimiento del cine comunitario. Un cine que, gracias al desarrollo de la tecnología digital, puede ser realizado por la propia comunidad, con su gente y en sus propios espacios.

Lo que importa para lo comunitario y su proceso es contar con un espacio y con un instrumento propio que incida hacia adentro, hacia la organización como espacio social, como población y territorio, y como herramienta de reflexión y análisis para ser distribuida dentro de ese mismo colectivo y fuera de él, en otros entornos y pueblos “como modelo de visibilización de esas problemáticas hacia el exterior”.

Muchas propuestas se han desarrollado desde esta percepción. “Tenemos más o menos 90 pueblos indígenas, muchos tienen sus programas comunitarios y el Ministerio de Cultura adelantó hace algunos años un proyecto de radios comunitarias para las comunidades indígenas. En Bogotá, a nivel urbano, un barrio marginal tiene el Festival de Cine Ojo al Sancocho que ya lleva dos años. En Medellín la Organización Indígena de Antioquia (OIA) también desarrolla proyectos comunitarios y una ONG hace un trabajo excelente llamado *El Retorno*, con hijos de víctimas de la guerra. Por medio del video trabajan la memoria, yo trabajo con ellos, dándoles talleres a los jóvenes. Esto es una pequeña muestra, porque en Colombia hay muchos procesos”, afirma en entrevista Marta Rodríguez.

En esa medida, por lo complejo y vasto del tema, por su riqueza y variedad de respuesta, hemos seleccionado de Colombia tres experiencias de trabajo para nuestra reflexión: el Tejido de Comunicación de La ACIN a través de *Cxab Wala Kúwe* (Territorio del Gran Pueblo), el Colectivo de Comunicación Montes de María línea 21, y el Archivo Audiovisual Comunitario. Junto a ellas, además de dar una mirada a ciertas muestras o festivales, queremos revisar algunas propuestas de formación que se desarrollan en Ciudad Bolívar (Bogotá), como la Escuela Audiovisual Infantil, la Escuela Popular de Cine y Video Comunitario y, no menos interesante como espacio de intercambio y difusión, el Festival Internacional de Cine y Video Alternativo y Comunitario Ojo al Sancocho.

## El Tejido de Comunicación

*La palabra sin acción es vacía,  
la acción sin palabra es ciega,  
la palabra y la acción, fuera del espíritu  
de la comunidad, es la muerte.*

(Sabiduría nasa)

En 1994, como parte del CRIC, nace ACIN. Esta asociación agrupa a 14 resguardos y 16 cabildos indígenas y está ubicada en el departamento del Cauca, al sur occidente de Colombia. Herederos de una sabiduría ancestral, su lucha de resistencia es ante

todo la lucha por la comunidad, es decir, por la sobrevivencia de su matriz, de su imaginario y cosmovisión, de su forma de ser y de ver, y todas las acciones emergen de su raíz profunda, desde la propia cultura nasa.

En 2005, recogiendo la experiencia y las iniciativas de comunicación en la zona, y asumiendo el mandato indígena y popular, se organiza y se crea el Tejido de Comunicación, una de las cinco áreas de trabajo comunitario que se organizan como Tejidos. “Antes en la ACIN se hablaba de *programas*, pero no de *tejidos*. ¿Cómo acercarnos más a lo que somos? Por eso pasamos a hablar de Tejidos, que tiene un sentido desde la mujer nasa” (De Castro, 2009).

El tejido no es un símbolo ni una metáfora abstracta, es una representación poética de una práctica social y cultural, es la suma de saberes y experiencias que en urdiembre significan fortaleza. El Tejido de Comunicación es un soporte donde “los hilos” son los medios de comunicación, es decir, toda forma o mecanismo de intercambio de información, desde la tradición antigua de la asamblea o la minga, hasta los modernos medios electrónicos de la imagen en movimiento: todo aquello que teje información y conocimiento es hilo y los hilos llevan a ‘los nudos’, es decir, hacia las personas como individuos y como colectivos, como organizaciones y grupos. Cada nudo o remate junta la opinión y las enseñanzas de la gente, se alimenta de procesos y alimenta procesos, dentro y fuera de la organización. El Tejido se nutre, amplía y crece, se teje para ser soporte mayor; para ser red. Hilar para luego tejer y ser red, significa saber de los espacios, de ‘los huecos’ que el tejer deja para que el tejido sea red. La suma de oquedades representa la capacidad de aprender a reconocer y actuar en el trabajo, de manera oportuna y apropiada, sobre temas de interés común. El hueco grande demanda respuestas grandes a problemas grandes, los huecos pequeños son los problemas menores, los individuales, que no requieren de la acción colectiva son los problemas menores, los individuales, que no requieren de la acción colectiva.

Esta explicación del significado profundo del Tejido de Comunicación, sus imaginarios, objetivos y escenarios, nos acerca al concepto universo que articula su acción. Junto a los otros cinco “Tejidos” que componen la ACIN, el Tejido de Comunicaciones y Relaciones Externas para la Verdad y la Vida se crea y organiza para trabajar en dos escenarios. Socializar la información para fortalecer hacia adentro la forma de ser comunitaria, mediante el uso de un instrumento audiovisual que coadyuve a la lucha contra el despojo, la violencia y el exterminio, y junto a ello difundir, amplificar y fortalecer la raíz y los saberes, la lengua y la cultura nasa, su historia antigua que viene con el tiempo mismo, dentro de la organización comunitaria y fuera de ella en la sociedad y en el Estado, y en los espacios de los otros pueblos hermanos.

En ese sentido, para el movimiento indígena del Cauca, la fuerza de la acción comunitaria de comunicación no radica solo en el dominio de las tecnologías modernas, cuya importancia no desconocen. Lo comunitario está en la fuerza y la riqueza de los

saberes culturales, está en los sentidos como comunidad, en “los rituales y los diversos eventos en los que se expresa la alegría de vivir y desde donde nace la resistencia para seguir viviendo”.<sup>17</sup> Por ello señalan que la razón de articular tantos medios — radio, internet, impresos, video, muestras de cine— como formas de comunicación comunitarias, junto a otras formas tradicionales como las asambleas, mingas, consejos, cabildos, etc., obedece a que el conjunto, con sus particularidades, “[...] permite hacer un trabajo complementario para informarnos, reflexionar, debatir, proponer y tomar decisiones en un ejercicio de democracia y autonomía”.

Junto a este quehacer está la necesidad de crear y desarrollar las instancias y mecanismos que permitan la planificación, local y regional, de una comunicación que sostenga el Plan de Vida y ayude a la creación de la Solidaridad Recíproca, al igual que la búsqueda de recursos para la formación y capacitación de un equipo humano y técnico de comunicación en el que la participación comunitaria sea lo más amplia posible, sea sostén y alimento.

La ACIN ha ido desarrollando todos estos objetivos en un largo proceso de edificación hacia adentro. En un comienzo, con la Radio Payumat y la revista *El Carpintero* para más tarde ampliar su trabajo con la página ACIN-Cxab Wala Kiwe, Territorio del Gran Pueblo, el Tejido de la Comunicación, que expande el espíritu de la minga de la cultura nasa, incluyendo información y noticias de otras realidades y luchas de pueblos originarios no solo de Colombia sino de los vecinos Ecuador, Venezuela y los otros países del continente.

Están también los múltiples videos y documentales inicialmente realizados con “cámaras prestadas”: *Somos alzados en bastones de mando*, *Plan de muerte norte del Cauca*, *Colombia, Coca Nasa*, entre algunos trabajos que constituyen una muestra de este tejido, muchos de los cuales pueden encontrarse en YouTube.

Arrimando el hombro a la producción y como contraparte del mismo quehacer, la Escuela de Comunicación (<http://www.nasaacin.org/objetivos>) busca formar y capacitar, técnica e integralmente, a comuneros del Cauca y otros pueblos de Colombia como “multiplicadores de comunicación y conciencia social, para que aporten a la conformación y consolidación de un Tejido de Comunicación desde sus pueblos y localidades”.

Esta propuesta integral de comunicación se complementa con el Festival de Cine Rodolfo Maya. Es una tarea nueva que responde a la apreciación y conciencia de que “el audiovisual se está convirtiendo, cada vez más, en una poderosa estrategia para que

<sup>17</sup> *Asociación de Cabildos Indígenas del Norte del Cauca* (<http://nasaacin.org/>).

se expresen quienes viven y sienten desde abajo”.<sup>18</sup> En ese sentido, la ACIN impulsa la tarea de llevar a las comunidades campesinas, indígenas y afro descendientes del norte del Cauca, una muestra de materiales audiovisuales que promuevan la reflexión sobre diversas temáticas que afectan a los pueblos de Colombia y del mundo. “Proponemos llevar el cine a las comunidades, al aire libre, bien sea sobre la pared de una escuela o sobre una pantalla atada al costado de una chiva” es la propuesta del festival.

“En el mes de septiembre de este año (2011) logramos hacer el primer Festival de Cine con el Tejido de Comunicación en memoria de Rodolfo Maya, un comunicador del tejido que fue asesinado”, recuerda Marta Rodríguez, miembro del equipo de jurados del primer festival. “Durante este festival hubo constantes amenazas de la guerrilla, hostigamientos, y en una semana fueron asesinadas tres mujeres”,<sup>19</sup> añade para advertir sobre el clima de extrema crueldad en que se vive. Así, entre el hostigamiento, amenaza, persecución y muerte a quienes sostienen la propuesta del tejer comunicación y hacer redes en medio del conflicto y el fuego cruzado de los paramilitares, el Ejército y las guerrillas, la gente del Norte del Cauca ha pagado y sigue pagando un precio muy alto por su lucha. Larga es la lista de los caídos en una lucha raíz que no se extingue. Cada sacrificio robustece la matriz de ese espíritu ancestral que da contenido a la vida, a la comunidad, al nosotros sustantivo.

## Colectivo de Comunicación Montes de María

Tal vez una de las consecuencias más complejas que la guerra deja en una geografía humana es el silencio de su gente. Hay que callar para sobrevivir y se aprende a callar para no morir. Así entonces, “hablar entre nosotros era complicado, tocaba pasito, sin que nos escucharan, llorábamos en silencio, y las noches no alcanzaban para entender lo que había pasado. Era como si nos hubieran tapado la boca y amarrado el corazón”. Es la reflexión que hace un habitante, sobreviviente de la guerra en los Montes de María, en el Caribe colombiano.

Existir sin palabras, mirar sin luz, caminar sin memoria, es para los huérfanos de tierra y padres, para las víctimas del fuego cruzado del ejército, paramilitares y guerrilla, una posibilidad de Ser, tal vez la única posible. Porque cuando se ha crecido en medio del terror, el miedo y la orfandad, la sobrevivencia a la muerte demanda el silencio y el olvido como condición de vida y de memoria. “[...] Hay que empezar a sacar la voz de adentro, el grito, el llanto, el canto. [...] Fue mucho lo que dijeron de nosotros y lo que siguen diciendo y fue peor lo que hicieron”, nos cuenta otra voz

<sup>18</sup> Festival de cine y video Rodolfo Maya. Disponible en [http://www.movimientos.org/enlacei/show\\_text.php3?key=19283](http://www.movimientos.org/enlacei/show_text.php3?key=19283).

<sup>19</sup> Entrevista realizada a Marta Rodríguez de Silva por Gabriela Alemán, Fundación Cine Documental/Investigación Social, noviembre de 2011.

sobreviviente de la guerra, para añadir. “Pero no se imagina usted la calidad de gente de acá, eso no lo hay en otro lado, es que las familias comparten todos los días el café de la mañana, la comida, y claro, lo que hemos vivido también. [...] Las historias que hay que contar todavía y las que se llevaron los que se fueron. Yo creo que la Memoria es como eso, como las ganas de contar pero desde uno mismo, con las palabras de uno para que los hijos entiendan” (Colectivo de Comunicaciones Monte de María, 2012:66).

Por ese impacto de la guerra el tejido social de las comunidades se transforma. Una suerte de recogimiento colectivo se genera en la geografía de los pueblos y la gente, el diálogo en la naturaleza y los campos se extinguen para dar paso al acelerado aprendizaje del alfabeto de las armas. Cada día se hace necesario identificar el ruido para saber quién dispara, aunque el horror sea el mismo. Las plazas se quedan sin gente, las calles sin transeúntes, los caminos sin caminantes, y las familias sin madres; el miedo al otro y la desconfianza en el prójimo es la conducta que se extiende de casa en casa, de poblado en poblado. Hablar cuesta la vida, lección única que se aprehende con el dolor de los sentidos. Son tiempos de violencia y de imposición de fuego.

La fuerza se impone, “la guerra es el proceso de trámite de esa imposición”, y en ese proceso la comunidad, al igual que la condición humana, la geografía y el entorno, la vida misma se erosionan. En este escenario donde la muerte transforma el cotidiano porque es lo cotidiano, el reto de generar vida es una propuesta para la imaginación. Así, asumiendo la rutina diaria del silencio para multiplicar respuestas e imaginarios nuevos y distintos, Soraya Bayuelo y Beatriz Ochoa, con el Colectivo de Comunicaciones Montes de María línea 21, buscan romper el miedo que va dejando tanta negación de vida.

Restituir la capacidad de comunicación, rescatar el habla de la parálisis que produce el horror de las masacres, llamar palabra donde hay silencios y hacer del espacio público un campo de comunicación a partir del uso de la radio y el cine, como instrumentos de la voz, ha convocado una dinámica de multiplicación de voces que lenta y queditamente, desde bien adentro del alma colectiva, ha ido cambiando el silencio cotidiano marcado por la presencia de la parca.

Transformar los imaginarios de la comunidad, embodegados por la violencia y formar sujetos políticos con voz de cambio, libre e independiente; recuperar la confianza del diálogo como instrumento, construir espacios de reflexión entre las víctimas mayores, los niños y las niñas, los jóvenes hombres y mujeres, apostar con ellos y ellas a sus sueños, significó en los Montes de María la edificación de espacios múltiples de juego y de conciencia.

“El Cine Club Itinerante La Rosa Púrpura del Cairo era una decisión osada, se trataba ni más ni menos que plantear un reto a la negación del tiempo y espacio que generaba el ámbito de la guerra” (Bayuelo *et al.*, 2008). La proyección de películas al

aire libre en la plaza pública, un espacio por tradición abierto a la conversación, fue como el sonar de la campana que llama y convoca junta. “Cada quien con su silla y de manera silenciosa” fue acercándose tímidamente a este espectáculo de cine bajo las estrellas. “Una vez finalizada la proyección, los asistentes regresaban nuevamente a su casa, de manera silenciosa, cada quien con su silla”, y sin ningún tipo de debate que no sea el que genera el diálogo de las voces interiores que agolpadas gritan diálogo, la gente fue camino a su refugio. La metáfora del cine como sueño de lo real, con sus relatos, conversaciones y cuentos que llaman conocimiento, con las imágenes salidas de la pantalla de color y domiciliadas en la mente del espectador va edificando su papel de hacedor de humanidad.

La Rosa Púrpura del Cairo fue haciendo con su metáfora de seres de pantalla que salen para provocar el diálogo, un tiempo cómplice de sonidos y propuestas. Cada noche la plaza fue llenándose de voces proyectadas, cada luna la conversación se fue amplificando. Así, habitados todos por las mismas voces y la misma música, el día fue haciendo el diálogo. Las mismas preguntas e inquietudes florecían en la gente, había un común que permitía la conversa. El comienzo del monosílabo, de la respuesta corta, fue cambiando, y lentamente la conversación surgió, y del tema del cine que fue el que convocó, se pasó a la realidad de todos, al conflicto de lo cotidiano: el miedo y la guerra como el escenario a transformar. Tal vez lo más importante de estas conversaciones es que “permiten ir construyendo nuevamente la certidumbre del otro, del desconocido, del vecino, del amigo”. Cada película era una propuesta para el diálogo y cada diálogo un averiguar por el nosotros.

En ese sentido, esta experiencia es uno de los proyectos emblema del colectivo y del quehacer de edificación del cine como un concepto sustantivo, en tanto herramienta de labranza del suelo humanidad. Nace como un ejercicio lúdico que recupera la voz de las plazas como escenario para construir, por ello de lo que se trata, según lo afirman los propios gestores responsables del proceso, “es de facilitar espacios de comunicación y desarrollar capacidades comunicacionales en la gente, de tal forma que se potencie su capacidad de construcción simbólica colectiva, la cual, a su vez, contribuye a la creación de nuevas certidumbres, donde se garantice la libre expresión y se ejerza la comunicación y como un derecho muy humano”.

Así, Montes de María, su gente y comunidades, a partir del cine y su naturaleza colectiva, dan respuesta a su propia comunicación y lo asumen como un quehacer convergente que no solo convoca diálogo, sino que brinda información, conocimiento y sueños. Por ello dentro del programa Cinta de sueños, el Cine Club Itinerante La Rosa Púrpura del Cairo, se complementa con la Escuela de Producción y Realización Audiovisual, que a más de formar y capacitar en el manejo de la técnica, busca crear y producir piezas audiovisuales de comunicación local y regional, que puedan alimentar al cine club itinerante como parte del desarrollo y la construcción de una “pedagogía de paz” para la región.

Todo este empeño de vida ha permitido construir la palabra colectiva como sostén y respuesta al tambor de la violencia y de la guerra. La fe en ella, en su poder de convocatoria y en su capacidad de unión, ha contribuido a la búsqueda del nosotros y edificado el cine en la gente, en las calles y las plazas, en las veredas y recintos, como un camino y una forma de la voz que construye el imaginario que alimenta.

“Señor del verbo, dame un gajo de palabras bien dichas únicas armas capaces de oponerse a los ruidos de la guerra. Palabras para repasar la vida y reconstruir capítulos de cenizas o de voraces incendios [...] Dame señor el poder curativo de la palabra”. Oración del Palabrero, Leila Vega. *Narrar para vivir*, San Juan Nepomuceno (Colectivo de Comunicaciones Monte de María, 2012: 63).

### Archivo Audiovisual Comunitario

Tal vez el antecedente más cercano al cine comunitario como política pública en Colombia fue la radio, un espacio que ha venido trabajándose desde mediados del siglo pasado. A esta “política” puede juntarse una que otra iniciativa, por ejemplo la Televisión Comunitaria, que existe legalmente desde el año 1996, y la iniciativa del Ministerio de Cultura, que suscitó interés en 2008, cuando abrió unas convocatorias en las que incluyó la producción audiovisual comunitaria, generando cierta dinámica que ya no se aplica.

La Televisión Comunitaria es un conjunto de operadores que realizan producciones propias y distribuyen señales incidentales de televisión. Pese a llamarse comunitarios han surgido mayoritariamente de intereses privados. “Ha sido alguien de la comunidad o del municipio que ha invertido en equipos, en cableado, y se ponen el rótulo de comunitarios porque afectan una comunidad y en muchos casos no tienen producción propia sino que replican señales satelitales”, explica Álvaro Ruiz en entrevista, para luego ampliar el panorama señalando que están siendo cooptadas por la televisión por cable, sobre todo por transnacionales como Telmex y Telefónica. “Los están comprando, compran la señal o les hacen una competencia desleal, les compran los equipos”.

El Archivo Audiovisual Comunitario es una iniciativa que nace como consecuencia de las nuevas políticas que el Estado colombiano ha creado para la cultura. Es una apuesta a la palabra oficial, a su cumplimiento y aplicación. “He aplicado a unas convocatorias públicas que son para gestión de la investigación de archivos audiovisuales. Esto a través del Ministerio de Cultura. Yo estoy becado por el ministerio para hacer la investigación de gestión de un archivo audiovisual, en este caso, del archivo comunitario”, explica Ruiz.

Esta propuesta busca salvaguardar, en palabras de sus mentores, “una memoria histórica” que está en primer lugar generando en la sociedad una información no conocida y distinta, diferente de la de los medios tradicionales, los oficiales de la comunicación.

Luego, esta práctica social va creando nuevas formas, nuevas prácticas y métodos de producción audiovisual y, quizá lo más importante de la propuesta, busca generar en las organizaciones que trabajan el audiovisual comunitario “la cultura del archivo”. “Muy pocas conocen técnicas de archivística y muy pocas tienen un catálogo y muy pocas tienen una sistematización de sus producciones porque hay mucho fomento a la producción, auge de producir y producir, pero no hay una reflexión en cuanto a qué va a pasar con esa producción”. En ese sentido, la investigación y el archivo como tal buscan generar con la catalogación de películas una dinámica de interacción “una red (que no la hay) de los mismos colectivos y organizaciones que producen el audiovisual comunitario a través de una sistematización de sus propias producciones y de las producciones de los demás a fin de que haya una retroalimentación a niveles estéticos, para que vean cuáles son los ejes temáticos que se están trabajando en otros lugares”, explica Ruiz.

En este escenario, el titular del Archivo común establece la necesidad de hacer una diferenciación entre lo que pueden ser “los tipos de procesos” de surgimiento y consolidación del cine comunitario y “los tipos de modelos de producción” que se han generado. Por un lado, existen procesos nacidos desde un colectivo consolidado, con trayectoria de organización y proyección de trabajo, que encuentra en su práctica política la necesidad de incluir el audiovisual como parte integral de su propuesta como colectivo. La Asociación de Cabildos Indígenas del Cauca y su Tejido de Comunicación, por ejemplo. “Ellos vienen de una trayectoria de resistencia indígena, rastreable desde la Fundación de Popayán; ellos en ese transcurso de reivindicación han incluido dentro de sus políticas tener un centro de producción audiovisual y se financian en línea directa desde el Cabildo Indígena; tienen un rubro que les llega directamente desde la organización”.

Otras formas de surgimiento y crecimiento tienen origen en el interés de la juventud por la imagen en movimiento. Estudiantes de comunicación, motivados por el desarrollo de la tecnología, por su sensibilidad y compromiso con la comunidad, generan procesos de exhibición y producción que con el tiempo van suscitando atención e interés y se transforman en colectivos, corporaciones, fundaciones o empresas privadas que accediendo a recursos públicos municipales, estatales, departamentales o nacionales, producen o generan actividad alrededor del audiovisual comunitario. Un ejemplo de aquello es el colectivo Sueños Films Colombia, que organiza el Festival de Cine y Video Alternativo y Comunitario Ojo al Sancocho, o el Colectivo Montes de María, de El Carmen de Bolívar, que asimismo sostiene un amplio programa de acción comunitaria con el video y la radio.

Otra forma de consolidación del quehacer audiovisual comunitario se encuentra en los esfuerzos individuales de las personas o líderes de la comunidad, que por necesidad de denuncia en la lucha social suscitan intuitivamente procesos audiovisuales que involucran al colectivo no solo como actor, sino también como soporte económico del proyecto.

Además de lo arriba descrito, es necesario mencionar el compromiso de algunos cineastas identificados con las causas sociales y comunitarias, con sus luchas y desafíos. Su realización documental, sus producciones y películas, los procesos de formación y capacitación que han desarrollado con la comunidad, han empujado directa e indirectamente el surgimiento del video comunitario.<sup>20</sup>

A la diferenciación entre “tipos de procesos” y “tipos de modelos de producción” cabe añadirle, como contraste, uno común, uno homogéneo. “El video comunitario es un arma, un instrumento a través del cual la gente se expresa”, dice Ruiz. Por lo tanto, el imperativo de capacitación es como una necesidad común a todos los procesos y todos los colectivos. Generar capacitación a través del contacto con realizadores o cineastas comprometidos ha sido una vertiente para talleres y programas. La trayectoria de la documentalista Marta Rodríguez y su histórica relación con la ACIN es una evidencia cierta de este tipo de respuestas. Sin embargo, muchas veces, generalmente “la necesidad, dentro de lo comunitario, supera la experiencia”. La gente no necesita como requisito “saber o tener un conocimiento profundo de la realización audiovisual porque es más el impulso de ellos lo que ha generado ese tipo de producciones”, según Álvaro Ruiz.

En esa medida debemos saber y comprender que en el nivel de producción del audiovisual comunitario “no hay una necesidad de un conocimiento técnico específico y tampoco de una calidad técnica *broadcasting* internacional”, como señala Ruiz. La preocupación en Colombia “es por el contenido y no la forma”. Según su experiencia nacida del estudio, de la visualización y análisis de las producciones, “muy pocos proyectos de producción comunitaria intentan desarrollar dinámicas o estéticas que den concepciones a la gente para que pueda entenderse como agradable, como entretenimiento”. Los videos o los documentales son aceptados por el público comunitario porque reflexionan y muestran problemas locales y “no replican modelos estéticos ni narrativos tradicionales u obligados por Hollywood”.

“Hoy en día los jóvenes —prosigue Ruiz— tienen una cultura audiovisual dada por todos los medios y si tú les das una cámara ellos ya generan un lenguaje propio y entonces la disfuncionalidad en esto es que la gente cree que el video comunitario debe tener otros tipos de lenguajes audiovisuales”.

## Ojo al Sancocho

El público de cine comunitario es un público específico que no cuestiona o pregunta los por qué de la grabación, el color, el movimiento de la toma o el mal sonido. Intuye

<sup>20</sup> Marta Rodríguez, Jorge Silva, Carlos Manolo y Luis Ospina son un referente de esta propuesta, el primer aliento, el primer nutriente.

las limitaciones y posibilidades —aquello que llaman la “factura”— y sabe que la película comunitaria se genera en el escenario de las limitaciones y de la necesidad de expresión. En esa medida entiende que no se trata de competir con el cine y la televisión comerciales.

Bajo estas percepciones de los límites y los sueños, con la idea de ir formando público para crear audiencias, van construyéndose las muestras o festivales.

“Como el Ministerio (de Cultura) abrió las compuertas para hacer formación de públicos, los colectivos y la gente se inventaron los festivales comunitarios”, dice Ruiz. La idea de congeniar el financiamiento oficial con las iniciativas comunitarias logra fondos para festivales y muestras en las ciudades grandes —Bogotá, Cali, Medellín y Bucaramanga— y en la zona rural/indígena del Cauca y del departamento de Bolívar.

Es en ese contexto que el Festival Internacional de Cine y Video Alternativo y Comunitario Ojo al Sancocho surge en 2008, como consecuencia de esa coyuntura y como respuesta a un proceso de colectivos que buscan, desde lo urbano y lo audiovisual, “transformar imaginarios”, “visibilizar su entorno” y “democratizar la cultura audiovisual en Colombia”.

La idea del festival, promovido por el colectivo Sueños Films Colombia, es “visibilizar una localidad históricamente estigmatizada con una cantidad de procesos comunitarios y organizativos que aportan a un desarrollo humano y social impresionante [...] Se trata de mostrar otras formas de verse, de conocerse, de reconocer la diversidad y el patrimonio cultural local que se tiene”.<sup>21</sup>

El festival busca promover a nuevos realizadores y productores audiovisuales de Ciudad Bolívar, Bogotá, “comprometidos con valores de libertad, solidaridad, paz y justicia”. Se trata de fomentar el intercambio de saberes y experiencias en torno a la comunicación audiovisual alternativa y comunitaria, la construcción colectiva de una cultura de la imagen y el sonido que aporte identidad y junto a ello contribuya a la transformación de los imaginarios negativos que Bogotá, la capital, tiene sobre el territorio de Ciudad Bolívar. Para ello, a través de distintas herramientas —la página web, el festival y las producciones comunitarias— se busca visibilizar “los procesos organizativos comunitarios y el patrimonio histórico y cultural local, tanto rural como urbano”. Además del festival, el colectivo ha creado otras herramientas, por ejemplo el Centro de Medios Ciudad Bolívar, como respuesta a la necesidad de formación de los jóvenes en Medios de comunicación alternativos y comunitarios. De lo que se trata, según su propia concepción, es de “no abordar las realidades con

<sup>21</sup> Centro de Medios Ciudad Bolívar (<http://centrodemedioscb.wordpress.com>)

la denuncia, es necesario ahondar y atrevernos a proponer salidas, soluciones que abonen en la práctica a la experiencia de los procesos locales”. Y a esa propuesta se van sumando nuevos colectivos que le siguen apostando al audiovisual como una alternativa política, social, cultural, económica y productiva, para niños/as, jóvenes y adultos.<sup>22</sup>

Así, el festival y el Centro de Medios y de Producción Audiovisual de Ciudad Bolívar fueron edificándose para “recoger parte de la memoria y seguir tejiendo procesos de comunicación comunitarios y alternativos que trasciendan lo contracultural; es un proyecto para promover el cambio social que expresa la realidad cotidiana desde los ojos de quienes la sienten, la luchan y la viven [...] para convertirse en gestores que transforman su propia realidad”.

## CONCEPTO DE LOS ACTORES

“Colombia concentra una gran parte de la esencia del documental: nuestras realidades superan la ficción más descabellada [...] Temas como el narcotráfico, la guerrilla, el paramilitarismo, la dictadura de los poderes, abundan porcentualmente en los documentales colombianos, porque necesitamos tener registro de nuestra historia, y un testigo de la insanidad de las violencias” (Restrepo, 2010). Tal vez, esa percepción en tanto escenario que suscita y genera creatividad permita un acercamiento a la esencia y sentido del cine comunitario en Colombia. Es posible que la necesidad de memoria nueva, como en ningún otro país de la región, a la acción comunitaria, para decir y contar, para no olvidar y recordar, para ser voz que grita la exclusión y el exterminio, para ser canto de un nuevo tiempo en un escenario país que alberga una geografía humanidad que morosamente va generando luz y respuesta a su camino oscuridad.

Inspirados en algunos paradigmas del género documental y particularmente en el cine directo y el *cinéma vérité*, el comunitario busca, desde su apareamiento de la mano de Rodríguez y Silva, expresar la universalidad de un cine que asume para sí la tarea de mostrar la universalidad del ser comunitario y su lucha de supervivencia, un ejercicio común a los pueblos de América y el mundo. La defensa de la vida, de la tierra y la cultura, la resistencia a la violencia y a la guerra son temas recurrentes que se muestran a partir de un acercamiento a la antropología cultural, en la perspectiva de alimentar de una forma creativa la educación popular reflexiva y crítica.

<sup>22</sup> Van sumándose entre otros: Red de Comunicaciones de Jerusalén; Por Nuestros Medios/Escuela de Comunicación/Semillas Creativas; Red de Emisoras Escolares del Territorio; Su REATS; Kiriús XIX Bustar Records; Colectivo Lata-Lata. Proceso For Mayaelo; Fundación Convisión; Colectivo Soñar Colombia; Gente Noticias. Com.; Colectivo Inmigrante Kandelaos Films; Colectivo Rito Azul; Colectivo Artístico; Casa Theo.

“No quiero utilizar la palabra ‘democratización’, tal vez sí acceso”, señala enfáticamente Álvaro Ruiz, del Archivo Comunitario, para referirse al desarrollo del cine comunitario. “Los avances tecnológicos, lo que han permitido es acceso. Un acceso que unos no tenían y ahora sí tienen. Pero ese acceso no es democrático porque toda la cadena productiva no está abierta a las comunidades. No está abierto el financiamiento estatal porque confunden a la gente con quién pueden ganar o con quién no. Luego, el acceso a la distribución nacional, el acceso a la exhibición en televisión, no se da”. No obstante este cuadro poco optimista, su voz recupera el optimismo de la fe cuando se refiere a cómo “poco a poco se va ganando en esos espacios, pero donde ya se ha ganado la batalla es concretamente en la producción y en la formación, que han venido de un largo proceso unido a los cineastas”.

A partir de esta reflexión podría decirse que el cine comunitario está llamado a ser un instrumento de la esperanza y de la fe, un cincel que esculpe y pule la piedra de la democracia de un país; un espacio para el domicilio y la resistencia de la memoria que no olvida. Es por ende un archivo vivo, un tiempo real para la experimentación y la búsqueda del nosotros que rompe los cercos del encierro, de la exclusión y del olvido. Es una herramienta que es sostén porque grita la voz de muchos, la amplifica y multiplica en el corazón y la mente del vecino para que sienta y sume la lucha por la vida. Es palabra memoria de todos.

Por ello hay un aumento de la producción comunitaria en Colombia, porque expresa identidad y pertenencia, porque en lo comunitario hay una búsqueda que convoca a la naturaleza, al nosotros. “Te puedo hablar de un colectivo que recolecta fragmentos de película de 35 mm — cuenta Ruiz—. Con eso hacen *found footage*, reciclan ese material, hacen talleres de animación en 35 mm y lo proyectan. Son jóvenes/cineastas/artistas que hacen proyectos artísticos con un cierto contenido social. Luego hay otros que no se interesan tanto por la estética, que quieren más un trabajo enfrentado o desarrollado hacia los contenidos y las prácticas políticas. Hay otros a los que no les interesa exclusivamente lo artístico o el contenido social sino una producción audiovisual que sea tanto entretenida como artística y social. Hay una diversidad que, y ese es el punto que a mí me parece más interesante, está proponiendo nuevas fórmulas tanto de hacer cine comunitario como de percibirlo, distribuirlo y exhibirlo”.

Llegar al cine y a la comunicación desde la comunidad es romper un cerco histórico, es abrir un espacio inédito hacia una aventura creativa desde la propia raíz y su cotidiano, es descubrir pertenencias y fortalecer identidades, es revelar derechos, —el derecho a la comunicación y el derecho al arte como lenguaje patrimonial y universal de la humanidad, en tanto individuos y pueblos— es proponer paz y esperanza como respuesta a la pólvora y su sonido. “Si hay algo que se puede decir del video comunitario es que la colectividad se incluye en ámbitos donde no hay espacios para la colectividad, en este caso específico la comunicación, la TV, las noticias y el arte cinematográfico”, concluye Álvaro Ruiz.

## CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES

El surgimiento del cine comunitario en Colombia es una respuesta que surge de la historia de su gente, de su cotidiano excluido. Nace y se sostiene por la convicción de sus creadores, por su compromiso acerado por los fuegos de un conflicto que en las comunidades originarias caminan siglos. Su nacimiento como actividad y oficio muestra el nivel de las comunidades, el estadio de organización de las colectividades y sobre todo su conciencia y creatividad colectiva para gritar y generar lo contrario a lo que siempre les ha negado la historia: vida.

“No sin nosotros” es lo que expresa la movilización y la proverbial resistencia de las comunidades a la guerra y a la violencia. “No sin nosotros” es la constatación de que no puede construirse futuro sin nosotros. No ha sido posible excluirnos de la historia del país que habitamos y nos habita, y no será posible construir mañana sin nosotros, es lo que queda como lección permanente de la historia. La paz será posible con el nosotros, es lo que la voz de resistencia de las comunidades dice hacia adentro de Colombia, junto a ello y al legado oración para los pueblos de la región, replica esta consigna: El mañana no es futuro sin nosotros.

En ese sentido cabe recoger, para pensar, lo que el cine comunitario colombiano con su voluntad y presencia “deja escrito con imágenes”. Así como la historia de Colombia no ha podido dejar de lado a los pueblos originarios, a los ignorados y desplazados históricos, a las víctimas permanentes de la ambición criolla, más cruel que la europea [...] Así como, la historia no puede ser historia sin nosotros, el cine en Colombia no podrá ser cine sin el nosotros del cine comunitario. En ese sentido, en la región misma se hace necesario repensar que para construir el cine del Abya-Yala, no puede dejar de lado, dejarse de contar con el cine comunitario y su proceso.

Por ello, se hace necesario en Colombia ampliar el ejercicio democrático de la cultura oficial, de manera tal que el universo de lo comunitario, que construye paz, esté incluido como proceso en las políticas públicas, en los programas y en los espacios que entregan fondos, créditos o recursos. Es necesario que el Ministerio de Cultura, El Consejo Nacional de las Artes y la Cultura en Cinematografía, el Fondo de Desarrollo Cinematográfico, incluyan como parte de su quehacer el impulso y sostenimiento al cine comunitario como expresión de una madurez institucional de Estado y como un principio de construcción de la democracia.

El cine comunitario de Colombia, hacia adentro, tiene la inmensa tarea de generar inclusión como esencia de la democracia, como cimiento de la paz. Si no reconocemos al otro individual y social que nos habita, jamás podremos reconocernos a nosotros mismos.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ACIN (2008, 28 de febrero). “Memoria de la Resistencia. 24 de febrero, 37 años de lucha organizada del CRIC”. *Enlace Indígena*. Disponible en [http://movimientos.org/enlacei/show\\_text.php3?key=11942](http://movimientos.org/enlacei/show_text.php3?key=11942).

\_\_\_\_\_ (2011, 5 de junio). “Festival de cine y video Rodolfo Maya”. *Enlace Indígena*. Disponible en [http://www.movimientos.org/enlacei/show\\_text.php3?key=19283](http://www.movimientos.org/enlacei/show_text.php3?key=19283).

*Documentalistas Argentinos. Biografías*. Disponible en <http://docacine.com.ar/bios/rodriguez.htm>.

BAYUELO, S. et al. (2008). *Lo que vamos quitando a la guerra. Medios ciudadanos en contextos de conflicto armado en Colombia*. Clemencia Rodríguez (ed.). p. 58. Bogotá: Centro de Competencia en Comunicación para América Latina, Fundación Friedrich Ebert.

Colectivo de Comunicaciones Monte de María (2012, febrero). *Memorias y Relatos Con Sentidos 2008-2011*. p. 66. Barranquilla-Colombia.

CALVO OSPINA, H. (2008). *Colombia, Laboratorio de embrujos. Democracia y terrorismo de Estado*. Madrid: Akal-Foca.

DE CASTRO SÁNCHEZ, S. (2009, mayo). “Los tejedores de la comunicación en el Cauca colombiano”. *Ojarasca*, (145). Disponible en <http://www.jornada.unam.mx/2009/05/18/oja145-colombia.html>.

Dirección de Comunicaciones. Ministerio de Cultura. “La Ruta: Guía de Producción Audiovisual. Dirección de Comunicaciones”. *Dirección de Comunicaciones. Ministerio de Cultura*. Disponible en <http://www.mincultura.gov.co/?idcategoria=9441>.

“Los falsos positivos” (2008, 31 de octubre). *Elespectador.com*. Disponible en <http://www.elespectador.com/opinion/columnistasdelimpreso/lola-salcedo-castaneda/columna87226-los-falsos-positivos>.

*Fundación Patrimonio Filmico*. Disponible en <http://www.patrimoniofilmico.org.co>.

*Fondo para el Desarrollo Cinematográfico, FDC*. Disponible en [http://www.proimagenescolombia.com/secciones/fdc/que\\_es\\_el\\_fdc.php](http://www.proimagenescolombia.com/secciones/fdc/que_es_el_fdc.php).

MARTA RODRÍGUEZ. Disponible en <http://www.martarodriguez.org>.

- DIAGO RIVERA, M. (2008). “Carlos Mayolo, por última vez” [entrevista por Mónica Diago Rivera]. *El Espectador*. Disponible en <http://www.elespectador.com/impreso/arteygente/cultura/articuloimpreso-carlos-mayolo-ultima-vez>.
- MUELAS HURTADO, L. (2005). *La fuerza de la gente*. Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia.
- OLIMAC (s.f.). “Cronologías, 1938-1959. El poder de la ideas”. *Fundación Patrimonio Filmico*. Disponible en <http://www.patrimoniofilmico.org.co>.
- RAMONET, I. (2008). “Prólogo”. En: Calvo Ospina, H. (2008). *Colombia, Laboratorio de embrujos. Democracia y terrorismo de Estado*. Madrid: Akal-Foca.
- RESTREPO, R. (2010, 19 de abril). “Colombia y el cine documental” por Incine. *Incine. Instituto de cine y actuación*. Disponible en <http://www.incine.info/profiles/blogs/colombia-y-el-cine-documental>.
- RODRÍGUEZ, M. en Publicaciones periódicas de cine y video en Colombia 1908-2007. Fundación Patrimonio Filmico. Disponible en <http://www.patrimoniofilmico.org.co>.
- SÁNCHEZ, G. (1992). “The Violence: An Interpretative Synthesis”. En: Bergquist, Charles, Peñaranda, Ricardo y Sánchez, Gonzalo (eds.) *Violence in Colombia. The Contemporary Crisis in Historical Perspective*. Wilmington, Delaware: Scholarly Resources.
- TORRES MOYA, R. A. (s.f.) “Cronologías, Vanguardia y Cine Social 1960-1977”. *Fundación Patrimonio Filmico*. Disponible en <http://www.patrimoniofilmico.org.co>.

# CUBA Y EL CARIBE INSULAR

Por Jesús Guanche e Idania Licea

---

## ANTECEDENTES

El audiovisual de tema comunitario en el Caribe y sus islas alude al rico universo de la diversidad cultural y a una identidad compartida, resultado de una larga historia colonial y neocolonial. Los amplios flujos migratorios y sus asentamientos humanos han condicionado una multiplicidad de expresiones que caracterizan lo identificado también como el *Mediterráneo americano*. Sin embargo, como bien se expresa en la presentación de la Muestra Itinerante de Cine del Caribe (<http://www.caribefilm.cult.cu>) como proyecto regional: “Sus culturas se han manifestado espléndidamente en su música y danza, en la plástica, la artesanía popular, y en la literatura, sin embargo, han tenido una expresión mucho más limitada y dispersa en su producción audiovisual, no obstante su enorme potencial creativo y el número de realizadores con reconocido prestigio internacional que proceden de este crisol de islas”.<sup>1</sup>

La imagen visual del Caribe ha dependido, comúnmente, de los centros de promoción y distribución hegemónicos. Si se exceptúan la industria cinematográfica y audiovisual de Cuba, en esta pequeña parte del mundo no se aprecia un apoyo estable a la producción audiovisual, aunque determinados filmes muestran un elaborado nivel artístico. En este sentido: “Como resultado, en muchas ocasiones nos encontramos ante una producción cinematográfica fragmentada, marginalmente representada y sin acceso a la difusión internacional. El intercambio entre cineastas del Caribe no tiene la sistematicidad o frecuencia que aconseja el momento actual, lo que, de lograrse,

<sup>1</sup> “Rompiendo la espiral del silencio en el audiovisual del Caribe”. Disponible en <http://www.caribefilm.cult.cu/es/muestra/historia>.

haría más dinámico y productivo el conocimiento mutuo y la interacción de nuestra producción audiovisual”.<sup>2</sup>

En relación con el Caribe insular anglohablante, los primeros filmes dramáticos fueron realizados completos o parcialmente en Jamaica, tales como *Flame of Passion* y *Pearl of the Antilles*, ambos en 1915, dirigidos por Tom Terriss. Desde ese inicio se consideró al Caribe como un espacio exótico, mágico, sobrenatural, criterio que según los historiadores del cine continúa hasta el presente (Paddington, 2011:22). Otras producciones posteriores hicieron poco por reflejar la situación de su población y solo se mostró la exhuberancia de sus espacios. Tal es el ejemplo de *Birth of a Nation* (1915), con actores blancos coloreados de negros; es decir, abiertamente racista.

También Trinidad y Tobago fue un lugar electo para exhibir la belleza natural del Caribe, a la vez que implantó estereotipos de un espacio supuestamente “salvaje” que se enfrentó a la “civilización”; tales son los casos de *Robinson Crusoe* (1927) y *Otelo* (1952). Sin embargo, Harbance Kumar dirige en 1970 *The Right and the Wrong* y *The Caribbean Fox*, que son consideradas las primeras realizaciones propias del Caribe anglohablante. En todo este ámbito, el cine de perfil comunitario ha estado ausente.

En el contexto cinematográfico haitiano se destacan los realizadores Arnold Antonin, Elsie Haas y Raoul Peck, con obras como *Ayiti, men chimen libetè* (1975), primer largometraje de ese país; *La ronde des vodu* (1986); y la antológica *Haitian Corner* (1988), respectivamente.

Un antecedente de particular significación lo constituye la fundación en 1992 de la Caribbean Federation of Films and Video, presidida por Raoul Peck, cuyo objetivo fue la articulación de esfuerzos de los cineastas del área. Otra contribución notable es la creación de la Caribbean Interactive Network for Video Producers (CARINET), propuesta derivada de la reunión de expertos sobre la situación del video popular en Latinoamérica y el Caribe a las puertas del siglo XXI, realizado en Cuba en 1997. Esta red funciona de modo virtual conformada, en el 2001, por productoras e instituciones tales como: Mundo Latino (Cuba), Fundación PODEGE (Curazao), Banyan Limited (Trinidad y Tobago) y Creative Production Training Center (Jamaica). Este grupo, junto con la Unesco, donaron equipamiento para la producción en video y entrenamiento técnico.

Otra iniciativa se desarrolló en Trinidad y Tobago en el 2001, Proyecto Callisti, concebida por el actor, guionista y productor Cauri Jaye, junto con Elizabeth Solomon, vinculada con la TV local. La intención era crear a diez años vista una industria del cine regional económicamente viable. Lamentablemente, tanto CARINET como

<sup>2</sup> Ibid.

Calliste adolecieron de falta de sistematización y de recursos que garantizaran su sostenibilidad, aunque constituyen, al mismo tiempo, importantes precedentes para el diseño y adecuación de estrategias que apunten hacia la consolidación de una industria del cine en el Caribe insular (Notario, 2011: 49).

A diferencia de otros países del Caribe, en el caso de Cuba, el audiovisual de tema comunitario y la posterior presencia de comunidades en diversas propuestas tiene sus antecedentes a fines de la década de 1920, cuando se logra cierta estabilidad en la producción cinematográfica, aunque los filmes eran realizaciones de baja calidad y con escasos relieves artísticos. Son los años iniciales cuando Ramón Peón, uno de los principales fundadores de la cinematografía cubana, realiza *La virgen de la Caridad* (1930), considerada por algunos historiadores como uno de los filmes latinoamericanos más importantes de este periodo.

Recordemos que Cuba, particularmente La Habana, es de los primeros lugares en Latinoamérica a los que arriba la novedad tecnológica del cinematógrafo en enero de 1897. Es Gabriel Veyre, entonces representante de los hermanos Lumière, quien introduce el invento y realiza en La Habana el primer filme con ambiente cubano de que se tienen noticias, *Simulacro de incendio* (1897).

De contenido nacionalista y patriótico puede identificarse la producción aún silente de las dos primeras décadas del siglo xx mediante la presencia de Enrique Díaz Quesada, en obras como *El capitán mambí o Libertadores y guerrilleros* (1914), *La manigua o La mujer cubana* (1915), *El rescate del brigadier Sanguily* (1916), que aluden a la entonces reciente gesta emancipadora del poder colonial. También hay algunos noticieros que constituyen el más importante testimonio visual de lo que era Cuba en los albores de ese siglo.

Una selección temática sobre aspectos culturales entrañables a las comunidades durante las primeras décadas del siglo xx se encuentra en los documentales *El cabildo de Ña Romualda, una de las primeras ceremonias religiosas populares es estirpe africana filmadas en el país*, y *Los festejos de la Caridad en la ciudad de Camagüey*, ambas de 1908; el imaginario popular es abordado en *La leyenda del charco del güijé*, de 1909, filmada en Sagua La Grande, entonces provincia de Las Villas; otra mezcla de leyenda y realidad relacionada con la historia del bandolerismo social y su impronta en las comunidades se aprecia en *Manuel García o El Rey de los campos de Cuba, de 1913; la propaganda de la prensa y otras instituciones contra la religiosidad popular no católica se observa en el largometraje de ficción La hija del policía o El poder de los ñañigos, de 1917, que se complementa con el filme La brujería en acción*, de 1919, una reconstrucción de ritos e invocaciones a las fuerzas de la naturaleza, aún cargada de prejuicios en sus valoraciones y puestas en pantalla.

En la etapa que va de 1937 a 1958 gana fuerza el folletín radial y es cuando se realiza la primera película cubana sonora *Serpiente roja*, de 1937, bajo la dirección de Ernesto

Caparrós y basada en la radionovela de Félix B. Caignet (1892-1976), que narra las peripecias del detective chino Chan Li Po (González, 2009).

Durante esos años, la mayor parte de la producción cinematográfica está marcada por temas folklóricos, la música y el teatro popular vernáculo, o imita el melodrama mexicano y los folletines radiales: *Romance del palmar* (1938), *Estampas habaneras* (1939), y otros. En 1938, el Partido Comunista funda la *Cuba Sono Film*, que realiza regularmente el *Noticiero periódico hoy*, junto con numerosos documentales y dos cortos de ficción.

Las décadas de los años 1940 y 1950 prolíficas en coproducciones con México, de bajo costo y escaso nivel artístico. Se apartan de esa mediocridad general el filme *Siete muertes a plazo fijo* (1950) y *Casta de roble* (1953), ambas dirigidas por Manuel Alonso, quien consigue nuclear casi todos los esfuerzos de la incipiente industria cinematográfica cubana con propósitos nada altruistas ni artísticos.

En 1951 se crea la Sociedad Cultural *Nuestro Tiempo*, que incluye a varios artistas e intelectuales de izquierda como Alfredo Guevara, Julio García Espinosa, Tomás Gutiérrez Alea y José Massip, que luego fundan el Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC).

Las realizaciones vinculadas con temas comunitarios son escasas debido al creciente carácter comercial del cine y sus instalaciones de exhibición. Podemos hacer referencia a una nueva puesta en pantalla de *Manuel García, el Rey de los campos de Cuba*, de 1940, que ahora aprovecha las bondades del cine sonoro; *Un desalojo campesino*, de 1944, que denuncia el desamparo del campesinado pobre frente a la geografía del latifundio; y la referida propuesta de *El Mégano*, que denuncia las pésimas condiciones de vida y trabajo de los carboneros de la Ciénaga de Zapata, su aislamiento y desamparo antes de 1959. En el orden temático, este documental está considerado como el antecedente más representativo del cine cubano de la Revolución realizado posteriormente por el ICAIC. Otras obras de ficción como *Yambaó*, de **1956**, basado en el relato ¡Ecue-Yamba-O! (1934), de Alejo Carpentier (1904-1980), y *Tahimí o La hija del pescador*, de 1958, abordan temas que visualizan aspectos comunitarios como la presencia de las asociaciones masculinas abakuá en barrios urbanos y las difíciles condiciones de vida de los pescadores, respectivamente.

Tras el triunfo de la Revolución cubana es fundado el ICAIC, bajo la dirección de Alfredo Guevara. Se origina así la posibilidad de hacer un cine identificado como “el más poderoso y sugestivo medio de expresión artística, y el más directo y extendido vehículo de educación y popularización de las ideas”, según refiere la Ley que pone en vigor la principal entidad productora de cine en Cuba.

En una primera etapa de 1959 a 1969, todo el cine cubano se agrupa en tres grupos de trabajo: didáctico, documental y ficción, junto con el departamento de dibujos

animados, creado en 1960, al igual que el *Noticiero ICAIC Latinoamericano*, dirigido por Santiago Álvarez (1919-1998). Comúnmente, muchos cineastas, con el objetivo de madurar en el oficio, transitan del género didáctico al documental y luego a la ficción. Paralelamente, visitan el país diversas personalidades del cine mundial, muchas de las cuales realizan aquí importantes obras, como: Roman Karmen, Chris Marker, Joris Ivens, Mijail Kalatozov, Agnes Varda, Cesare Zavattini y muchos otros.

Entre la filmografía vinculada con temas y situaciones comunitarias se encuentran *Esta tierra nuestra* (1959), de Tomás Gutiérrez Alea, sobre la tragedia del desalojo al campesinado antes del triunfo de la Revolución; *Realengo 18* (1961), de Oscar Torres y Eduardo, donde una comunidad campesina se enfrenta a los latifundistas yanquis por sus derechos a la tierra; *El maestro del Cilantro* (1962), de José Masip, que relata la situación de un joven maestro, enviado por el gobierno revolucionario, quien llega a esa pequeña comunidad para enfrentarse con el atraso general de la zona; *Cumbite* (1964), de Tomás Gutiérrez Alea, basado en la novela *Gobernadores del Rocío* del escritor haitiano Jacques Roumain (1907-1944), que recrea la situación del joven Manuel quien regresa a su país y encuentra su comunidad sumida en una gran sequía y dividida por la enemistad de dos familias, a las que trata de unir nuevamente; y *Aventuras de Juanquiquín* (1967), de Julio García Espinosa, también basada en la novela homónima de Samuel Feijóo (1914-1992), es todo un divertimento pleno de vida rural comunitaria, relata las peripecias de un campesino buscavidas que jamás se resigna a su suerte, el choque con diversas situaciones y el deseo de cambiarlas, genera sus aventuras.

Diversos críticos nacionales denominan al periodo entre 1971 y 1976 como quinquenio gris de la cultura cubana (Heras, 1997), etapa previa a la creación del Ministerio de Cultura. Varios filmes de la década, hasta la década de 1980, abordan temas históricos o de la epopeya más reciente como: *Los días del agua*, de Manuel Octavio Gómez, *Una pelea cubana contra los demonios*, *La última cena* y *Los sobrevivientes*, de Tomás Gutiérrez Alea, *Maluala*, *El otro Francisco* y *Rancheador*, de Sergio Giral, *El brigadista*, de Octavio Cortázar (1935-2008), entre otros. También se destacan filmes críticos y más actuales, que reflexionan sobre la práctica del socialismo a la cubana desde la introspección y el cuestionamiento. Tales son: *Un día de noviembre*, de Humberto Solás, *Ustedes tienen la palabra*, de Manuel Octavio Gómez, *Retrato de Teresa*, de Pastor Vega y *De cierta manera*, de Sara Gómez, a modo de ejemplos destacados.

De los referidos y otros, solo algunos se vinculan con campos temáticos propios de las comunidades, su imaginario y la cotidianidad. De ellos se destaca *Los días del agua* (1971), *filme de ficción* basado en hechos reales ocurridos en 1936 en el Valle de Viñales, Pinar del Río, donde la curandera Antoñica Izquierdo ejerce sus poderes sanatorios mediante agua. El filme saca a la luz diversos problemas de la sociedad cubana durante la república neocolonial.

La situación de diversas comunidades urbanas aflora en *De cierta manera* (1974), de Sara Gómez, que muestra el conflicto entre los hábitos generados por la marginalidad, lo que la población denomina “el ambiente”, con una actitud moral de renovación, tras el triunfo de la Revolución. El filme, basado en hechos reales, combina el documental con la ficción y aborda la construcción del barrio Miraflores en 1962 por sus propios habitantes: los conflictos, contradicciones y cambios a nivel individual.

Otro ámbito de la vida comunitaria en el país se observa en *Pedro cero por ciento* (1980), de Luis Felipe Bernaza, ahora en un contexto ganadero, se mezcla con la vida cotidiana, la cultura ganadera y las situaciones familiares que facilitan o impiden mantener lo logrado. En esa misma dirección el documental *Madera* (1980), de Daniel Díaz Torres, sintetiza el itinerante bregar de los trabajadores forestales en los apartados montes de Baracoa, en la región más oriental de Cuba, donde se confunden árboles, hombres y máquinas.

En la primera mitad de la década de 1980 la producción cinematográfica cubana tiende a disminuir a un promedio de tres largometrajes de ficción por año debido, entre otras razones, por la muy prolongada y costosa realización del largometraje *Cecilia*<sup>3</sup>(1981-1982), dirigido por Humberto Solás (1942-2008). Posteriormente logra dinamizarse la producción y se reactiva el contacto con el gran público, mediante una serie de comedias críticas de actualidad. De ese modo se restituye el lugar del cine en las preferencias de la población, pues algunos de los referidos se encuentran entre los filmes cubanos más taquilleros de todos los tiempos.<sup>4</sup> Entre 1980 y 1989, el ICAIC participó en la creación de 70 largos de ficción, 44 de ellos dirigidos por cubanos.

De esa filmografía también pueden destacarse varios temas de perfil etnográfico relacionados con la vida comunitaria desde diversas perspectivas, tales como: el documental *Jíbaro* (1982), de Daniel Díaz Torres, que indaga en la caza de los perros jíbaros dispersos en los montes de Cuba, para evitar el daño que ocasionan al ganado y a los animales domésticos del campesino; esta obra sirvió de referencia para otro filme de ficción homónimo del propio director en 1984; *Vaqueros de montaña* (1982), también del mismo director, que se dedica a dignificar la difícil y riesgosa labor de los vaqueros que atienden el ganado en las montañas del Escambray, al centro de la Isla; *El corazón sobre la tierra* (1982), de Constante (Rapi) Diego, emplea a Carlos Almenares como historia de vida del presidente de una cooperativa serrana, para dar a conocer los problemas cotidianos en las montañas de Cuba; esta obra sirvió de referencia para un filme de ficción homónimo del propio director en 1985; *Mientras el río pasa* (1986), de Guillermo Centeno, narra visualmente el esfuerzo y la voluntad de un joven maestro rural y sus alumnos, cual un canto de esperanza para el futuro de una zona de muy

<sup>3</sup> El cáustico humor popular la llegó a definir como la versión extremadamente “libre” y apartada del espíritu de su época, *Cecilia Solás* o *Cecilia Talvez*, en lugar de Valdés.

<sup>4</sup> *Historia del Cine en Cuba*. Disponible en <http://www.cubacine.cult.cu/filmo/index.htm>.

difícil acceso en las montañas de Baracoa; *Ella vendía coquitos* (1986), de Gerardo Chijona, recoge el testimonio de una joven negra, técnica en fundición de metales, que muestra la discriminación que aún sufre la mujer cubana en determinados campos de la actividad laboral, y cómo la voluntad individual vence los obstáculos que impiden su realización personal; *El viaje más largo* (1987), de Rigoberto López, sintetiza el proceso de la emigración china en Cuba, la formación del barrio chino de La Habana, y valorar su presencia como parte de la cultura nacional.

Por otra parte, *Biografía de un carnaval* (1983), de Santiago Álvarez y Lázaro Buría, contrasta imágenes de la mayor fiesta popular de Santiago de Cuba, narra brevemente la historia de esta manifestación mediante sus protagonistas y los remonta al siglo XIX cuando se inicia el incremento de las agrupaciones músico-danzarias en sus desfiles.

En ese contexto, el filme de ficción *Hasta cierto punto* (1983), de Tomás Gutiérrez Alea, también penetra en temas cotidianos de las comunidades urbanas, donde el personaje Oscar es un guionista que prepara un filme sobre el machismo e inicia un romance con una obrera del puerto habanero, quien es madre soltera y aferrada a su libertad. De modo análogo, el filme de ficción *De tal Pedro tal astilla* (1985), de Luis Felipe Bernaza también se inspira en el documental *Pedro cero por ciento*, del propio director, deviene comedia de rivalidad entre dos campesinos que compiten en la crianza de ganado, y propicia una situación de equívocos cuando los hijos de uno y otro se enamoran.

A fines de los años ochenta se efectúan profundos cambios a nivel internacional que generan una profunda crisis estructural en Cuba, tras la caída del modelo político-económico de Europa del Este, entonces denominado “socialismo real”. El cuestionamiento de la veracidad del modelo conduce primero a una tensa situación que rodea el estreno del filme *Alicia en el pueblo de maravillas* (1990), de Daniel Díaz Torres, y luego la industria cinematográfica cubana se queda sin socios comerciales, como el resto del país, lo cual presiona al ICAIC a un proceso de coproducciones y múltiples gestiones de autofinanciamiento.

Los filmes de mayor relieve en la década de 1990, según la crítica nacional y extranjera, son *Fresa y Chocolate* (1993), de Tomás Gutiérrez Alea y Juan Carlos Tabío, y *Madagascar* (1994), de Fernando Pérez. Entre las obras vinculadas con temas comunitarios se encuentra *Arte y desechos* (1994), de Marisol Trujillo, basado en la experiencia de un taller creativo en un barrio capitalino, donde los objetos que se confeccionan se hacen de material de desecho recogido de los latones de basura y *La Caridad del Cobre* (1994), de Félix de la Nuez, que recoge testimonios y manifestaciones durante la celebración del día de la Virgen de la Caridad, patrona de Cuba, celebrado en el poblado de El Cobre, cerca de Santiago de Cuba.

Los albores del siglo XXI se caracterizan por el florecimiento de un cine cubano independiente, mayoritariamente joven, de muy amplio perfil crítico, con temas de actualidad

y basado en las nuevas tecnologías, junto con el apoyo de coproducciones, sobre todo con España. Poco a poco aumenta la producción que decayó abruptamente con la crisis de la década de 1990.

Tras el aniversario cincuenta del ICAIC, el decenio 2001-2010 se inicia con un cambio de dirección. Alfredo Guevara asume la conducción del Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano y Omar González preside el ICAIC, con el desarrollo de una doble estrategia: propiciar el acceso a la dirección de largometrajes de un grupo de realizadores probados en el documental, y apoyar la continuidad de filmografías interrumpidas por la parálisis que significó la crisis de la década de 1990 mediante realizadores jóvenes procedentes de las escuelas de cine, la televisión, o el cine independiente. El ICAIC logró incrementar la producción en comparación con el anterior decenio, hubo una leve recuperación de las salas de cine en el llamado Proyecto 23 (pues la mayor parte de la red exhibidora fue desapareciendo aceleradamente en los años 1990) y se inició la restauración y digitalización del patrimonio cinematográfico.

Durante esos años, diversos realizadores como Juan Carlos Tabío, Fernando Pérez, Daniel Díaz Torres, Juan Padrón, Gerardo Chijona, Manuel Herrera, Manuel Pérez, Rogelio París y Enrique Pineda Barnet, se mantienen activos; otros documentalistas como Enrique Colina, Juan Carlos Cremata y Rigoberto López realizan sus primeros largos de ficción, mientras Pavel Giroud, Lester Hamlet y Esteban Insausti, se destacan en la realización de este género: “Para caracterizar el audiovisual generado en la Isla, ya sea documental o ficción, durante los primeros años del siglo XXI, es imprescindible hacer referencia a tres eventos: la Muestra Nacional de Nuevos Realizadores (hoy Muestra Joven ICAIC), el Festival Internacional de Documentales Santiago Álvarez *in Memoriam* y el Festival Internacional del Cine Pobre en Gibara. Concebidos para estimular el conocimiento y la reflexión alrededor de la obra audiovisual de los jóvenes y potenciar el diálogo entre las diversas generaciones de creadores”.<sup>5</sup> Todo lo anterior hace posible valorar las realizaciones, especialmente vinculadas con temáticas de las comunidades urbanas y rurales.

En el Caribe insular, el autor Bruce Paddington (2011) confirma la carencia de un cine de perfil comunitario, y señala el ejemplo de Haití: “Este espacio es fundamental como lugar ‘incivilizado’ y ‘salvaje’ para la cultura occidental eurocéntrica. Se le vio como un país poseído por los dioses y espíritus demoníacos de la religión vodú. Los propios filmes de Hollywood sobre zombies y magia negra estuvieron inspirados en este imaginario tergiversador, tales como *White zombie* (1932), de Victor Halperin y *I Walked with a Zombie* (1943), de Val Lewton, como ejemplos sumamente influyentes. Los temas de orden comunitario estaban fuera del interés de los realizadores” (Notario, 2011).

<sup>5</sup> *Historia del Cine en Cuba*. Disponible en <http://www.cubacine.cult.cu/filmo/index.htm>.

Esto confirma, según una monografía reciente referida, que la principal producción audiovisual es de autor y de ficción, lo que no apunta hacia la temática propiamente comunitaria.

## EXPERIENCIAS SELECCIONADAS

### Centro Memorial Dr. Martin Luther King Jr.

La producción de audiovisuales comunitarios ha sido desde fines de la década de 1990 una de las prioridades del Centro Memorial Dr. Martin Luther King Jr. (CMLK), que empezó estos trabajos de una manera artesanal y que a lo largo del tiempo ha ido perfeccionando su proceso de capacitación comunitaria y producción colectiva.

Una de las experiencias que resume los aprendizajes se desarrolló durante diez años en La Marina, en la ciudad de Matanzas, un barrio muy desfavorecido socioeconómicamente. El grupo gestor está integrado por diez hombres y mujeres de la comunidad, de edades entre 30 y 60 años y con niveles de instrucción desde noveno grado hasta universitario. Los miembros del grupo se organizaron en pequeñas comisiones encargadas de hacer el guion, garantizar la producción, hacer las filmaciones y hacer la edición. Algunas personas integraron varias comisiones. Este es un ejemplo de un proyecto sociocultural del barrio, autogestionado por la propia gente. El propósito es rescatar tradiciones y riquezas culturales del barrio para incrementar la autoestima de los habitantes del lugar, mejorar su convivencia y sus comportamientos sociales, lo cual repercute en una mejoría notable en la calidad de vida y en la imagen que del lugar tiene el resto de la ciudad.

Desde el punto de vista del proceso de producción, los audiovisuales son elaborados en todas sus etapas por el grupo gestor del barrio, con la asesoría técnica de Producciones Caminos del CMLK. El objetivo es recuperar la historia y los valores de las comunidades, y resaltar el propio proceso de producción y sus resultados. El documental de La Marina tiene 37 min de duración, incluye entrevistas a residentes y a personalidades vinculadas o conocedoras de los valores culturales y humanos de la gente del barrio, así como música producida por la propia comunidad. Dice José Ramón Vidal: “El audiovisual tiene un ritmo muy contemporáneo, una infografía y diseño que enriquece el valor testimonial de su contenido y una banda sonora que utiliza casi en exclusivo música producida en la propia barriada que es un reservorio de gran importancia de algunas expresiones de la música tradicional cubana de origen africano. Fue producido bajo el criterio de que la cultura es un bien común”.<sup>6</sup>

<sup>6</sup> Información resumida de la correspondencia entre Alfonso Gumucio Dagron y José Ramón Vidal, *Cheito*, coordinador del Programa de Comunicación Popular del CMLK.

La capacitación y formación es parte esencial del proceso organizativo y de producción que lleva adelante el CMLK. En La Marina, se realizaron talleres sobre guion, producción, fotografía, sonido y edición con el grupo gestor del proyecto y otras personas que quisieron sumarse. Mediante esos talleres fueron familiarizándose con conocimientos técnicos básicos que les permitieron llevar adelante la producción del documental. Aunque el proceso de edición contó con un técnico de CMLK, las decisiones de los cortes fueron tomadas por una persona designada por el grupo barrial para participar en esta parte del proceso.

La difusión de las producciones audiovisuales comunitarias se hace primero en el ámbito de las propias comunidades. El documental de La Marina tuvo su estreno en uno de los principales cines de la ciudad de Matanzas, con la participación de los vecinos de la comunidad, autoridades del gobierno municipal y otros invitados, y posteriormente se distribuyó a través de la red de educación popular en Cuba y en eventos latinoamericanos de cine comunitario y alternativo, además de los eventos de movimientos sociales y talleres y cursos que ofrece el CMLK. Fue exhibido durante el Festival de Cine Pobre de Gibara y también en el programa paralelo de la Muestra de Cine Joven, entre otros espacios.

Los cambios sociales que este tipo de actividades producen en la comunidad, desde la perspectiva de los actores, tienen que ver con el crecimiento de la autoestima de los vecinos, y un mayor conocimiento de los valores culturales propios. “Ha servido como ejemplo de trabajo sociocultural en una comunidad desfavorecida socioeconómicamente y también ha ayudado a brindar una imagen más diversa y, por lo tanto, más real de Cuba”, reconoce Cheito, Ramón Vidal.

### Televisión Serrana (TVS)

Quizás la experiencia más importante, y aquella que ha trascendido más a nivel nacional e internacional, es la Televisión Serrana, sobre la que Daniel Diez<sup>7</sup>, su principal impulsor, ha ofrecido testimonios de primera mano: “La Televisión Serrana es una Comunidad Audiovisual que se halla en San Pablo de Yao, del municipio Buey Arriba en la provincia Granma, y desde sus inicios su producción está relacionada directamente con la vida de los habitantes de las montañas y sus relaciones con la naturaleza. Su objetivo, entre otros, era mostrar y demostrar la importancia de estas zonas desde el punto de vista cultural y económico, y que ello sirviera para elevar la autoestima de sus pobladores y fueran conocidos por el resto del país, por tanto, toda su obra se encuentra ligada a temas comunitarios”.

En relación con la producción documental de mayor presencia de las comunidades serranas, este realizador afirma que: “toda la producción de la Televisión Serrana

<sup>7</sup> Entrevista realizada a Daniel Diez por Jesús Guanche e Idania Licca, octubre de 2011.

(más de 500 obras) aborda la vida de las comunidades serranas y está realizada utilizando el género documental”. De acuerdo con los temas y alcances de estos documentales, ¿cuáles son de producción profesional y cuántos de iniciativa propiamente comunitaria? Daniel Díez considera que: “En la Televisión Serrana todos los que trabajan, tanto realizadores como de servicio y administrativo, son habitantes de las comunidades serranas (excepto uno) y fueron formados en ella. Además, existen los Grupos de Creación Alternativos que son jóvenes formados en nuestro Centro de Estudios para la Comunicación Comunitaria, que una vez terminado el curso de instrucción sobre el lenguaje y las técnicas cinematográficas regresan a sus municipios y, aunque trabajan en otros menesteres, cuando tienen una idea la llevan como proyecto a la Televisión Serrana, y al ser aprobados reciben el apoyo para su realización. Las obras de la Televisión Serrana son llevadas a través de las llamadas Cruzadas Audiovisuales por todas las comunidades de las montañas, y su proyección genera debates que implican las sugerencias para nuevos temas de interés comunitario, así se cierra el ciclo de receptor-emisor y se crean los nuevos proyectos que son realizados en la institución”.

Los procesos de participación y la aceptación de las comunidades permiten hacer una valoración en cuanto a la calidad, la temática y otros aspectos vinculados a la producción. Al respecto, dice Daniel Díez en su entrevista: “Logramos una gran participación de los pobladores de la sierra en la realización y en las propuestas de temas nuevos. La calidad siempre ha sido una exigencia en la Televisión Serrana y una prueba de ello es la inmensa cantidad de premios nacionales e internacionales con los que cuenta; así como la aceptación por diversos tipos de públicos que tienen acceso a los documentales, inclusive a través de las televisoras regionales y los canales nacionales de televisión”.

El papel la Televisión Serrana y su alcance sociocultural “eleva la autoestima de los pobladores de estas comunidades, da a conocer estas realidades al resto del país y al mundo, promueve formas de vida que están ligadas a la naturaleza de la que se valen para enfrentar determinados obstáculos, muestra problemas propios de la comunidad y esto ayuda a que las autoridades busquen soluciones, enriquecen con nuevos valores morales a los realizadores de los documentales. De los hombres y mujeres que viven en estas comunidades serranas de difícil acceso hay mucho que aprender, todavía”, según Daniel Díez.

Junto con los criterios anteriores, uno de los valores añadidos es cuánto aprenden los propios realizadores al conocer la diversidad cultural objeto de observación y la amplitud de temas que aporta a la creación audiovisual. Los propios pobladores se autotransforman ante una experiencia compartida mediante la propia realización de los audiovisuales y su discusión.

La experiencia de la Televisión Serrana ha derivado en otras iniciativas importantes, como el Proyecto audiovisual comunitario Picacho, de Guisa (<http://www.ecured.>

cu/index.php/Proyecto\_Audiovisual\_Comunitario\_Picacho\_(Guisa)), en la provincia Granma, dedicado a la realización de documentales en las comunidades serranas.

El grupo se funda a partir de varios jóvenes y otros campesinos menos jóvenes que intentan hacer documentales a partir de sus realidades, bajo la influencia y apoyo de la Televisión Serrana, que desde ese momento se convierte en la madrina y guía del grupo y facilita a sus integrantes la participación en los talleres de realización audiovisual que se desarrollan anualmente en la sede de esa productora, y a la vez les permite realizar documentales con el apoyo de sus realizadores y su tecnología. El proyecto fue fundado el 15 de junio de 2005 con sede principal en la Casa de Cultura Olga Alonso, y el nombre Picacho se debe a la ubicación en un municipio del Plan Turquino por su accionar desde el llano hasta las montañas.

Como jefe del proyecto fue electo Pedro Heriberto Rodríguez Mecía, graduado de promotor cultural y trabajador de la Dirección Municipal de Cultura de Guisa. Junto con otros fundadores, como Alfonso Peña Rodríguez, Orlando Oliva Oduardo, Yolexis Rondón Pérez y Alcides Yunel Hidalgo, se trazaron los objetivos de realizar materiales audiovisuales, donde se muestra la realidad de las personas que viven en este municipio, principalmente las que viven en el Plan Turquino, sus costumbres, tradiciones e idiosincrasia; desarrollar la apreciación audiovisual en comunidades y centros internos; y agrupar a creadores de las diferentes manifestaciones con la finalidad de desarrollar actividades culturales para satisfacer necesidades espirituales de estos pobladores teniendo como centro el audiovisual.

Han desarrollado un conjunto de acciones como la realización de materiales audiovisuales a partir de la propia comunidad; presentación, proyección y debate de filmes, documentales y dibujos animados en comunidades del Plan Turquino; realización de talleres, charlas y conferencias sobre cine en la Casa de Cultura; y un taller de creación audiovisual con adolescentes de la Escuela Secundaria Básica en el Campo (ESBEC) Eulicer Góngora Valera.

Entre los materiales realizados se encuentran los documentales *San Juan Bautista* y *Aguateros*; y han participado en diversos eventos como el Festival de Invierno, de Santa Clara, el Festival de cine clubes Yumurí, de Matanzas, el Festival del Caribe, de Santiago de Cuba, el Encuentro Territorial del audiovisual del Centro Provincial de Casas de Cultura en Santiago de Cuba; y el Taller Nacional de Dibujos Animados en Sagua La Grande.

Uno de los documentales del grupo: *San Juan Bautista*, estuvo en la muestra colateral de cine cubano en el Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana 2010. De igual manera han recibido diversos reconocimientos por instituciones como la Fundación Ludwig de Cuba, el premio colateral Cubanacán, mención

especial en el Festival de Invierno 2006, premio a la mejor fotografía en el Festival de invierno 2010, y mejor documental en el Oro imagen 2010.

## Visión Común

Otra experiencia derivada de la Televisión Serrana es Visión Común, un proyecto de cine comunitario y video popular ubicado en El Cobre, Santiago de Cuba. Sus antecedentes se remontan al año 2004, cuando en el Festival del Caribe, Julio Corbea, historiador del poblado, conoce a Diana Coryat, presidenta del GAP (*Global Action Project*), y le plantea que en El Cobre existe un grupo de jóvenes que hacen videos y quisieran lograr hacer un proyecto de mayor alcance. Diana le propone a Julio visitar la comunidad de El Cobre para intercambiar ideas con los jóvenes e implementar un proyecto audiovisual con la ayuda y el patrocinio de la organización que ella preside. Durante su estancia en la comunidad, se reúne con los jóvenes interesados en adquirir conocimientos en la creación audiovisual.

Aunque se aprobó el proyecto de GAP por las dos partes interesadas (la Casa del Caribe, por la parte cubana, y Global Action Project), no pudo realizarse debido a la negativa del gobierno de los Estados Unidos de otorgarles visa a jóvenes estadounidenses, quienes serían los facilitadores, así como el material de soporte técnico que, luego de concluido todo el proceso, sería donado a la comunidad para la continuidad del proyecto.

Otro antecedente válido lo constituyó el encuentro con Daniela Arias Rodríguez y Fabiola Saudí Cano, ambas de Costa Rica; en conversación con dichas jóvenes se perfiló la creación de un encuentro o festival de las artes visuales, que fue el cuerpo de ideas más concreto e inmediato que originó Visión Común. Aunque la idea del proyecto de creación audiovisual en El Cobre no pudo concretarse, se mantuvo latente hasta el año 2008 en que estuvieron dadas las condiciones materiales mínimas indispensables para implementar un proyecto de creación audiovisual en esa comunidad.

En el primer trimestre del año 2008 se inició, en colaboración con el Joven Club de Computación y Electrónica de El Cobre, la Casa del Caribe y los Promotores Culturales de la Comunidad, la creación del Taller de Creación Infantil de Audiovisuales con una matrícula de diez niños con edades entre los 10 y 12 años. Durante el segundo trimestre del mismo año se implementó el Taller de Creación Audiovisual para Jóvenes Visión Común, con una matrícula de veinte jóvenes con edades que oscilan entre los 18 y los 25 años; a finales del mes de junio de 2008 el grupo de jóvenes recibió un taller sobre Técnicas de creación audiovisual impartido por la señora Diana Coriat, presidenta de GAP, con una duración de tres días. Luego, durante el Festival del Caribe del mismo año, un equipo de realización de TV Viva del estado de Pernambuco en Brasil, el cual se encontraba en la ciudad de Santiago de Cuba filmando el documental *Pernancubanos*, mantuvo un encuentro con los jóvenes del Taller de Creación

Audiovisual Visión Común, en cual se habló sobre la TV Comunitaria y los procesos de creación audiovisual con escaso presupuesto financiero. En este sentido, los retos de los jóvenes y niños del poblado de El Cobre son muchos y complejos, pero la continuidad del proceso no tiene otra alternativa que enfrentarlos y resolverlos. Una de las vías es la creación audiovisual como método educativo-reflexivo para darles tratamiento a los problemas socioculturales, mostrándolos y debatiéndolos con toda la población en busca de una propuesta de solución colectiva. Esta acción se lleva a cabo como paso previo para realizar un evento donde se muestren otras experiencias que les dé la posibilidad a los habitantes de enriquecer sus conocimientos y perfeccionar el accionar en las comunidades.

El Cobre cuenta con una infraestructura institucional que posibilita la exhibición de los materiales audiovisuales, que se presentan en las comunidades que son parte de su territorio. Entre ellas se encuentran el Joven Club de Computación El Cobre, el cine Turquino, la Casa de Cultura Luisa Pérez de Zambrana, un video Club Juvenil y seis salas de televisión pertenecientes al Plan Turquino, área que se pretende cubrir con las muestras, además de las presentaciones públicas en los barrios y el apoyo directo de la Casa del Caribe.

También cuenta con los recursos humanos necesarios: dieciséis promotores culturales, una comunicadora social, un estudiante de periodismo, una licenciada en letras, una licenciada en historia, el personal especializado que labora en las instituciones que trabajarán en el proyecto, así como artistas de la comunidad, otros colaboradores y el historiador del poblado.

Visión Común representa el pensamiento integrador de un grupo de personas muy diverso (comunicadores, promotores culturales, profesores, periodistas, instructores de arte, historiadores, ingenieros, trabajadores manuales, etc.) que con una sola cámara de video aspira a lograr una transformación social en la comunidad de El Cobre, teniendo como punto de partida el audiovisual como reflejo de la realidad comunitaria, un enfoque a los problemas que en muchas ocasiones son provocados por los propios cobreros.

El audiovisual se presenta como una propuesta de solución a esos problemas, todo esto a partir del análisis generado por la comunidad durante su exhibición. Se proponen como objetivo general: lograr, a través del audiovisual, que la comunidad reflexione sobre sus propios problemas, en muchas ocasiones, provocados por ella misma, y busque alternativas de solución a las causas que los originan. Para ello se proponen: incentivar el gusto estético por los audiovisuales a partir de talleres de creación y apreciación de las artes audiovisuales en niños, adolescentes y jóvenes de las comunidades que componen el Consejo Popular de El Cobre; promover la divulgación de productos audiovisuales, profesionales o no, que aborden problemáticas relacionadas con las realidades y entornos sociales de las comunidades, así como posibles vías de

solución; revitalizar las tradiciones culturales, patrimoniales e históricas así como la preservación del medio ambiente; establecer relaciones con realizadores nacionales y extranjeros que aborden temáticas comunitarias que puedan ser objeto de análisis y comparación con la realidad obrera; y crear un archivo audiovisual con los materiales que participen en el taller, así como los proyectos realizados por el grupo de creación audiovisual que estarán al servicio de la comunidad.

Por medio de Visión Común esperan concretar el taller como punto de referencia del cine comunitario y el video popular a nivel nacional; fortalecer el movimiento de creación audiovisual en estas comunidades; elevar el nivel de apreciación estética y la cultura general integral de los habitantes de la comunidad, a partir del audiovisual; establecer un circuito de creación y exhibición comunitario de productos audiovisuales, que interconecte la comunidad de El Cobre con otras comunidades de Cuba y el extranjero u otros proyectos de creación audiovisual interesados en la promoción de sus producciones; y fomentar la memoria audiovisual de la comunidad, a partir de la instalación de un archivo audiovisual comunitario.

Estas actividades están destinadas de forma directa a los niños, adolescentes y jóvenes de las comunidades involucradas en el proyecto, y de forma indirecta a la población general de esas comunidades y del Consejo Popular en su conjunto.

Durante el año 2009, el Taller de Creación Audiovisual Visión Común, decidió realizar, en coordinación con la Casa del Caribe y durante el Festival del Caribe de ese año, el evento Visión Común 2009, del 7 al 12 de julio, con la participación de importantes realizadores de documentales cubanos y extranjeros, así como una gran variedad de material audiovisual de elevada calidad estética, además de la presentación de ponencias sobre el arte audiovisual, de la autoría de jóvenes estudiosos de este tema de vital importancia. Debido a la repercusión favorable del evento en la comunidad de El Cobre, el comité organizador decidió implementar este proyecto de manera oficial, para lo cual se han dado los pasos requeridos con vistas a lograr este propósito.

El Festival de Cine y Video Popular en su segunda edición, Visión Común 2010, tuvo entre sus invitados a Martha Helen Davis, antropóloga dominicana, Rosa Pla, antropóloga y etnóloga puertorriqueña y a Carlos Rodríguez, realizador de la Televisión Serrana. Entre los trabajos realizados por el grupo de Creación Audiovisual, se han destacado, por su impacto en la comunidad: *Son de la loma*, *El placer de vivir*, *Embarazo precoz*, *VIH*, *En busca de un sueño*, *El bailarín de la vida*, y *Reportajes para el Sistema Informativo de la Televisión Cubana*.

El proyecto lleva a los barrios de las comunidades, durante tres días, muestras de video de alto interés social y artístico; organiza cursos y conferencias teóricas orientadas a la apreciación y conocimiento de las artes visuales; impulsa un grupo creativo de video que realiza materiales educativos, otro de la plástica, y organiza, junto a la Televisión

Serrana una cruzada cultural que consiste en exhibir materiales de la Televisión Serrana por las montañas de El Cobre y viceversa. En los meses de vacaciones escolares (julio y agosto) el proyecto realiza acciones en las zonas de montañas con el sector infantil en coordinación con los instructores de artes, el Instituto Nacional de Deportes Educación Física y Recreación (INDER) y las autoridades en las comunidades, mostrándoles materiales audiovisuales infantiles. Cuenta, además, con el auspicio y apoyo del proyecto infantil Un niño una mirada, proveniente de Francia, que a través de la Casa del Caribe les hace llegar materiales estudiantiles y algunos juguetes donados por niños de diferentes escuelas para los niños de El Cobre. Realizan, además, intercambios de dibujos.

Debido a la situación económica nacional y mundial, el equipo gestor decidió que el proyecto sería autónomo y debía implementar la autogestión con la cooperación y financiamiento de organismos, instituciones y organizaciones que tengan posibilidades jurídicas legales para brindar su apoyo, con el criterio de que solo con el intercambio de ideas con el equipo gestor en representación de la población se podrán negociar propuestas de cambios y reorientación del funcionamiento del proyecto en beneficio de ambas partes reflejadas en las comunidades, para las comunidades y con las comunidades.

Todo ello ha representado una importante experiencia para hacer visible una parte de la realidad cubana a través del audiovisual con la presencia de las comunidades serranas.

## Festival Internacional del Cine Pobre

El Festival Internacional del Cine Pobre en Gibara (2003-2010), es un espacio donde concurren diversos audiovisuales con temas vinculados con las comunidades urbanas y rurales de Cuba. Una parte de ellos ha sido presentada en las Muestras de Nuevos Realizadores o se exhiben inicialmente en este contexto. Por ello, si observamos los catálogos de ambos certámenes, podemos limitarnos a comentar los audiovisuales de este festival signado por el empleo de limitados recursos, pero de ilimitada creatividad.

En el festival de 2003 concurren obras como *Todo por ella*, de Pavel Giroud (Guagua & Co. Filmes), en la que un hombre común se ve abatido por las circunstancias de una inundación que solo afecta a su apartamento en una antigua casa. Ante la alternativa de su rutina diaria, intenta solucionar esta catástrofe doméstica por todos los medios. Es el desafío permanente de la vida cotidiana en condiciones poco amigables, como se evidencia en muchos barrios citadinos.

En el festival de 2005 vemos que *Paraíso*, de Alina Teodorescu, revela la creatividad de un grupo de jóvenes guantanameros mediante viejas botellas plásticas y de madera flotante en la construcción de instrumentos musicales, tal como durante siglos se ha hecho de los más disímiles objetos. La banda Madera limpia ha surgido de esa necesidad de hacer música desde la propia comunidad. Del ambiente marginal los *Niños en*

*La Frontera* de Luis Acevedo Fals, juega visualmente con el término, pues La Frontera es un barrio situado en la periferia de La Habana, en donde habitan los sueños de niños que protagonizan este documental. Mediante un adecuado proyecto cultural Marina y Dalia les abrirán las puertas a otros horizontes y harán crecer sus sueños. Nuevamente se muestra la capacidad del arte en los procesos de transformación y reflexión de los seres humanos, especialmente en edad temprana.

En el ámbito rural, *Los ecos y la niebla*, de Rigoberto Jiménez (TV Serrana), indaga en la vida de un hombre que vive en lo intrincado de la Sierra Maestra, entre el silencio, los ecos y la soledad. Es la dura poética de adaptarse a un medio en que el ser humano es dueño del tiempo pero a la vez está a merced de él. De modo semejante *José Manuel, la mula y el televisor* (2004), de Elsa Cornevin (EICTV), narra la vida de un desmochador de la Sierra Maestra tras su regreso a casa. Cuando mira la televisión con su familia, un corte de luz interrumpe el programa. Sin embargo, con su mula y un marco de televisor, José Manuel decide seguir el programa. Esta propuesta desata varias lecturas, desde la dependencia común al flujo eléctrico o no, hasta la persistencia de seguir la vida ante cualquier inconveniente circunstancial.

Por otra parte, *Sexualidad, derecho a la vida*, de Lisette Vila, se encuentra con un grupo de travestis cubanos, de diferentes fenotipos y edades, quienes han conseguido un espacio comunitario para el reconocimiento como seres sociales. El travestismo se despoja así de su aura escénica y banal, mientras se descubren, a través de sus testimonios, otras aristas humanas de estas personas, sus necesidades de afecto y de expresión plena de su sexualidad.

En el festival de 2006 podemos destacar *25 Km*, de Jeffrey Puente García (ICAIC), quien se acerca desde este ejemplo al tema del difícil acceso en diversos lugares del país, pues 25 kilómetros caminan dos hermanas semanalmente hasta el pueblo más cercano. Esto marca fuertemente la diferencia cultural de vivir en las ciudades con determinados medios de comunicación, y el papel de las grandes distancias entre las personas que residen aisladas y dispersas en áreas rurales. La religiosidad popular es valorada en *Mujer de pueblo*, de Ernesto A. Vázquez, que relaciona la historia del pueblo cubano con la devoción a la imagen de la virgen María y sus advocaciones. Los días 8 y 24 de septiembre, en La Habana, se han convertido en dos espacios de peregrinación popular. El primero de ellos a la virgen de la Caridad del Cobre, y el segundo a la virgen de las Mercedes. Este documental nos acerca a las comunidades urbanas de La Habana profunda, que permanentemente vinculan religiosidad y cubanía.

El temprano impacto social del festival fue inicialmente filmado en *Y fue un despertar*, de Oscar Fera, quien sigue de cerca la aparición del Festival Internacional de Cine en Gibara, que crea grandes esperanzas y expectativas de recuperación entre los propios gibareños. El festival de 2007 irrumpe, entre otras propuestas, con *Pequeña Habana*, de Rolando Pardo, sobre determinadas historias de vida. Emplea el referente de la Biblia,

que aborda diversos tipos de problemas físicos y enfermedades, pero no menciona a los enanos. En este caso, un grupo de enanos cuenta cómo es su vida y mágicamente se descubre que los enanos no mueren, sino que desaparecen. Lo cierto es que los enanos son parte de cualquier comunidad y que tienen vida familiar, sentimental, laboral, como el resto de las personas, independientemente de su pequeño tamaño, aunque el diseño de muchos objetos no esté pensado para ellas y ellos.

De manera semejante, el audiovisual *Existen* (2006), de Esteban Insausti, es el rostro de la demencia en La Habana por sus protagonistas. La sociedad aprende y acepta la demencia como posibilidad, que cada día desfila ante sus ojos. Cualquiera de esas voces puede ser un familiar cercano que ha perdido el juicio por diversos motivos, pero no tienen derecho al silencio, son personas de cualquier comunidad con sus verdades y visiones del mundo.

Por su parte, *Rasgando veloz* (2006), de Lizette Vila Espina, aporta diversos testimonios de un grupo de hombres infectados con el VIH-Sida, quienes narran cómo cambiaron sus proyectos de vida luego del diagnóstico de la enfermedad. La propuesta sirve, además, para abrir los espacios de convivencia social y de aceptación sobre una situación de salud que no es para el otro, sino para cualquier persona.

Un tema controvertido es *Revolución azul* (2006), de Diego Fabián Archondo, en relación con la introducción del pez bagre (cat fish, conocido en Cuba como claria) en la dieta del cubano y sus peligros para la ecología. Sin embargo, todo depende de la mano humana, del manejo adecuado o no que se haga para que estos peces, sumamente reproductivos y de muy alto rendimiento en peso, cumplan su cometido en la dieta sana o se conviertan en una plaga. La responsabilidad no es de la claria, sino de las personas quienes controlan su manejo.

El festival de 2008 incluyó temas muy peculiares como *El fin de nuestros afanes* (2007), de Heiking Hernández Velázquez, en la que cinco hombres hablan de sí mismos y de su trabajo como sepultureros. En este sentido, la muerte y las costumbres entorno a ella son parte de la cultura humana, y este oficio solo existe por el enterramiento pues ahora, con los procesos de cremación, varían determinadas costumbres y procedimientos al respecto. Un poético mensaje contra el machismo aporta *La deseada justicia* (2007), de Lizette Vila Espina, una obra para la sensibilidad humana y para capacitar líderes comunitarios sobre el tema de la violencia de género. Una arista de las relaciones humanas muy laceradas por diversas situaciones sociales vinculadas con la pobreza, la marginalidad e incluso con costumbres heredadas de la disfuncionalidad familiar y de las relaciones de poder, independientemente del nivel de vida.

Un ejemplo posible es *Pucha vida* (2007), de Nazly López Díaz (EICTV). Pucha es una revolucionaria ejemplar, que vive feliz en un decorado elaborado por ella misma, las maderas de su casa proceden del corazón de la Sierra Maestra y cada cosa tiene un

lugar en su mundo. Sin embargo, Rogelia, la mujer, sufre el conflicto entre la realidad y la idealidad. La nieta que adora vive en el país del enemigo y cambió su nacionalidad, su valentía no es más muestra de entereza sino de abandono, y el mundo “seguro y feliz” que vino tras la Revolución está siendo amenazado. Son los conflictos intergeneracionales vinculados con las respectivas vivencias y no necesariamente con los imaginarios. En un plano retrospectivo sobre experiencias vividas se mueve *Xochiquetzal, la casa de las flores bellas* (2007), de Marcela Zamora (EICTV). En la casa convive un grupo de mujeres de la tercera edad, que comparten un mismo pasado, un mismo oficio y un mismo espacio vital. Cinco de ellas dejan entrar en esa parte de sus vidas que no está en venta y muestran el lado humano de antiguas trabajadoras del sexo, ya en la tercera edad. Esa ocupación que la sociedad ha visto como un objeto sexual y no como una mujer, con necesidades de dar y recibir afecto como cualquier ser humano. Es una lectura otra de la prostitución a la luz de sus propias testimonios.

El festival del 2009 exhibió *Los dioses rotos* (2007), de Ernesto Daranas Serrano (ICAIC), un largometraje de ficción muy relacionado con La Habana profunda de principios del siglo xx y su vigencia en el siglo xxi. Laura es una profesora universitaria que investiga sobre el famoso proxeneta cubano Alberto Yarini y Ponce de León, asesinado a balazos por sus rivales franceses. Interesada en demostrar la vigencia del legendario personaje se adentra en una de las zonas más complejas de la realidad habanera de hoy. Para muchas comunidades barriales de La Habana la historia es otra y es la misma en relación con la prostitución y el proxenetismo; cambiaron los personajes, pero se mantiene el contexto, “el ambiente”, la violencia de los buscavidas o de los quitavidas, si es necesario, para conservar el oscuro entramado social, pese a los grandes esfuerzos de restauración del entorno urbano.

Del mismo contexto urbano es *El bache* (2007), de Juan Caunedo Domínguez. La propuesta es todo un símbolo audiovisual en la que tres camajanes (vagos de oficio) beben ron a pleno sol del mediodía en su cuadra. Animadamente discuten cómo debería arreglarse el bache que tienen frente a sus casas. Tras superar todas las trabas burocráticas y materiales con sus vecinos, los tres camajanes logran reparar el bache en su imaginación, pero en realidad continúa en su lugar. Más que la lectura humorística del tema y la alusión a las migraciones internas por la *ronaducción*, es el síndrome de brazos caídos, tan común en muchos trabajos, para resolver los problemas comunitarios. Otro tema de interés se aprecia en *Raza* (2008), de Eric M. Corvalán Pellé, que aborda diversos criterios sobre la problemática racial en la Cuba actual, a través de las voces de investigadores, funcionarios, músicos, pintores y población en general. Con el objetivo de servir de reflexión sobre el tema y, a su vez, es un reconocimiento socio-histórico y cultural del papel de la población identificada como negra y mulata en la formación y consolidación de la identidad cubana.

El festival de 2010, si bien se efectúa en La Habana y Regla como 8vo. Festival del Cine Pobre Humberto Solás, sirve de espacio para un tema comunitario como *El premio*

*flaco* (2009), de Juan Carlos Cremata Malberti e Iraida Malberti. Una puesta en pantalla de una obra teatral homónima en un barrio pobre de Cuba de 1958, donde Iluminada Pacheco se gana una casa en la lotería del jabón Rina y regala casi todas sus pertenencias. Meses después, su vida se convierte en una tragedia, sin que por ello renuncie a seguir teniendo fe en la gente. La obra adquiere plena actualidad, no solo por la actuación de los personajes, sino especialmente por el ambiente comunitario en que estos se desempeñan como parte de la trama.

La diversidad sexual es reflejada *En el cuerpo equivocado* (2009), de Marilyn Solaya, que indaga en la vida de Moni, la primera transexual reasignada en Cuba, después de 21 años cuestiona la mujer que ha construido a partir de los estereotipos de la sociedad hegemónica, machista y patriarcal en la que vive. Es otro paso contra los prejuicios sexuales, que de diverso modo, bien mediante pretextos falaces o sonrisas hipócritas, aún subsisten a diversos niveles de la sociedad cubana.

La tragedia cotidiana de la vivienda insuficiente, también se aprecia en *Bajo el mismo techo* (2008), de Talía García Aach (EICTV). Es una breve historia de un músico callejero con retardo y una madre refugiada en la religión. La convivencia distante con la vieja que los vio crecer. Todos obligados por la necesidad a vivir bajo un mismo techo. Es una breve arista de una situación habitacional muy compleja y sin solución mediata. En este mismo sentido, *El padre nuestro* (2009), de Lizette Vila, aborda el testimonio de un hombre que deambula por las calles de La Habana después de perder a su familia y su trabajo, donde narra su existencia dolorosa. Finalmente, la mayor concurrencia popular a un sitio religioso se observa en *Más allá de la fe* (2009), de Grisell Concepción Timor, donde aporta una visión ética, estética y antropológica sobre lo que ocurre en la parroquia de El Rincón los días 16 y 17 de diciembre durante el aniversario de San Lázaro, que los creyentes visualizan de múltiples maneras según sus cosmovisiones (Guanche, 2004).

Muchos han sido los criterios sobre el impacto favorable del Festival Internacional del Cine Pobre en la comunidad de Gibara, desde que el cineasta cubano Humberto Solás prefirió la pequeña ciudad para realizar su primer festival. Un reporte testimonial de Raquel Sierra (s.f.) así lo evidencia: “Con esa propuesta audiovisual  $\frac{3}{4}$  que desde 2003 promueve el empleo de la tecnología digital para realizar de un cine con bajos presupuestos, pero con alta calidad artística  $\frac{3}{4}$ , se efectuó un sensible cambio en la reconocida ‘villa blanca de los cangrejos’, en la provincia Holguín, a unos 775 km al este de la capital”.

Elia Solás, hermana del reconocido cineasta, recuerda: “Cuando surgió la idea, no pocos le decían que era una utopía, pero Humberto tenía una visión larga y amaba el lugar, donde consideraba existía una magia especial, no solo por la belleza del entorno, sino también por sus personas”.

Humberto Solás había filmado en Gibara dos veces, primero *Miel para Ochún* (2001) y luego *Barrio Cuba* (2005), al principio hubo recelos con la llegada de cineastas de Cuba y otros países. “A la gente le llamó la atención aquel señor y sentía curiosidad por las ideas que traía. Luego, su carisma y sencillez los fueron atrapando y las personas se abrieron poco a poco, se integraron e hicieron suyo el festival”, explica Elia, guionista de *Miel para Ochún*. Junto con el cine creativo de bajo presupuesto vinieron a Gibara conciertos de trovadores y muestras de artistas de la plástica. Muchas personas vestían sus mejores galas para las presentaciones y comenzó el diálogo respetuoso con los artistas. Paralelamente, se fomentaron pequeños negocios, se activó la economía del poblado y Gibara dejó de ser un espacio olvidado de la geografía cubana. Tal como refiere Raquel Sierra: “A diferencia de otros festivales de cine, con estrellas alojadas en hoteles cinco estrellas, delegados e invitados, se quedaron en casas de familias gibareñas que brindaron sus techos y camas, y abrieron sus corazones”.

De modo análogo, la periodista Dalia Acosta, que en varias ocasiones ha estado presente, afirma: “La primera vez que fui a Gibara, en 2000, me pasó lo mismo que a Humberto Solás: me enamoré de esa ciudad y de su gente. Desde entonces siempre he vuelto, por razones de trabajo o para ver a los amigos que siempre están allí. He estado en Gibara en tiempos de festival y en otros momentos del año y es impresionante la diferencia. Durante el festival la tranquilidad desaparece, la calle se llena de personas que toman los espacios como propios [...] es como si la ciudad quisiera vivir cada minuto con la mayor intensidad posible”.

Otro testimonio importante lo aporta Sergio Benvenuto, presidente del festival, especialmente en relación con la comunidad: “Son muy profundos los vínculos entre el proyecto y la comunidad. Es muy difícil separar el evento profesional y el comunitario, pues se ha creado una fusión entre el clima que entablan cineastas y especialistas y el que establecen con la comunidad”.

El hecho mismo de hacer visible a una comunidad urbana fuera del circuito de las capitales provinciales es un valioso aval al Festival Internacional del Cine Pobre. Pero hay más, según recuerda Elia Solás: “En Gibara había un cine club que apenas funcionaba. Con el festival se revitalizó, se crearon talleres de creación. Queda pendiente el sueño de Humberto de hacer también cursos de verano”.

Según Danae Diéguez, profesora de cine y género de la Facultad de Arte de los Medios de Comunicación Audiovisual del Instituto Superior de Arte (ISA): “Uno de los aportes del festival es que las personas se convierten en hacedores de cultura, la gente ha comenzado a hacer su propio cine. Además, hoy ya hay una manera de expresarse que no existía”. Un ejemplo que relata Raquel Sierra es el del gibareño Armando Capó, a quien el festival y Humberto Solás le cambiaron el destino: “Tocó por primera vez un equipo de cine durante el festival, luego se graduó en la Facultad de Audiovisuales del ISA y en la Escuela Internacional de Cine de San Antonio de los

Baños”. Entre sus realizaciones están los cortos *La marea* y *Nos quedamos*, presentados en la Novena Muestra del Festival del Cine Pobre, realizada del 5 al 10 de abril de 2010 en La Habana y en el poblado ultramarino de Regla.

Una parte de los resultados comunitarios de este proyecto se aprecia en el documental *Niños del presente*, realizado por niñas y niños de Gibara de 10 y 11 años, quienes relatan sus vivencias sobre el paso devastador del huracán que en 2008 estremeció hasta los arrecifes del lugar. Este documental contó con el apoyo de Unicef y con la colaboración de Silvia Padrón y Yuliet Cruz, también con el objetivo de enviar un mensaje de aliento y solidaridad a la niñez de Haití, tras el gran terremoto en enero de 2010. Ambas colaboradoras relatan que: “Trabajaron en talleres sobre lo que significaban las pérdidas, cómo sacar recursos interiores para recuperarse. Crearon sus propias historias y el material fue hecho enteramente por ellos, desde el argumento hasta las cámaras, el vestuario, las escenografías y la dirección, con excepción de la edición”.

A diferencia de su título *cine pobre* relacionado con los pocos recursos financieros, si atendemos a la creatividad, a la calidad de la muestra, al impacto social comunitario y especialmente a las personas que participan y lo tienen como suyo, es realmente un “festival de la riqueza”, pues la pobreza es principalmente mental y ésta se desdibuja cuando una comunidad lo asume a plenitud.

## Muestra Nacional de Nuevos Realizadores

Sobre la Muestra Nacional de Nuevos Realizadores Omar González, Presidente del ICAIC, juega con las palabras en su artículo “Una muestra que demuestra mostrándose”, donde expresa:

“Que si esto o lo otro, tú o aquel, mañana y después; en fin, la mala conciencia. No hay misterio, señores, simplemente se trata de la fascinación del deber. Lo que el ICAIC se propone con el auspicio de la Muestra de Nuevos Realizadores es, ni más ni menos, lo que le corresponde: establecer un espacio permanente para el diálogo y la confrontación artística y, por consiguiente, sentar las bases para una recuperación otra, que nada detendrá. Sin el peso terrible de la mala nostalgia, sin obviar lo mejor de un pasado que parece remoto, y al que no renunciamos. No es fácil; las dificultades abundan. Sin embargo, el trabajo nos salva. Por eso, a los tristes rumiantes, oídos sordos, y a los seres perfectos, ni siquiera el altar. Olvidemos a Lot, sigamos en el camino. Poco hay que explicar, la muestra lo demuestra.

” [...] a juzgar por la vehemencia de sus organizadores y las novedades que contiene, el impulso no cesa. Nadie debe estorbarla. Los que tuvimos algo que ver con esta idea, que es un imperativo y no una elección de circunstancia, podemos sentirnos medianamente complacidos, y digo medianamente porque apenas si ha empezado el despegue. Todavía recuperar el cine cubano semeja una utopía.

”Los responsables directos de estas muestras han hecho de sus preparativos una verdadera religión de inconformes. Los resultados  $\frac{3}{4}$ centenares de materiales exhibidos, el Taller de guionistas, la producción de *Tres veces dos* (o Mil veces uno, como nos gustaría que fuera, por lo que simboliza), la utilización del Archivo filmico como fuente viva de magisterio e inquietud, el reconocimiento a figuras de nuestra cinematografía (algo que ha de ampliarse mucho más), los desprejuiciados intercambios generacionales (que deberán incluir otros temas y no solo el cine), la asesoría y participación en diferentes proyectos (que abarcan la producción y otras zonas vitales), la entrega y el compromiso con una institución que pronto cumplirá 45 años y que inicia sus celebraciones, precisamente, con esta fiesta de amigos $\frac{3}{4}$ ; los resultados, decía, resultan resueltamente convincentes. Aún más, diría que son alentadores. Pensémoslo bien, sin la Muestra algunas cosas serían diferentes, al menos en el ICAIC, para no parecer pretenciosos. Ahora falta no creernos que todo marcha bien, cuando sabemos que la vida es el sueño. Adiós a los paternalistas; bienvenidos los rebeldes y cómplices. Cuidemos este espacio y hagámoslo crecer” (González, 2004).

En este sentido, la existencia de una producción audiovisual en el decenio más reciente se ha visto reflejada en los diversos espacios de exhibición, reflexión, debate y reconocimiento social.

Una observación de los campos temáticos que inevitablemente se entrecruzan y que forman parte de las ediciones de la Muestra Nacional de Nuevos Realizadores abordan la situación actual de las zonas rurales (el difícil acceso, la memoria histórica, el sentido de pertenencia y permanencia, la emigración a las ciudades y sus conflictos, los nuevos asentamientos, el desafío de la adaptabilidad y sus inventos), las costumbres campesinas (distancias, doma de animales, actividades colectivas, medios de transporte y carga), la vida costera y el mar (aislamiento, riesgos laborales, desplazamiento hacia lugares protegidos), la memoria del proceso de alfabetización y su impacto cultural, el papel del audiovisual en el cambio social (especialmente en Gibara y en la Sierra Maestra), los realizadores jóvenes y las comunidades de pertenencia (referencias autobiográficas e institucionales), las opciones sexuales en la contemporaneidad (transexualidad, homosexualidad, homofobia), la marginalidad y pobreza urbana y suburbana (*buzos* o buscadores en la basura), deambulantes, labores mal retribuidas, asentamientos ilegales, insalubridad, contaminación, deterioro urbano, vida cotidiana en el solar); la solidaridad comunitaria en el barrio; los diversos grupos religiosos en comunidades (*rastafari*, regla de *ocha-ifá*, sitios procesionales) y el trabajo cultural comunitario (el cine móvil, la Televisión Serrana), que aportan todo un diapasón de lecturas sobre la realidad urbana y rural en el decenio más reciente.

Un análisis temático de la Muestra Nacional de Nuevos Realizadores hace posible ejemplificar y valorar las propuestas múltiples de los ámbitos de interés de personas, mayoritariamente jóvenes, que en diversa medida son continuadores de la memoria abordada por los iniciadores del ICAIC en relación con el sentido crítico de sus

reflexiones visuales, pero a la luz de las nuevas tecnologías de video y digitales, donde concurren variadas productoras como la TV Serrana y de otras partes del país, el Instituto Superior de Arte (ISA), la Escuela Internacional de Cine y Televisión (EICTV), la Asociación Hermanos Saíz (AHS), la Fundación Ludwig de Cuba, la iniciativa Caminos del Centro Memorial Dr. Martin Luther King Jr. (CMLK), junto con quienes aportan sus recursos y gestiones personales en pos del audiovisual.

En la Primera Muestra Nacional de Nuevos Realizadores (2001) podemos destacar obras como *Cagüeyros* (2000), de Yusnel Suárez (Televisión Serrana), quien recrea una de tantas leyendas de la cultura campesina de tradición oral que pervive en el imaginario colectivo a través de la palabra y los gestos que la propia narración implica y le aporta. El documental *Caidije... la extensa realidad* (2000), de Gustavo Pérez (TV Camagüey), propone una mirada de vuelo poético hacia una comunidad de haitianos y descendientes surgida durante el primer decenio del siglo xx, que otros ya habíamos estudiado desde el ámbito antropológico (Guanche y Moreno: 1988:139). También se inserta en este contexto rural, *La Chivichana* (2000), del Grupo Alternativo de Creación Audiovisual del Municipio Bartolomé Masó, provincia Granma, asesorado por Waldo Ramírez (TV Serrana), que a la luz de sus testimonios transforma lo que para muchos niños es un juguete, en un necesario medio de transporte propio de esa localidad.

La Segunda Muestra Nacional de Nuevos Realizadores (2002) propone otras lecturas audiovisuales que también se relacionan con tradiciones comunitarias urbanas como *Video de familia* (2001), de Humberto Padrón (ICAIC), en el que una familia cubana ha decidido filmarle un video-carta a Raulito, el hijo, quien hace cuatro años vive en el extranjero. Todo marcha bien hasta que la hermana decide revelar un secreto y se desatan los conflictos ante una cámara en vivo que recoge la cara oculta de esas relaciones familiares e interpersonales. Una reflexión silenciosa, pausada y dramática es *Otoño* (2001), de Patricia Pérez (EICTV), cual reflejo de la soledad y desamparo en que vive un grupo de ancianos en un asilo. Es la otra cara del engañoso triunfalismo en una sociedad donde la perspectiva fundamental es el crecimiento de la población de la tercera edad y los desafíos de su reposición natural y cultural. En este sentido, una propuesta muy poco usual es *Rostros de III siglos* (2002), de Alejandro Ramírez (ISA), sobre el alcance de la longevidad a través de las vivencias, opiniones y sentimientos de personas que nacieron en el siglo xix, vivieron todo el xx y alcanzaron el xxi. En fuerte contraste con el hálito pesimista referido en *Otoño* el documental *Y es bello vivir* (2002), de Natasha Vázquez y Lídice P. López (ICRT), aportan otros testimonios sobre la discapacidad, las formas de enfrentarla y convivir con ellas mediante una adecuada calidad de vida.

De la tradición comunitaria urbana, *Dos hermanos* (2002), de Tamara Morales (ISA e ICAIC), basa su argumento en torno a la fiesta de los quince años. En la propuesta de ficción, dos hermanos, su madre y sus respectivas parejas se reúnen para celebrar los quince años de la hija del mayor, pero durante los preparativos de la fiesta afloran

contradicciones que culminan en un enfrentamiento violento. Si bien la fiesta de los quince es una tradición discrónica, desconectada fisiológicamente del primer ciclo menstrual de las niñas en el trópico, se mantiene, sin embargo, como fuerte reflejo de los influjos europeo y estadounidense en el ciclo de las fiestas familiares en muchas comunidades de Cuba, y es sometido a crítica desde esa perspectiva. Otro delicado problema existencial se aborda en *Hay que saltar del lecho* (2002), de Patricia Pérez, donde la abulia, la imposibilidad de enfrentarse a lo cotidiano y cumplir con la misión diaria, pone en peligro el sentido de continuidad de cualquier persona en su comunidad y con su fuero interno. Con especial tono de humor *La maldita circunstancia* (2002), de Eduardo Eimil, encuentra en el personaje de Cándido a un vendedor de piñatas que se enfrenta a absurdas situaciones para defender su hogar después de una inundación. Otra situación crítica se refleja en el audiovisual *En vena* (2002), de Terence Piard, que aborda el conflicto existencial de dos hombres en el bajo mundo de la droga, uno en proceso de rehabilitación y otro que renuncia a dejarla.

Nuevamente, diversas aristas de las tradiciones culturales campesinas saltan a la luz en *Hasta que la muerte nos separe* (2001), de Marilyn Solaya (ICAIC). Uno de ellos es la domesticación y cría de animales, donde el campesino Demetrio ama a su vaca Matilda y es consecuente con ese amor que comparte de otro modo con su familia. En zonas montañosas se aborda *Al compás del pilón* (2002), de Carlos Rodríguez (TV Serrana). El pilón es mucho más que el simple objeto de madera para pilar el café tostado, es también un espacio de relación comunitaria, es un ámbito de concurrencia para las relaciones interpersonales y familiares. En ese mismo contexto, *Como por primera vez* (2002), de Waldo Ramírez y Luis A. Guevara (TV Serrana), rememora, a cuarenta años de creadas las Unidades Móviles, cómo los campesinos de la Sierra Maestra siguen disfrutando de la magia del cine como “por primera vez”, en alusión al conocido documental de Octavio Cortázar.

En la Tercera Muestra Nacional de Nuevos Realizadores (2004) salen a la palestra temas poco comunes como *Bajo Habana* (2003), de Terence Piard (EICTV), quien nuevamente mediante la ficción presenta a dos jóvenes que deciden comprar droga en casa del Nene, y sin saberlo se involucran en una situación jamás conocida por ellos. Esta muestra de una mezcla muy peligrosa: inmadurez e ignorancia, es la otra cara de las múltiples actividades de prevención contra el delito. Los impactos sentimentales del tema migratorio vuelven a tocarse en *Na-na* (2004), de Patricia Ramos (EICTV), que lo ubica en una pequeña barriada de campo donde se desarrolla una entrañable amistad entre dos niños que se ve interrumpida cuando uno de ellos abandona el país. Si bien este es un tema muy recurrente en el cine cubano, desde las más diversas aristas, aquí los protagonistas son niños que van creciendo con sus relaciones iniciales.

Una de las obras de ficción más lograda sobre la vida urbana en el barrio por su síntesis, actuación y actualidad es *Utopía* (2004), de Arturo Infante. Propone una alusión crítica a la potencial influencia de los canales educativos de la TV cubana y cómo

la población es capaz o no de interpretar las buenas intenciones de esa acción en su vida cotidiana mediante la violencia. Los tres breves cuentos reflejan situaciones muy particulares. En el primero, de modo insólito unos jugadores de dominó en el barrio discuten sobre la existencia o no del barroco americano y concluyen la disquisición muy violentamente; en el segundo cuento tres mujeres, una manicure y dos vecinas discuten sobre si una obra musical es de Verdi o de Puccini, y también concluyen a golpes por su verdad; y finalmente, una alumna, con el apoyo de su profesor, debe repetir de memoria el Golem de Jorge Luis Borges, para mostrarlo a una visita. La propuesta marca la distancia entre el deber ser y el ser, entre el deseo y la práctica social. En otro sentido reflexivo se encuentra el documental *¿Quién dominó?* (2003), de Ladys Roque (Cuba Deportes), que aborda el juego de dominó como filosofía de vida del cubano, pues es jugado por todos y en cualquier ocasión y lugar. Más que un simple juego, es un espacio comunitario de socialización permanente, según los grupos de edades, intereses, relaciones y hasta oficios.

Entre otros documentales, podemos hacer referencia a *Calle G* (2003), de Aram Vidal y Eick Coll, un breve reportaje sobre el uso del espacio urbano de la capital habanera por los jóvenes con diferentes opciones existenciales, reflejos de la inmadurez adolescente, donde *emos, vampiros y tatuados* usan los espacios oscuros de la noche. Una propuesta crítica contra los prejuicios y por el arte del cuerpo es *Para siempre* (2003), de Emilio Caro Reyes (Tele Pinar), quien desde el espacio urbano de Pinar del Río muestra la diversidad de puntos de vista sobre el uso del tatuaje en los más jóvenes. El festival de raíces africanas en Cuba se observa en *Wemilere, tradición y vida* (2003), de Juan Carlos Travieso Fajardo (AHS e ICRT), mediante un acercamiento al evento que anualmente se efectuaba en Guanabacoa, dedicado a un país de África, para develar que la religiosidad popular cotidiana, más que una tradición, es vida en comunidad, es sentido de pertenencia.

Otros campos temáticos se abordan durante la Cuarta Muestra Nacional de Nuevos Realizadores (2005), como la dramática situación de la vivienda urbana y los desafíos de la arquitectura. Propuestas como *Válvula de luz* (2001), de Miguel Coyula, muestra la sociedad descolorida vista por seres distintos en lo que contrastan la fuerza y la oscuridad alienadora de los pensamientos y sentimientos. De otro modo, *Gente* (2004), de Ladys Roque (ISA), reúne a tres jóvenes con problemas de vivienda y un anciano enfermo que tiene una casona. Es la esperanza de unos para vivir mejor frente al ocaso de una vida. La memoria histórica más reciente de la nación cubana no queda desamparada en *DeMOLER* (2004), de Alejandro Ramírez Anderson (ISA), mediante el testimonio del trabajador azucarero al ver el desmantelamiento de su central. Una situación dramática que dejó sin aliento, en otra medida, sin vida, a la cultura azucarera de los bateyes. Un grave error a reparar luego del daño ocasionado al sector ocupacional y sus familias, que durante siglos sostuvo una parte muy importante de la economía del país. La Televisión Serrana vuelve a irrumpir con *El ángel de la jiribilla* (2004), de Carlos Y. Rodríguez, donde un campesino de 70 años encuentra en el baile

y la fiesta la manera de escapar al desencuentro familiar. Por otra parte, *Punto de fuga* (2004), del propio director, recoge el testimonio de Gerardo, un campesino que sueña con ser poeta mientras se dedica a su finca y a su familia. Son aristas de la vida rural que amplía poco a poco esta línea temática del audiovisual.

Una de las actividades comunitarias más entrañables de las fiestas populares de Cuba se refleja en *Parranda* (2004), de Ernesto E. Rodríguez (Fundación Ludwig de Cuba), donde la memoria colectiva de una noche en la parranda de Remedios (24 de diciembre), sintetiza todo el trabajo preparatorio de un año que ha dividido la comunidad en barrios representativos de la vida misma de la festividad y su organización popular. El documental *En vías de extensión* (2004), de Tupac Pinilla (Producciones Caminos del Centro Memorial Dr. Martin Luther King Jr.), aborda uno de los resultados del trabajo comunitario de esa institución en el Proyecto de la Universidad Agraria de La Habana para el desarrollo rural a partir de experiencias regidas por principios de la educación popular, un procedimiento participativo no compartido por las instituciones oficiales. De modo altamente contrastante con los procesos de participación social y la sostenibilidad, el documental *Jugando al Timeball* (2004), de Susana Patricia Reyes, aborda uno de los temas más graves para cualquier intento de desarrollo, la pérdida de tiempo en Cuba en situaciones cotidianas, los millones de horas-vida que se desperdician en la solución de cuestiones triviales, en esperar o en no hacer nada.

La Quinta Muestra Nacional de Nuevos Realizadores (2006) representa una nueva ocasión para proponer diversas aristas sobre la realidad del país vista por los jóvenes. Un ejemplo de ello es *Cuca y el Pollo* (2005), de Carlos Díaz Lechuga, una historia silente, en blanco y negro, una visión sarcástica y dramática que narra las peripecias de un trozo de pollo por un vecindario cubano en pleno “período especial”. Cómo la crisis de la década de 1990 laceró el sistema alimentario de una parte importante del país y cómo se impuso la capacidad creativa y la resistencia de las comunidades, junto con múltiples situaciones absurdas. El drama de una ciudad capital con sus espacios críticos se aborda en *De buzos, leones y tanqueros* (2005), de Daniel Vera (ISA), donde se observa la realidad cotidiana de los *buzos* habaneros o buscadores en la basura, desde quienes poseen signos de discapacidad y marginalidad hasta jóvenes preparados que buscan en lo insalubre rastros patrimoniales que les sirven para vender y garantizar la subsistencia.

Del mismo modo, *Otra vez La Habana* (2005), de Sergio León Méndez, proporciona un recorrido por barrios densamente poblados de la capital cubana que presentan situaciones críticas de contaminación ambiental y amplio deterioro inmobiliario ante la mirada impotente de sus habitantes. La propuesta es todo un llamado a la cooperación y para repensar las responsabilidades gubernamentales y ciudadanas desde el permanente desafío de la civilidad. En otro nivel de reflexión, *Fractal* (2005), de Marcos A. Díaz Sosa, Kayra Gómez Barrios y Marcel Hechavarría Pérez, coloca ante un espejo imaginario a tres jóvenes que realizan con escasos recursos un documental sobre ellos mismos intentando realizar ese documental. La puesta en pantalla es un

buen pretexto para un acercamiento a las preferencias culturales de los habitantes de la comunidad suburbana en la que viven. Del ámbito urbano, *Un oficio curioso* (2005), de Tamara Castellanos y Bernabé Hernández, trata la vida de Julián, un anciano que madruga a diario para comprar periódicos, revenderlos y poder solucionar así el resto del día, como parte de la situación de muchas personas de la tercera edad que viven solas y poseen muy escasos recursos.

En el ámbito de la sexualidad y sus opciones, *Habana libre* (2005), de Elicer Pérez Angueira (ISA), indaga en cinco testimonios contruidos de manera independiente que se pronuncian contra la homofobia y a favor de la libre opción sexual de las personas. En otra dirección más íntima, *M & K* (2005), de Yam Montaña y Jorge Torres (ISA Camagüey), construye un viaje interior a la transexualidad y enfrenta la rivalidad del cuerpo sexuado y el espíritu opuesto en un transexual que lucha por encontrar su lugar. Es una aproximación filmica a la vida de alguien agobiado por la homofobia, la soledad y los conflictos familiares en un contexto comunitario urbano hostil. La vida comunitaria rural se refleja nuevamente en *Al cantío del gallo* (2005), de Carlos Y. Rodríguez (TV Serrana). Una frase campesina que marca las distancias entre un sitio y otro. El caminante sale en busca de su tía en la Sierra Maestra y se encuentra con el difuso significado de “al cantío del gallo”, medida popular de la distancia en los espacios rurales que conserva plena vigencia.

Una de las ocupaciones nuevas se aprecia en *Turiru's* (2005), de Roberto Renán (TV Serrana), que encuentra a una familia campesina dedicada a hacer helados, algo literalmente impensable antes del triunfo de la Revolución, pues no era común la electricidad y mucho menos la refrigeración por este medio. En esa misma dirección, *Alejandro, Brazo Fuerte y Jardinero* (2005), de Luis Hidalgo Ramos (Tele Pinar), cuenta la historia de vida de Alejandro, un campesino del valle de Viñales, poseedor de habilidades especiales, quien entrena a sus dos bueyes, y logra convertirlos en una atracción turística para el público del mural de la prehistoria en Pinar del Río. Alejandro confiesa que el secreto de su maestría es el amor, pero en la práctica se transforma de campesino a guía de bueyes de monta para el turismo. Otro acercamiento a diversas expresiones culturales en Cuba es *Rastafari* (2005), de Alejandro Palomo (AHS), dedicado al movimiento *rastafari* en Santiago de Cuba, su filosofía y modo de vida, lo que también ha sido objeto de investigaciones que complementan la puesta en pantalla de esta expresión cultural de stirpe jamaicana (Furé, 2011).

La Sexta Muestra Nacional de Nuevos Realizadores (2007) vuelve a retomar otras miradas críticas sobre las comunidades urbanas y rurales desde diversas perspectivas; entre ellos sobresalen *Buscándote Havana* (2006), de Alina Rodríguez Abreu, que aborda a partir del edulcorado slogan de “Bienvenidos a La Habana, capital de todos los cubanos”, la vida azarosa de inmigrantes de las provincias orientales de Cuba en asentamientos ilegales radicados en La Habana. Es un testimonio de la marginalidad

desde la perspectiva de la acogida hostil, aunque ahonda relativamente poco en las condiciones que provocan la partida de sus respectivos lugares de origen, tal como reflejan otros estudios al respecto sobre el mismo espacio (Rodríguez, 2011:455).

En otra perspectiva, *Stand-By* (2006), de Carlos Machado Quintela (ISA), coloca a un estudiante universitario, después de leer la paradoja de Zenón de la flecha disparada (que niega el movimiento), y comienza a mirar la realidad de su país con otra lectura, la del estatismo o la de la involución, que motiva muchos por qué para su existencia. En ese mismo sentido, la propuesta de *Compás de espera* (2006), de Raidel Reinoso González (ISA), sitúa a cuatro artistas: El Monarca, Omar, Tito y Michel (escritor), de un pueblo de provincia, quienes personifican la insatisfacción, el olvido y la crisis de identidad, en un medio donde las condiciones socioculturales generan un fenómeno migratorio hacia otras partes del país y del mundo. Es la cara opuesta del problema migratorio, ahora dedicado a las condiciones desfavorables que propician el flujo hacia otros espacios más atractivos, tanto dentro como fuera del país. En cierta medida *De Generación* (2006), de Aram Vidal Alejandro, coloca también a un grupo de jóvenes, nacidos en la década de 1980, que analizan temas comunes a su generación y vuelven a reiterarse las perspectivas reales o imaginarias de un futuro cierto o no.

Con otra propuesta más optimista y emprendedora, el documental *Comunik't* (2006), de Luis Eligio Pérez, Amaury Pacheco y Jorge Pérez, explora en el espacio urbano de Alamar (una ciudad-dormitorio muy necesaria pero deficientemente construida), que se realizó durante la Novena Bienal de La Habana, donde se recogen mensajes de sus habitantes y opiniones para mejorar la vida de la comunidad. Ante el desafío de las discapacidades *Los trazos de la inocencia* (2006), de Luis Hidalgo Ramos (Tele Pinar), muestra el éxito de varios jóvenes que viven con síndrome de Down, quienes participan en un taller de grabado, guiados por el artista plástico Jesús Carrete. Aquí, el trabajo comunitario muestra la utilidad de la virtud y la posibilidad de convivir con determinadas limitaciones psicomotoras.

Muchas pueden ser las propuestas audiovisuales ante la amenaza de un huracán, pero en esta ocasión *Las camas solas* (2006), de Sandra Gómez Jiménez, nos acercan simbólicamente a la llegada inminente de un fenómeno esperado pero arrasador. Así, los inquilinos de un viejo edificio en el centro de La Habana deben abandonar sus casas llevándose todo consigo. Detrás solo quedan las camas, pero no quedan a su suerte, detrás está la solidaridad humana con los damnificados, está la Defensa Civil, está el amplio despliegue informativo antes, durante y después del huracán.

En el ámbito rural vale destacar a *Hombres de camino* (2006), de Ariagna Fajardo, Yudenis Santiesteban, Alexander Oliva, Eric Carabaloso y Yurisel Castillo (TV Serrana), quienes en las montañas construyen, con esfuerzo propio, sus caminos cual un desafío permanente de los lugares de difícil acceso y los asentamientos dispersos. De igual manera *Invierno* (2006), de Roberto Renán Pérez (TV Serrana) se basa en el pensamiento

poético de José Martí acerca de que *Las estaciones no están en el año, sino en el alma*, para ahondar en la vida cotidiana de una familia serrana, en el papel que desempeña en ciclo diario en las relaciones interpersonales, con los animales y con el medio.

Ante las necesidades que impone el aprovechamiento del agua en la generación de electricidad, el audiovisual *La chuchufleta* (2006), de Luis Ángel Guevara Polanco (TV Serrana), resalta en el testimonio de su propio protagonista un invento, fruto del ingenio de un campesino: es un micro generador de corriente que le ha dado electricidad a varias casas en la Sierra Maestra. Si bien el término es burlesco y con obvia dosis de humor, en el más estricto sentido del idioma, el generador se convierte en un símbolo de luz para ese vecindario. La dureza y trato de los *Monteros* (2006), de Alejandro Ramírez Anderson (ICAIC), es mostrado en un lugar contradictoriamente paradisíaco, donde la belleza de la naturaleza se mezcla con la austeridad de la vida. En ese espacio conviven varios hombres que se dedican a la caza de animales salvajes para asegurar su sustento, mientras discurren sobre temas universales como el miedo, la amistad o el amor.

Con deseada recurrencia al pasado reciente *Model Town* (2006), de Laimir Fano Villaescusa (EICTV), invade el pensamiento y la nostalgia de los habitantes del antiguo Central Hershey por el esplendor cultural y económico de su pueblo natal. Todo es solo una parte del impacto emocional y existencial por la desaparición de un querido batey azucarero. Síntesis de los que han sido desmantelados y convertidos en paisajes de óxido de hierro, polvo, fango y churre.

A la Séptima Muestra Nacional de Nuevos Realizadores (2008) concurren otras miradas sobre la realidad cubana más reciente como *El patio de mi casa* (2007), de Patricia Ramos (CMMLK), en la que una mujer enfrenta su vida cotidiana ante a un lavadero rodeada de tenderas, con sus abuelos y niños, mientras lava la ropa de toda la familia y sueña con algo mejor. En el simple espacio de este patio cubano, confluyen sueños y realidades de sus protagonistas.

El oscuro mundo de la marginalidad y la violencia doméstica salen a la luz en *La Bestia* (2007) de Hilda Elena Vega (FAMCA, ISA), mediante una mujer que vive al límite de sus alcances sociales y maltrata a su pequeña hija. Mientras tanto, una elegante y piadosa mujer descubre a la niña y quiere brindarle su afecto, pero la madre de la niña identifica a la intrusa como la responsable de su terrible pasado. A partir de ese momento se desata una incontrolable sed de venganza que invade su cuerpo y su mente, que produce una combinación de realismo mágico, erotismo y terror extremo que explora espacios oscuros de la condición humana.

Nuevamente, el deterioro urbano de la capital de Cuba se aprecia en *Mosca* (2007), de Joel G. Reyes, donde la cruda propuesta audiovisual capta la suciedad y podredumbre en la ciudad donde la gente trabaja. Sin embargo, todos comienzan a buscar sonidos en el ambiente y esto los hace salir de su tedio habitual. De modo

análogo, *Aquí en la tierra como en el cielo* (2006), de Diana Rosa Schlachter, Elaine Díaz, Cosette Celecia, Yarimis Méndez, Abel Samohano y Carlos Maristany (Facultad de Comunicación de la Universidad de La Habana y el Sistema Informativo de la TVC), da testimonios de los pobladores de un asentamiento ilegal instalado en la periferia de La Habana y de la comunidad aledaña a este; unos y otros opinan sobre representaciones sociales de cada grupo respecto del otro. Todo ocurre dentro de una sociedad que parece ajena a la realidad de los ilegales.

En esta dirección, *Lo real ¿maravilloso?* (2007), de Joanna Pérez, Noemí Galbán, Tatiana Bruna Valladares e Ivette Fernández, descarnan la decadencia en el comportamiento cívico de muchos capitalinos, que se ha tornado un fenómeno habitual. Sin embargo, las campañas de bien público se empeñan en resaltar consignas sobre los valores “representativos” del cubano. De igual manera, *Guanabo 23* (2007), de Liván Magdaleno, Beatriz García y Evelio León, abordan los problemas de la contaminación ambiental en la localidad de Guanabo, a 23 km de la capital. Pero el asunto no es solamente capitalino, pues *Los ángeles no tienen alas* (2007), de Abdiel Bermúdez (Tele Cristal), muestra una parte de Holguín, donde los deambulantes conforman un grupo social de marginales que sienten, sueñan y padecen. En este documental tienen voz propia y la usan para demostrarlo.

En tono de denuncia y divertimento creativo, *Habana Todocolor* (2007), de Alejandro Rodríguez Cinco, sigue a los grafiteros del grupo *Alta Demanda*, quienes narran las motivaciones, problemas e inquietudes que los han movido a desarrollar este tipo de trabajo. Por su parte, *La barriada* (2007), de Alejandro Ulloa, abunda en todo el proceso realizado por el barrio de Buena Vista, en la reconstrucción de un parque para la comunidad. En el papel de la solidaridad como necesidad humana.

En contraste con las propuestas de comunidades urbanas, *Armonía de dos* (2007), de Rafael Hong (TV Serrana), nos aproxima a la creación de una nueva familia rural llena de amor con los sacrificios que ello conlleva, especialmente cuando surge de la unión de un campesino y una profesional. Los protagonistas de esta historia son una médica y un vaquero dueño de una finca, que deberán apoyarse mutuamente para lograr la necesaria armonía. Lo anterior se relaciona espacialmente con la experiencia de *Arte Vida* (2007) de Manyú María Bernal, sobre el trabajo cultural realizado en el poblado de Cabeza, en Minas de Matahambre, Pinar del Río, por jóvenes egresados de la ENA (Escuela Nacional de Arte) y el ISA, a finales de 2004. Basada también en una obra pictórica *Variaciones de la primavera* (2007), de Lenia S. Tejera (TV Serrana), emplea el cuadro de Jorge Arche, *La primavera*, para vincular a tres parejas, que aportan testimonios sobre los problemas que afectan la identidad del campesino de la Sierra Maestra, sus desafíos y esperanzas.

La memoria de esos sitios es referida en *Burlar el silencio* (2007), de Ariagna Fajardo (TV Serrana), mediante una entrevista con Delfín López, un habitante de San Pablo

de Yao, quien se ha dedicado, entre otras labores, al estudio y recopilación de la historia de esa comunidad. Tampoco escapa la mirada crítica a los problemas ambientales, ya que en *Requiem por el Undoso* (2007), de Yoel Rivero (Sagua Visión), se pasa revista a la situación del río Sagua, el segundo río en extensión de Cuba, donde se observa su situación actual, en franco deterioro debido a la cantidad de desechos sólidos y líquidos que van a parar a sus aguas. Otra vez, el tema de la diversidad sexual concurre con *Ella trabaja* (2007), de Jesús Miguel Hernández (FAMCA), un acercamiento en primera persona a la situación de los travestis que conviven y trabajan en La Habana, sus derechos, sus problemas, sus aspiraciones y esperanzas. De otro modo se observa en *Sexo, historias y cintas de video* (2007), de Ricardo Figueredo (MatraKa), en la que varios personajes hacen un debate y cuentan la historia de la prostitución en Cuba, desde sus perspectivas diversas.

La Octava Muestra de Nuevos Realizadores (2009) es otra ocasión para reiterar los contrastes culturales entre los sitios urbanos y los rurales. Una de las propuestas recurrentes es *Ciudad del futuro* (2008), de Damián Bandín y Karín Losert, mediante una foto, diez testimonios y un proyecto; pues en la década de 1970 del siglo xx es creada una comunidad urbana en las afueras de La Habana: Alamar. Sus primeros habitantes fueron seleccionados para formar parte de un proyecto social de la Revolución, el cual sería símbolo y orgullo del “hombre del mañana”. Pero una cuestión es la idea y sus aspiraciones y otra es la realización adecuada de esas ideas.

Del otro lado de la bahía habanera alguien está *Esperando en todavía* (2008), una propuesta de Adriana F. Castellanos, que sintetiza cincuenta años de Revolución en la vida de un hombre que vive, trabaja y espera en la cima de una montaña. Un tema estrechamente relacionado con *El futuro es hoy* (2009) de Sandra Gómez (Peacock Film), donde vivir en La Habana, en una especie de espera por la espera, una posibilidad de sentir el tiempo pasar. Es el testimonio de siete personajes que opinan y entre ellos se complementan y contradicen. Algunos tienen la expectativa y el deseo de que todo permanezca igual, mientras otros esperan que algo cambie o al menos deba cambiar.

Otra lectura, desde la incertidumbre de una parte de la juventud, se aprecia en *Close up* (2008), de Damián Saíenz y Roger Herrera; una cámara discreta de cosas vistas y oídas durante una noche de sábado en el parque de la calle G en el Vedado, La Habana; en cierta medida colindante con *Conversemos* (2008), de Hansel Leyva y Christian Torres (Cuadrofilm), dedicado al movimiento *emo* en Cuba, sus ocupaciones y preocupaciones. Por otra parte, *Tacones cercanos* (2008), de Jessica Rodríguez, aborda el testimonio de un travesti habanero que se debate entre el mundo estético y el ideal de sus aspiraciones y la crudeza de la homofobia que lo devuelve a la vida cotidiana.

En el propio ambiente comunitario urbano, un apócrifo rito de pasaje aparece nuevamente en *Todas las muchachitas lo hacen* (2007), de Manuela Blanco (EICTV). Es una mirada de cerca a dos muchachas cubanas que cumplen quince años, es la hora de

las fotos, del maquillaje, de los trajes largos, de las poses y de los novios, ¿es la fecha que cambiará para siempre su vida?, ¿o no? Es un ángulo de los quince años vistos como ilusión, como tradición, como imposición y como asunto de prestancia social. En el contexto de las muestras, es algo así como un pequeño grano de azúcar que se disuelve con rapidez en los ácidos de otras propuestas filmicas.

En el otro lado de la isla aparece *Gibara ciudad abierta* (2008), de Carlos Barba (ICAIC), acerca del papel comunitario del Festival de Cine Pobre, mucho más allá del estricto ámbito audiovisual, en el contexto de su quinto aniversario y de la acogida social por este encuentro. Más al sur, en la ciudad heroica, se aprecia *Malos en una ciudad mala* (2008), de Danay Campos y Emmanuel Martín. ¿Qué es ser malo en Santiago de Cuba?, la que ellos califican como “la ciudad más violenta de Cuba”, como algo metafísico, real o imaginado. Para tratar de demostrarlo acuden a un grupo de hip hop, a un expresidiario y a un obispo que discursan sobre esa condición. Solo les falta la comparación con otros contextos urbanos más difíciles para dar fe de su supuesta certidumbre.

El ámbito rural se presenta nuevamente con diversas miradas, como la visión patriótica de *Ascenso* (2007), de Richard Abella y Joel Ortega (FAMCA), que dan testimonio sobre un grupo de jóvenes cubanos que deciden colocar un busto de Antonio Maceo en la cima del Pan de Guajaibón, y para lograrlo tendrán que atravesar muchos obstáculos. Lamentablemente, tras la difícil tarea, otras personas sin escrúpulos derribaron el busto en gesto de afrenta al lugarteniente general de las guerras de independencia, pero eso no queda ahí, pues nuevamente lo repondrán.<sup>8</sup> Más hacia occidente, nos encontramos *Al sur de Matahambre* (2008), de Saúl Ortega y Lugo Saraté, que muestran cómo vive la familia Frontela Contino en un poblado ubicado en la parte meridional de las otrora minas de Matahambre.

Todo un canto al humanismo es *Una niña, una escuela* (2008), de Alejandro Ramírez (Producciones CANEK, OPJM), que coloca en primer plano la educación cual un derecho humano a su propia cultura. ¿Qué pasa si una niña con síndrome de Down nace en un lejano caserío de las montañas cubanas? Todo es parte de una poética utopía realizable: destinar una escuela y un profesor para una persona, pese a las difíciles condiciones económicas de una isla bloqueada de múltiples maneras. Este canto a la vida también se refleja en *Kosí Ikú* (2008), de Hilda Elena Vega (TV Serrana), a través del imaginario campesino para que no haya muerte, ni enfermedad, ni sangre o maldición, ni desvergüenza entre las personas, a la luz de los deseos a realizar.

Pero en las zonas rurales aunque el tiempo es el mismo en realidad es otro, pues transcurre de modo muy especial, por ello *Un lugar en el tiempo* (2008), de Milagro Farfán

<sup>8</sup> Historiador Pedro Luis Hernández Pérez, uno de los protagonistas del ascenso, comunicación personal, Pinar del Río, 15 de octubre de 2011.

(EICTV), nos lleva a un distante lugar de la Sierra Maestra, donde el tiempo se detiene para acompañar la cotidianidad de Nidiam y su hijo Papo, dos personas que forman parte del difícil acceso de los espacios en Cuba y sus formas de vida.

Finalmente, la Novena Muestra Nacional de Nuevos Realizadores (2010) confirma la línea discursiva de muchos jóvenes ante los desafíos de la realidad cubana, pero en esta ocasión con mayor énfasis hacia la problemática rural, ya que en el ámbito urbano solo podemos destacar propuestas como, *Colirio* (2009), de William Ramos, dedicado a un fragmento del día en la vida de una familia cubana que vive los conflictos actuales de la sociedad. En ese lapsus, el hombre de la casa se reúne con su vecino del CDR (Comité de Defensa de la Revolución) para discutir los aspectos a analizar en una reunión que tendrá lugar esa noche. El documental *Home* (2009), de Damián Saíenz (NYU Tisch School of Arts y Fundación Ludwig de Cuba), es un acercamiento al estado de ánimo de un grupo de ancianos que vive en un asilo en La Habana, y basado en esas historias se hurga en la significación de la vejez en Cuba. Por otra parte, *¡Hogar, dulce hogar!* (2009), de Hansel Leyva y Christian E. Torres, destaca el mal estado en que se encuentra el centro histórico urbano de la Villa de Guanabacoa, no obstante sus reconocidos y declarados valores y sitios patrimoniales.

Un enlace reflexivo desde la ciudad hacia el campo se aprecia en *Inmóvil* (2009), de Luis Miguel Cruz (Centro Provincial de Cine de Cienfuegos), a través del testimonio de proyeccionistas, críticos y espectadores que reflejan el surgimiento, edad de oro y decadencia del Cine Móvil ICAIC. Sale a flote la nostalgia por un proyecto cultural desaparecido que tuvo un significativo impacto social en las zonas rurales del país durante varias décadas.

En el ámbito rural nuevamente se aborda el tema migratorio en *A dónde vamos* (2009), de Ariagna Fajardo (Televisión Serrana), en el que un grupo de campesinos de la Sierra Maestra se refiere a los principales conflictos que se les presentan hoy en las zonas montañosas y qué los obliga a emigrar. Es una lectura audiovisual de las condiciones que propician la no permanencia del campesinado en sus lugares de origen. De manera complementaria, se presenta *Alla, la guardiana del hogar* (2009), de Lenia S. Tejera (TV Serrana), la breve historia de vida de Alla, quien tiene entonces ochenta y tres años, vive en plena montaña de la Sierra Maestra, tuvo trece hijos y permaneció con ellos los momentos duros en la historia de su generación. Su voz pausada trae un canto de dolor, alegría y amor en un exuberante espacio del oriente cubano. Es un contexto donde también el acceso a la salud crea nuevas expectativas como en *El almuerzo* (2009), de Ismael E. Cubero (EICTV), quien encuentra a Marianela, una campesina operada de la vista, que ahora puede ver todo aquello que antes solo imaginaba. Ella vive junto a su marido Juan Carlos, en la Sierra Maestra, y ya que puede ver, ahora aspira a salir de esa miseria y convoca a su marido a una mejor vida.

Los nuevos cambios en el uso de la tierra se abordan en *Tiempo de cosecha* (2009), de Carlos Y. Rodríguez (TV Serrana), pues Edilberto López hubiera querido ser un

intelectual o un médico, pero no le quedó otra opción que trabajar la tierra. Para él ha llegado el tiempo de cosecha y lo asume dignamente. Este y otros temas del decenio transcurrido son motivos suficientes para el documental *Como un rayo de luz* (2009), de Tatiana Canro y Ariagna Fajardo (TV Serrana), acerca de la propia Televisión Serrana, una institución cultural fundada en la Sierra Maestra en 1993, que ha realizado diversos trabajos relacionados con la temática campesina, y ha sido acreedora de muy variados galardones por su sostenida calidad y a la vez reconocida por sus propios protagonistas.

## Otras propuestas: CREART y MEPLA

Determinadas realizaciones menos voluminosas, pero con perfil comunitario propio, de gran optimismo en servir de referencia para el reconocimiento social y los cambios, se encuentran, por ejemplo, en el grupo CREART del Ministerio de Cultura y en el Centro de Investigaciones de la MEPLA (Memoria Popular Latinoamericana). En el primer ejemplo, la serie documental sobre cultura popular tradicional incluye: *De mis raíces, una tradición* (2007), de Nomar González Pastrana, dedicado a la décima oral improvisada cubana, mediante el punto campesino como de las más auténticas manifestaciones de patrimonio cultural vivo; *El niño de Bauta* (2008), del propio director, sobre la vida de Adalberto Rabeiro Baquet, Premio Nacional de Cultura Comunitaria, promotor, músico y director de agrupaciones de pequeño formato, mediante el trabajo comunitario en el municipio de Bauta; y *A parrandear y bien adelante* (2009), de Patricia Tápanes Suárez, sobre dos agrupaciones portadoras y transmisoras de sus manifestaciones, como La Parranda de Arrollo Blanco “Los Sánchez”, del municipio de Arrollo Blanco en Sancti Spiritus, y La Parrada de Florencia, en la provincia Ciego de Ávila. El audiovisual recoge las características del punto de parranda, así como sus antecedentes como género y como expresión de la música campesina cubana.<sup>9</sup>

En el segundo ejemplo del MEPLA, se observan varias experiencias comunitarias a través de videos dirigidos por Luis Acevedo Fals, como *El barrio echó a andar*, mediante el trabajo comunitario de un grupo de personas lideradas por el entonces delegado del Poder Popular en un barrio marginal de una de las circunscripciones del capitalino municipio de La Lisa; *Cómo ha podido ser*, dedicado a una experiencia comunitaria que se desarrolla en las dos manzanas con peores condiciones de Condado, un barrio ubicado en la periferia del Municipio Santa Clara en la provincia Villa Clara, y cómo la comunidad se transforma física y espiritualmente a partir de una microbrigada social; *Floreciendo en invierno*, sobre las múltiples actividades que realiza un círculo de abuelos, el 5 de septiembre, ubicado en el marino barrio de Santa Fe, en la periferia de la capital; *Fraguando porvenir* aborda la historia de la transformación del reparto Hermanos Cruz del Municipio de Pinar del Río: un asentamiento donde el sentido de pertenencia y arraigo era muy

<sup>9</sup> Yenia Castañeda de CREART; comunicación personal, 6 de octubre de 2011.

escaso, pues dos de cada tres de sus habitantes deseaban trasladarse a vivir a otro lugar; *El aula en el museo* muestra cómo a partir de la reconstrucción de la Plaza Vieja, en el Centro Histórico de Ciudad de La Habana, surge una original experiencia educativa: el aula museo; *Buscando el camino* transcurre en Guadalupe, una comunidad rural de gente humilde, con muchos problemas sociales: alcoholismo, tabaquismo, embarazo precoz y otros, que cuenta con un excepcional líder, el presidente del Consejo Popular, que por su ejemplo y dedicación se ha ganado la admiración y respeto de todo el pueblo.

También bajo la dirección de Marta Harnecker se encuentran *Preparación y objetivos de la rendición de cuentas*, para aprender a gobernar a nivel comunitario, pues ofrece una serie de sugerencias al delegado del Poder Popular en Cuba para la mejor preparación de las asambleas de rendición de cuenta; y *Lo que un delegado no debe hacer*, invierte los términos y presenta una serie de elementos que el delegado no debe hacer en el desarrollo de su reunión de rendición de cuentas ante la comunidad.<sup>10</sup>

Las muestras reflejan luces y sombras de una sociedad que durante el último decenio transita por una de las mayores crisis de su existencia histórica, y ello se aborda de manera diferente en el ámbito comunitario. En este caso no es la mirada oficial de diversos profesionales, ni la mirada mayormente edulcorada de la TV pública, especialmente de los noticieros y la prensa plana, sino de muchos jóvenes que aspiran a un país mejor y que emplean diversos medios para expresar sus puntos de vista, sus incertidumbres, necesidades y proyecciones. Es una mirada irreverente renovadora frente al agotado triunfalismo consignatario; sin embargo, poner el dedo en la llaga no siempre es lastimar la herida, sino evitar que siga sangrando; es llamar la atención mediante una poética audiovisual para colocar la mirada hacia la diversidad cultural y su existencia objetiva, frente a los desvaríos de los imaginarios desconectados de la realidad.

Aunque puede constatarse diversos intereses de autor, de grupos de realización y proyectos locales, que muestran diversos lenguajes para abordar un audiovisual de perfil comunitario, no existe una política explícita que lo fomente, financie ni promueva. Diversos realizadores han llegado a los temas propios de las comunidades más por el interés estético, por la denuncia social, por la crítica a situaciones particulares, que desde el imaginario de las mismas comunidades.

## Muestra Itinerante de Cine del Caribe

Una de las vías para dar a conocer y circular temas comunitarios y hacerlos llegar a un público creciente, multilingüe y multicultural es la Muestra Itinerante de Cine del Caribe (<http://www.caribefilm.cult.cu>), que desde su fundación hasta el presente se propone:

<sup>10</sup> MEPLA-Centro de Investigaciones de la Memoria Popular Latinoamericana. Disponible en <http://meplacentro.org/index.php?s=Preparaci%C3%B3n+y+objetivos+de+la+rendici%C3%B3n+de+cuentas>.

“[...] difundir las obras audiovisuales que en la significación de sus valores estéticos son expresión de la identidad cultural caribeña y propiciar el diálogo sobre temas relacionados con el audiovisual y el cine en el Caribe; acercar al espectador de nuestros países a las posibilidades de conocimiento y reconocimiento de su propia realidad, historia y cultura a través del cine, sin que el formato técnico de realización de las obras (35 mm, 16 mm, video) sea limitación o impedimento para su justa apreciación. Estimular en los públicos de la región el interés por las producciones nacionales y dinamizar las posibilidades de desarrollo del cine y el audiovisual en naciones caribeñas hoy con expresa voluntad de hacerlo; colocar en la esfera de atención y en la agenda de las instituciones y gobiernos, así como del sector privado potencialmente interesado, el cine y el audiovisual nacionales. Promover la interrelación de los diferentes gestores del cine y el audiovisual caribeño para estimular mecanismos de colaboración e integración. Al tiempo de conocer con mayor singularidad y precisión la situación de la producción del cine y el audiovisual en el Caribe, sus carencias, potencialidades, expectativas y perspectivas; brindar un marco de reflexión, acción y estímulo en sus propósitos a los cineastas, instituciones y foros que en la región trabajan por el desarrollo de las cinematografías nacionales del Caribe y su mayor presencia en el mundo; y propiciar modalidades de entrenamiento y calificación para los profesionales del cine y el audiovisual en el Caribe a través de talleres, seminarios [...]”.

La muestra se realiza como un evento regional desde el 8 de julio del 2006 hasta el presente mediante la convocatoria a su primera edición en La Habana, integrada por un programa de treinta obras de diversos géneros con la presencia de diecinueve países del Caribe. Tras la selección de los filmes, se emprendió un amplio trabajo de traducción y subtítulo al español, inglés, francés y al *créole* haitiano, en algunos casos, para diversificar el público con independencia de su lengua de origen.

En las diferentes muestras han salido a la luz diversos conflictos existenciales (Aruba); lo que implica ser isleño y no saber nadar (Bahamas); el valor de las fiestas tradicionales (Belice); la educación diferenciada en condiciones de difícil acceso, las migraciones internacionales: chinos, haitianos y la creatividad, resistencia y adaptabilidad sintetizadas en “el almendrón” (Cuba); la cultura popular en su diversidad (Guadalupe, Martinica); la cotidianidad urbana y el insondable espacio de la basura y la contaminación (Haití); la situación del VIH/SIDA y la discriminación; junto con los niños y el medio ambiente (Trinidad y Tobago); el *steelband* y la identidad musical (San Martín, Trinidad y Tobago). Todo ello es una amplia muestra de la diversidad temática en el contexto de comunidades multiculturales.

Esta primera experiencia multicultural emprendió un amplio recorrido por la región, incluyó 23 países del Caribe y sirvió de encuentro con la diversidad cultural en el área. Todo eso fue posible gracias al esfuerzo coordinado del Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC), el Ministerio de Cultura de la República

de Cuba, las Oficinas Regionales de la Unesco en el Caribe (La Habana, Kingston y Puerto Príncipe) y Telesur.

Por iniciativa y con el apoyo del Unicef, la segunda edición fue dedicada al público infantil y adolescente y contó con un programa de 54 filmes que representó a 31 países del área. El programa estuvo constituido por una selección de filmes pertenecientes a los géneros ficción, documental y dibujos animados. El destinatario principal de los filmes realizados por cineastas del Caribe y sus diásporas fue el público infantil y adolescente, también fueron incluidos filmes producidos por niños, niñas, jóvenes y adolescentes del Caribe, quienes aportaron la visión de sus creadores sobre la realidad en que viven.

La tercera edición fue presentada en junio de 2009 y respondieron a ella 22 países, entre cuyas propuestas fueron seleccionados 50 títulos para conformar el programa oficial. El Comité Internacional de Selección de ese año fue conformado por: Carla Foderingham, presidenta de la Compañía Cinematográfica de Trinidad y Tobago; Normand de Palm, escritor-productor de Curaçao; Rassoul Labuchin, director cinematográfico y escritor de Haití; y Rigoberto López, director cinematográfico y presidente de la Muestra Itinerante de Cine del Caribe, Cuba. Como evidencia del crecimiento y madurez de la muestra este Comité Internacional de Selección valoró 217 películas, de las cuales quedaron 61 títulos para el programa oficial en representación de 19 países de la región. En esa oportunidad los temas principales fueron: las culturas autóctonas de la región, su valor e importancia; la globalización y su impacto en la región caribeña; las tradiciones orales, el folklore y las expresiones culturales tradicionales; la importancia del mar para la región; las historias sobre la liberación; los héroes de la región: Anton de Kom, Jacques Roumain, entre otros; la importancia de la memoria para la reafirmación y defensa de las identidades culturales; los derechos humanos; la violencia de género; el racismo y la discriminación; la migración y la diáspora; imaginario y fantasía en el Caribe; la lucha contra VIH Sida en la región; y el narcotráfico y lucha contra la drogadicción. Este criterio selectivo permite un nivel muy variado de campos temáticos donde se insertan diversas realizaciones de perfil comunitario, aunque mayoritariamente realizadas por cineastas de oficio, aunque con las vivencias de sus respectivas comunidades, y por niños y adolescentes.

Del Caribe insular hispanohablante, el cubano José Luis Neyra aborda en *Una misma raza* una valoración de la cultura haitiana como un componente significativo de la comunidad de Sibanicú, en el municipio 1º de Enero, en la provincia Ciego de Ávila. La realización del Festival Eva Gaspar *in memoriam*, evidencia la preservación del legado cultural, resultado de la inmigración haitiana en este territorio con una amplia presencia de sus pobladores. De modo análogo, *El viaje más largo*, de Rigoberto López, reconstruye mediante imágenes y testimonios el proceso de la inmigración china en Cuba y su presencia como elemento integrante de la cultura nacional. Tanto la presencia china en las guerras de independencia como el barrio chino de La Habana son referentes para la memoria de esta comunidad de Centro Habana en la capital de la Isla.

Del Caribe insular anglohablante podemos referirnos a *Invisible*, de Elpeth Duncan (Trinidad y Tobago), quien aborda: ¿Qué es el VIH/SIDA?, ¿Cómo se vive en una familia donde algunos son seropositivos y otros no?, ¿Qué puede hacerse para eliminar la discriminación? Todo ello para advertir las características de un flagelo con cualquier tipo de destinatario, pero con la necesidad de apoyar y respetar a quienes han contraído el virus y sus responsabilidades en la convivencia social.

La propuesta de *Nado Libre (Free Swim)*, de Jenifer Galvin (Bahamas), incursiona en la paradoja de la gente que vive en la costa o en las islas sin saber nadar. En el escenario azul de Eleuthera (Bahamas) un grupo de niños de esa comunidad supera sus miedos, gana confianza en ellos mismos y se conectan con su entorno cuando aprenden a nadar en aguas abiertas. Para estos niños no se trata solo de nadar, sino de ganar nuevas expectativas para su futuro, es un salto a la libertad sobre las aguas.

Del Caribe insular francófono el documental *Basura (Fatra)*, de Laurence Magloire (Haití), dialoga en imágenes con uno de los personajes más impresionantes de Puerto Príncipe: los desechos humanos, y alude a las responsabilidades de la población y del gobierno sobre la puesta en práctica de diversos programas para el saneamiento del medio ambiente en ese país. La basura es un enemigo omnipresente que rodea todo el hábitat, permanece seca en el aire que se respira, pero también puede ser una fuente de ingresos y reciclaje.

La visión que aporta *Luces del Sur (Lumières sur)*, de Nathalie Glaudon (Martinica), se basa en la riqueza cultural de esa isla a través de sus diversas manifestaciones artísticas propias de sus comunidades. No es lo que pudiera interpretarse como un *spot turístico*, sino los hábitos artísticos impregnados en las comunidades a través de un conjunto de manifestaciones relacionadas con el día a día de la insularidad caribeña. En esa misma dirección, *Urban Ka*, de Christian Grandman (Guadalupe), muestra las manifestaciones populares de esa pequeña isla a nivel de los sitios urbanos y la amplia concurrencia de sus comunidades.

Del Caribe insular holandés encontramos *Sal en mis ojos (Cu salo den mi wowo)*, de Shamira Raphaëla (Aruba), todo un retrato de esta sociedad vista a través de los ojos de tres muchachas jóvenes, cada una con una formación distinta y con un futuro diferente. Todas van a través de la vida luchando por sobrevivir; pero, por encima de todo, nos muestran coraje, fuerza y optimismo de seguir adelante en sus empeños.

En el año 2009, fue inaugurada la Oficina de la Muestra en La Habana, con la presencia de autoridades del Ministerio de Cultura de la República de Cuba, del Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos, de la Oficina Regional de Cultura de la Unesco para América y Latina el Caribe, y la Unicef, además de los actores estadounidenses Danny Glover y Harry Belafonte, quienes fueron designados Presidente de Honor de la muestra y Presidente del Comité de Asesores, respectivamente. Desde sus

nuevas instalaciones, la oficina continúa como centro coordinador de las actividades de la muestra en la región.

En septiembre de 2011 se efectuó el Primer Encuentro de cineastas de África, el Caribe y sus Diásporas en La Habana, organizado por la Muestra Itinerante de Cine del Caribe, que tuvo entre sus principales objetivos contribuir a conquistar una mayor visibilidad por parte del cine de ambas regiones. Paralelamente se desarrolló la Primera Semana de Cine Africano en la sede de la Cinemateca de Cuba y la Semana de Cine Caribeño en la Casa del Alba Cultural. Entre los cincuenta participantes del Encuentro quedaron representados nueve países de África y diecinueve del Caribe, además de Estados Unidos de América y otras naciones latinoamericanas entre los que se encuentran Ecuador y Brasil. Este tipo de espacio también abre puertas para el audiovisual de tema comunitario.

## CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES

El cine comunitario en Cuba y el Caribe insular resulta esencialmente diferente al de los países que cuentan con apoyo financiero y equipamiento pertinente para facilitar, mediante el entrenamiento y los medios, que las comunidades filmen sus propios temas; pero esa diferencia también posee determinadas peculiaridades que enriquecen el ámbito comunitario y audiovisual de nuestros países:

- La presencia de creadores profesionales interesados en reflejar temas inherentes a la vida cotidiana de las comunidades urbanas y rurales.
- Realizadores jóvenes procedentes de determinadas comunidades que alcanzan un nivel profesional y asumen temas propios de sus comunidades, como los egresados del ISA, de la EICTV y otros con recursos propios.
- Niñas, niños y jóvenes, debidamente asesorados, que participan de sus preocupaciones y aspiraciones desde el contexto comunitario con sus propuestas audiovisuales.
- Espacios múltiples y de diverso nivel, desde las propias comunidades, barrios y zonas de difícil acceso, hasta los festivales y muestras de alcance internacional, propician una visibilidad a los temas comunitarios, dentro de exhibiciones de mayor alcance temático.
- La proyección educativo-reflexiva de experiencias audiovisuales en el contexto comunitario, como la TV Serrana, el Proyecto Audio visual Comunitario Picacho de Guisa, Granma; el Proyecto Visión Común de El Cobre, Santiago de Cuba; y el Centro de Investigaciones de la Memoria Popular Latinoamericana, a modo de

ejemplos, relacionan el audiovisual con la solución participativa a los problemas que la propia comunidad identifica.

- Concurrencias itinerantes por el Caribe insular y continental, así como sus relaciones con países africanos, que contribuyen a la mutua visibilidad y a esquivar los mecanismos que impiden el libre flujo distributivo y comercial de los audiovisuales.
- Todo lo anterior ha generado una amplia diversidad de campos temáticos que, de un modo u otro, envuelven la vida cotidiana de las comunidades urbanas y rurales, así como su posibilidad de empleo en proyectos de transformación y educación.
- Continuar el monitoreo y estudio temático del audiovisual comunitario en América Latina y el Caribe, por sus alcances estratégicos para los procesos de participación sociocultural y de integración regional.
- Sistematizar el conocimiento de filmes, realizadores y espacios de encuentros, para proponer políticas que beneficien y faciliten todo el proceso.
- Publicar los catálogos de la producción comunitaria o de temas vinculados con las comunidades con el objetivo de visibilizar un campo audiovisual insuficientemente estudiado, poco conocido y menos valorado en relación con otras producciones audiovisuales.
- Continuar la gestión con los potenciales donantes (Unesco, Unicef, y muchos otros) para el mejor equipamiento de proyectos directamente emanados de las comunidades y realizados por sus propios miembros.
- Gestionar, a través del Foro Protempore de Ministros de Cultura de América Latina y el Caribe, un fondo para el desarrollo del audiovisual comunitario de modo estable con grupos regionales como CARICOM, MERCOSUR, ALBA y CELAC, cuyos pronunciamientos políticos se han manifestado a favor del desarrollo comunitario y la equidad social.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BEAUMONT, J. F. (1988, 1 de noviembre). “Los videos comunitarios luchan por ser la primera televisión por cable”. *El País*. Madrid. Recuperado el 8 de agosto de 2011, 3:20 p.m. Disponible en [http://www.elpais.com/articulo/sociedad/videos/comunitarios/luchan/ser/primer/television/cable/elpepisoc/19881101elpepisoc\\_8/Tes](http://www.elpais.com/articulo/sociedad/videos/comunitarios/luchan/ser/primer/television/cable/elpepisoc/19881101elpepisoc_8/Tes).
- CABRERA, R. L. (2011). “El audiovisual comunitario y los nuevos retos culturales”. Recuperado el 3 de agosto de 2011, 3:25 p.m. Disponible en [http://www.crisol.cult.cu/ahs/index.php?option=com\\_content&task=view&id=96&Itemid=119](http://www.crisol.cult.cu/ahs/index.php?option=com_content&task=view&id=96&Itemid=119).
- Cinemateca de Cuba*. Recuperado el 3 de agosto de 2011, 10:45 a.m. Disponible en <http://www.cenit.cult.cu/sites/cine/>.
- DIÉGUEZ, D. (2011). “La comunidad, un Festival”. Recuperado en agosto de 2011, 10:25 a.m. Disponible en <http://www.cubacine.cult.cu/cinepobre/edicion2011/ptematico2.htm>.
- “Encuentro de cineastas de África, el Caribe y sus Diásporas” (2011). *Cubacine. El Portal del ICAIC*. Recuperado el 20 de octubre de 2011, 4:50 p.m. Disponible en <http://www.cubacine.cult.cu/boletin/sesiones.html>.
- EVERSLEY, M. (2006). *Televisión Comunitaria en Cuba, más que utopía realidad*. Tesis de Licenciatura inédita. Santiago de Cuba: Facultad de Humanidades. Departamento de Comunicación Social y Periodismo, Universidad de Oriente.
- “Historia del Cine en Cuba” (s.f.). *Cubacine. El Portal del ICAIC*. Recuperado el 19 de agosto de 2011, 10:45 a.m. Disponible en <http://www.cubacine.cult.cu/filmo/index.htm>
- Festival de cine cubano dedicado a la afrodescendencia, en [http://ipscuba.net/index.php?option=com\\_k2&view=item&id=1333:festival-de-cine-cubano-dedicado-a-la-afrodescendenciayItemid=5](http://ipscuba.net/index.php?option=com_k2&view=item&id=1333:festival-de-cine-cubano-dedicado-a-la-afrodescendenciayItemid=5), consultado el 8 de agosto de 2011, 10:26 am.
- FORNET, A. (2007). “El quinquenio gris: revisitando el término”. *IPS Inter Press Service en Cuba*. Disponible en [http://www.ipscuba.net/index.php?option=com\\_k2&view=item&id=4943:el-quinquenio-gris-revisitando-el-t%C3%A9rmino&Itemid=8](http://www.ipscuba.net/index.php?option=com_k2&view=item&id=4943:el-quinquenio-gris-revisitando-el-t%C3%A9rmino&Itemid=8).
- FURÉ, S. (2011). *La cultura rastafari en Cuba*. Santiago de Cuba: Editorial Oriente.
- GONZÁLEZ, O. (2004, febrero). “Una muestra que demuestra mostrándose”. *Muestra Nacional de Nuevos Realizadores* (3ed.). La Habana. Disponible en <http://www.cubacine.cult.cu/muestrajoven/centro3.php>.

- GONZÁLEZ, R. (2009). *El más humano de los autores*. La Habana: Ediciones Unión.
- GUANCHE, J. (2004). “San Lázaro, uno y múltiple”. *Excelencias Américas y Caribe* (54). La Habana. Disponible en <http://www.revistasexcelencias.com/caribe/vacaciones-de-fin-de-ano/destino/san-lazaro-uno-y-multiple>
- \_\_\_\_\_ Y MORENO, D. (1988). *Caidije*. Santiago de Cuba: Editorial Oriente.
- GUMUCIO DAGRON, A. (2006, agosto). “La Televisión Comunitaria. Ni pulpo, ni púlpito: Pálpito”. *Etcétera* (70). México.
- HERAS LEÓN, E. (2007, 15 de mayo). *El Quinquenio Gris: testimonio de una lealtad*. [versión en PDF]. Conferencia leída por su autor, en el Instituto Superior de Arte, como parte del ciclo “La política cultural del período revolucionario: Memoria y reflexión”, organizado por el Centro Teórico-Cultural Criterios.
- HERRERA BARREDA, D (2008). *La localidad en pantalla. Un estudio sobre el desarrollo de la Televisión de cobertura local en Cuba*. Tesis en opción al grado de Máster en Ciencias de la Comunicación [inédita]. La Habana: Facultad de Comunicación, Universidad de la Habana.
- HURTADO SÁNCHEZ, Y. (2011). X Muestra de Nuevos Realizadores. *Revista Alma Mater*. Recuperado el 19 de agosto de 2011, 12:45 p.m. Disponible en <http://www.almamater.cu/sitio%20nuevo/paginas/cultura/2011/febrero/cine.html>.
- MACHADO FLORES, N. (2010, agosto - octubre). “La televisión en los municipios cubanos: ni comunitaria, ni municipal” [versión en PDF]. *Razón y palabra. Primera Revista Electrónica en América Latina Especializada en Comunicación* (73). Recuperado el 19 de agosto de 2011, 10:20 a.m. Disponible en [http://www.razonypalabra.org.mx/N/N73/Varia73/29Machado\\_V73.pdf](http://www.razonypalabra.org.mx/N/N73/Varia73/29Machado_V73.pdf).
- MACHADO FLORES, N. (2009). *TV Escambray, Oasis TV y Corralillo Visión: ¿el pálpito de la comunidad? Un estudio sobre las características de la televisión comunitaria latinoamericana en el proceso productivo de tres corresponsalías de televisión municipal*. Tesis en opción al grado de Máster en Ciencias de la Comunicación [inédita]. La Habana: Facultad de Comunicación, Universidad de la Habana.
- Muestra Joven ICAIC*. Disponible en <http://www.cubacine.cult.cu/muestrajoven/index.html>.
- NOTARIO, L. A. (2011). “Producción y circulación del cine nacional en el Caribe insular: realidades y perspectivas”. En: Notario, L. A. y Paddington, B. (2011). *Explorando el cine caribeño. Selección*. La Habana: Ediciones ICAIC.

OJEDA DURÁN, N. (2010, 5 de julio). “Fiesta del Audiovisual Comunitario en el Festival del Caribe”. *Iré a Santiago*. Recuperado el 28 de agosto de 2011, 11:00 a.m. Disponible en [http://www.cultstgo.cult.cu/index.php?option=com\\_content&view=article&id=2935:fiesta-del-audiovisual-comunitario-en-el-festival-del-caribeycatid=1:timasyItemid=155](http://www.cultstgo.cult.cu/index.php?option=com_content&view=article&id=2935:fiesta-del-audiovisual-comunitario-en-el-festival-del-caribeycatid=1:timasyItemid=155).

PADDINGTON, B. (2011). “Locación y representación: vodú y piratas del Caribe”. En: Notario, L. A. y Paddington, B. (2011). *Explorando el cine caribeño. Selección*. La Habana: Ediciones ICAIC.

“Proyecto Audiovisual Comunitario Picacho (Guisa)” (s.f.). *EcuRed. Enciclopedia Libre*. Recuperado el 28 de agosto de 2011, 3:10 p.m. Disponible en [http://www.ecured.cu/index.php/Proyecto\\_Audiovisual\\_Comunitario\\_Picacho\\_\(Guisa\)](http://www.ecured.cu/index.php/Proyecto_Audiovisual_Comunitario_Picacho_(Guisa)).

¿Qué cine cubano ven los jóvenes hoy?” (2011, 23 de febrero). *Bisiesto Cinematográfico*, (10 ed.) VIII (2). Recuperado el 3 de agosto de 2011, 4:20 p.m. Disponible en <http://www.cubacine.cult.cu/muestrajoven/bisi/articulo.php?Muestra=10yBoletin=2yNuArticulo=026>.

RAMOS RIVERO, P. (2005). De la educación cinematográfica a la educación para la comunicación en Cuba. *Comunicar, Revista Científica de Comunicación y Educación*. (24). 113-119. España. , 2005. Red de Revistas Científicas de América Latina, España y Portugal (REDALYC). Universidad Autónoma del Estado de México. <http://redalyc.uaemex.mx>. , consultado el 3 de agosto de 2011, 11:20 am.

RODRÍGUEZ RUIZ, P. (2011). *Los marginales de las Alturas del Mirador. Un estudio de caso*. La Habana: Fundación Fernando Ortiz.

SÁNCHEZ GONZÁLEZ, J. L. (2010). *Conflicto comunitario y acceso a la tecnología digital, Romper la atención del arco: movimiento cubano de cine documental*. La Habana: Ediciones ICAIC.

SIERRA, R. (s.f.). “El cine que ha cambiado a una comunidad”. *Semlac. Servicio de Noticias de la Mujer de Latinoamérica y el Caribe*. Recuperado el 3 de agosto de 2011, 11:30 a.m. Disponible en [http://www.redsemlac.net/web/index.php?option=com\\_content&view=article&id=965:cuba-el-cine-que-ha-cambiado-a-una-comunidad&catid=40:arte--culturayItemid=59](http://www.redsemlac.net/web/index.php?option=com_content&view=article&id=965:cuba-el-cine-que-ha-cambiado-a-una-comunidad&catid=40:arte--culturayItemid=59).

SUÁREZ RODÉS, L. (2003). *Miradas múltiples. Metodología participativa para la realización de documentales*. Tesis en opción al grado de Máster en Ciencias de la Comunicación [inédita]. La Habana: Facultad de Comunicación, Universidad de la Habana.

*Televisión Serrana*. Disponible en <http://www.tvsemlac.net>.

“Televisión Serrana” (s.f.). *EcuRed. Enciclopedia Libre*. Recuperado el 28 de agosto de 2011, 1:40 p.m. Disponible en [http://www.ecured.cu/index.php/Televisi%C3%B3n\\_Serrana](http://www.ecured.cu/index.php/Televisi%C3%B3n_Serrana).

# ECUADOR

Por Pocho Álvarez W.

---

## ANTECEDENTES

“Lo comunitario es una forma de vida, es un contenido. Un contenido que pasa por lo genético, por lo cultural, por la conciencia. Eso nos lleva a revisar la historia, nuestras historias, y nos juntamos para sumar historias. Así nos fuimos haciendo como grupo y nos fuimos adentrando en las organizaciones indígenas de la sierra, que es donde está más fortalecida la organización”.<sup>1</sup>

Más allá del imaginario que invoca la comunidad como referente nuclear y articulador de los pueblos andinos, su significado en el alma colectiva cruza los Andes como un símbolo de una historia que nos pertenece. Comunidad —y todo aquello que se relaciona con ella— es una suerte de refugio que alimenta al sentido natural de la organización social de los pueblos andinos, nutre a su historia y sus luchas de resistencia, a sus valores y objetivos como conjunto. Es un término universo, amplio y heterogéneo que alberga de una forma muy diversa las relaciones sociales y su práctica colectiva. Es un valor que imprime de colectivo a la práctica individual, lo vuelve sustantivo y le amplía su perspectiva.

Como universo histórico de los pueblos andinos, como principio articulador de su organización social, como dinamizador de valores y motivador del proceso social, lo comunitario, en su comprensión y aplicación en la región, Ecuador, Colombia y Venezuela, es una realidad disímil y asimétrica, rica en organización y respuestas, es un campo de disputa vasto como tema, historia y concepto.

<sup>1</sup> Entrevista realizada a Maritza Chimarro por Pocho Álvarez, en el Festival Río de la Raya, Quito, noviembre de 2011.

Comunidad y procesos comunitarios se presentan como enunciados en permanente construcción; son un hacer que en cada acción, en cada iniciativa se van descubriendo como aglutinantes que juntan la razón superior al común que nos suma, al nosotros y su lucha, una guía que ilumina el camino a seguir para que la vida y la madre, la tierra, no se extingan. En ese sentido lo comunitario es un vasto espacio para proponer y ensayar, para agrupar y fortalecer los principios del colectivo y sus derechos. El derecho a la vida como pueblo, el derecho a su identidad, a su ser cultural, a su historia y a sus ideas. El derecho a expresar y crear canales y formas propias de comunicación, redes y productos propios, realizados bajo su propia cosmovisión y lengua, y en muchos casos concebidos urgentemente como instrumentos de resistencia, como armas de denuncia de la violencia, la exclusión y exterminio a la que están sujetas muchas comunidades y pueblos en nuestra América.

Ligado a la reivindicación de los pueblos originarios y sus luchas permanentes en defensa de los recursos naturales, la equidad, la justicia y los siempre esquivos derechos de los pueblos, el cine comunitario aparece como un instrumento múltiple de reivindicación y defensa de los principios superiores: la defensa de la madre tierra (*pakchamama*), la cultura (*kikin kawsay*) y la vida (*kawsay*).

Más que un soporte teórico de reflexión y análisis, como concepto, categoría o tendencia que anima la teoría del lenguaje y el quehacer cinematográfico en esta parte de los Andes, o como forma o modo de producción, el cine comunitario emerge como un instrumento de la acción de comunicación y presencia de las colectividades y pueblos que buscan decir y hablar con su propia voz. Es una herramienta de autoafirmación y recreación de sus imaginarios históricos, de su identidad y pertenencia, y es también una manifestación cierta de la fuerza vital de la comunidad, como historia articuladora de un nosotros que busca romper el histórico cerco de silencio al que fue sometido como sujeto colectivo.

Si bien lo comunitario en el cine aparece como un instrumento de denuncia y defensa, el tema no se agota en la comunidad. Sus aristas son múltiples, van hacia otros horizontes e involucran a las estructuras del poder, a los estados nacionales, sus gobiernos y sus socios estratégicos, las empresas transnacionales, ligadas al extractivismo (petróleo y minería). Hacer del desarrollo comunitario una política de empresa, “apadrinar su crecimiento” significa en muchos casos cooptación de espacios, compra de iniciativas de gestión y decisión para crear bajo el término comunitario un escenario de manejo político ajeno a la esencia histórica de la comunidad. En este proceso de cooptación de todos sus espacios, comunidad y comuneros pierden independencia y pasan a ser parte de un engranaje radicalmente ajeno a su naturaleza, su nosotros y su historia.

Toda esta multiplicidad de intereses, aplicaciones y conceptos, su ambigüedad de uso y la diversidad de prácticas, eventos y objetivos, sea para la producción de películas como para la organización de festivales, muestras y encuentros, y otras iniciativas de

carácter cultural y de comunicación, hacen del tema comunitario una realidad tan amplia y diversa, como la propia diversidad climática, biótica, geográfica y cultural de las comunidades que habitan los Andes.

En ese sentido puede afirmarse que el cine comunitario puede ser un membrete, un alias o un gran paraguas, un amplio campo de cultivo de la experimentación de la comunicación audiovisual y el encuentro con ella en el más amplio sentido de la palabra. Como proceso social expresa también el grado de organización de los colectivos en resistencia, su nivel y capacidad de acción y organización, su aspiración e influencia dentro de la sociedad oficial y sus instituciones. En esa medida cada realidad es un camino; por ello es importante conocer el sentido que las comunidades dan a lo que se desprende de ella, de su personalidad colectiva, es decir, de lo comunitario como huella o conducta.

Junto a estas reflexiones debe añadirse, como otro antecedente común, el desarrollo y universalización de las nuevas tecnologías de impresión electrónica de imágenes en movimiento, la revolución digital que se extiende por el mundo a finales del siglo XX y que revoluciona la producción audiovisual. La impresión electrónica de imágenes de alta definición, su intercambio y difusión masiva a través del ciberespacio, la creación de las redes sociales y su desarrollo en internet, es una realidad que cambia los parámetros y formatos de la producción cinematográfica, de la comunicación, y sus posibilidades de intercambio y difusión.

Esta revolución tecnológica, un escenario de transformaciones profundas en el comportamiento de los pueblos, puso al alcance de los colectivos, de sus universos culturales y sus imaginarios, de las personas, individuales y sociales, el instrumental que permite acceder de una forma horizontal y directa al mundo de la imagen y su lenguaje. Este hecho, por costos y facilidades técnicas, contribuye indudablemente al surgimiento del cine comunitario como una herramienta amplia y de acciones múltiples, como un universo de experimentación e intercambio, de conocimiento y difusión, que permite tomar como expresión propia, aquello que antes le era ajeno o natural de otros universos o culturas: el lenguaje de las imágenes en movimiento, el cine.

“El cine comunitario, no anula al autor, lo que hace es que el autor, en otras palabras, no se sienta un individuo, sino que se sienta el representante de la comunidad”.<sup>2</sup>

En Ecuador, al igual que en los otros países del área andina, la propuesta audiovisual comunitaria está profundamente vinculada a las reivindicaciones de los pueblos originarios y las comunidades marginadas, al desarrollo de su capacidad organizativa,

<sup>2</sup> Entrevista realizada a Alejandro Santillán, instructor audiovisual, Comunidad de Sarayacu, por Pocho Álvarez, Quito, noviembre de 2011.

a las necesidades de su lucha y resistencia, a sus derechos ancestrales y su irrenunciable voluntad de existir. Al valor de su historia, de su gente y su cultura, al imperativo de visibilizar en su voz los principios que sostienen sus batallas y trincheras, su presencia está atada a la historia de crecimiento y desarrollo del arte cinematográfico, una historia que significa un ejercicio discontinuo, más de esperas y olvidos que de rodajes, más de ausencias que de presencias.

Desde su llegada a las principales ciudades, de la mano del comercio, de los viajeros y exploradores, de los importadores que desde Europa llegan a los puertos a finales del siglo xix y comienzos del xx, con la novedad de “las vistas en movimiento”, el espectáculo del cine, el invento de la “caja mágica” que proyecta, aparece en momentos de cambios profundos en la historia de Ecuador. Es el fin del siglo, la época de la revolución liberal, el tiempo de la separación de la iglesia del Estado, de la integración al circuito del capitalismo mundial, de la configuración y creación del Estado laico. Es el tiempo de la construcción del ferrocarril que unió costa y sierra, y de la lucha contra los conservadores, es el tiempo de la revolución de Eloy Alfaro.<sup>3</sup>

Así, en medio de una época de convulsiones sociales, de violencia y lucha política, en la primera década del siglo xx fueron haciéndose las primeras proyecciones y, en la medida en que estas se multiplicaban, la carpa de las vistas dio paso a la sala y fueron apareciendo así los primeros espacios de exhibición cinematográfica.

Desde 1901, por medio de exhibidores transeúntes del cinematógrafo que llegan al puerto de Guayaquil, se exhibió cine, y a partir de 1906 empezó el registro filmico. En 1910 se constituye en Guayaquil la primera empresa productora y distribuidora de cine: *Ambos Mundos*, y un chalet del Boulevard 9 de Octubre sirve como la primera sala de cine denominada *Edén*. Para 1914 se construyen e inauguran en Quito, en un solo año, cuatro salas monumentales: Variedades, Popular, Puerta del Sol y Royal Edén (Granda, Gudiño, Serrano, y Vásquez, 1986).

Años más tarde, sin que el tiempo del conflicto político ceda o se extinga y ya no como una simple cámara que registra eventos o acontecimientos de la vida social y política, el nuevo arte —“películas nacionales con argumento”— se muestra a partir de la década de 1920. Es una época de profunda crisis económica, social y política: la caída de los precios del cacao —el principal producto de exportación de ese entonces— en el mercado mundial, las plagas que reducen su producción a la mitad, la devaluación de la moneda, el surgimiento de nuevos movimientos sociales, los proletarios renovados por la influencia del pensamiento anarquista y la Revolución Bolchevique que llega por el puerto, las nuevas organizaciones sociales y sus paradigmas que plantean la

<sup>3</sup> El período de la Revolución Liberal abarca un largo tiempo en la historia de Ecuador, desde las primeras conspiraciones en 1864, hasta el período del triunfo y consolidación de la revolución propiamente dicha, 1895-1912.

reducción de la jornada de trabajo a ocho horas laborables, pago justo y trato digno, la huelga de noviembre de 1922 y su desenlace trágico con la masacre del día 15 de ese mes. La llamada revolución Juliana que busca liquidar la tiranía financiera de los bancos y la inestabilidad política configuran una época de convulsión social. Quince gobiernos y más de veinticinco gobernantes en menos de una década.

En este marco de crisis y al mismo tiempo de expansión del cine norteamericano, que busca cooptar y hegemonizar el mercado latinoamericano, las inquietudes artísticas locales alrededor de este nuevo arte que conquista público van forjándose, y en la segunda década del siglo se estrenan los primeros largometrajes nacionales. El “arte de la pantalla”, como se conocía al cine, encuentra en los argumentales de la Ecuador Film Co. la ligazón necesaria para “la denuncia y lucha política”.

En 1924 y 1925, Augusto San Miguel y su empresa Ecuador Film Co. estrenan *El tesoro de Atahualpa*, la primera propuesta argumental de un conjunto de películas producidas por este pionero de la actividad. Luego el realizador presenta su segundo argumental, *Se necesita una guagua*, para después exhibir el tercero, *Un abismo y dos almas*, y en abril de 1925 estrenar *El desastre de la vía férrea*.

En *Un abismo y dos almas* revela el maltrato a los indios en la hacienda serrana. “La Ecuador Film Co. presenta esta obra como una especie de sanción para aquellos hacendados desalmados que sin tomar en cuenta que el indio también es hombre los tratan como verdaderos animales [...]”, comentará el diario *El Comercio* de Quito el 23 de marzo de 1925.

En 1926, el sacerdote Carlos Crespi realiza *Los invencibles shuaras del Alto Amazonas* y las cámaras comienzan a poner el ojo en el universo de los pueblos originarios. Un año después, surge el Ecuador: Noticiero Ocaña film, que abre una tradición de noticias en celuloide, quehacer que retoman Gabriel Tramontana y Agustín Cuesta Ordóñez entre 1950 y 1970.

En 1937 un explorador, viajero y fotógrafo, el sueco Rolf Blomberg, filma con el auspicio de la Svenks Filmindustry su primera película en Ecuador: *Vikingos en las islas de las tortugas Galápagos*. Inició con ella una serie de documentales etnográficos sobre los pueblos indígenas de la Amazonía y de la sierra. En los años 1950, el escritor Demetrio Aguilera Malta se une a esta tendencia y realiza algunos documentales de carácter antropológico con comunidades indígenas de la costa y la sierra. Estos dos personajes son de alguna manera, junto a Crespi, los precursores de la tradición documental en Ecuador. Son ellos quienes visibilizan al mundo indígena y su espíritu comunitario, que se vuelve tema de permanente interés para las cámaras.

En las décadas siguientes la inestabilidad política se mantendrá como característica de la sociedad ecuatoriana. Los registros cinematográficos de hechos y actos sociales

y políticos, los de carácter institucional o de promoción, así como la elaboración de documentales en general continuarán, no así la producción de las películas con argumento, que no observan la misma dinámica de los registros sociales: las llamadas “actualidades”, los informativos y documentales. Con el paso del tiempo este género de la producción local será intermitente y poco a poco se irá eclipsando.

Los argumentales corren otra suerte. En 1929 se filma en Quito el *western* denominado *El terror de la frontera*, que incluye imágenes montadas de un *western* norteamericano. Dos años después, en 1931, se estrena con éxito total el argumental sonorizado en vivo *Guayaquil de mis amores*, de Ecuador Sono Films. “Ya lo han visto setenta mil personas, faltan solo treinta mil para que lo vea todo Guayaquil [...]”, advierte un comentario de prensa local. Al siguiente año, en 1932, se exhiben el argumental *La divina canción*, de los Talleres Cinematográficos de Francisco Diumenjo, e *Incendio*, dirigido por Alberto Santana (Granda et al., 1986).

En 1950 Ecuador Sono Films estrena *Se conocieron en Guayaquil*, el primer filme parlante producido en Ecuador. Al año siguiente se exhibe *Pasión andina o Amanecer en el Pichincha* y nuevamente, década mediana, 1960-61, se presentan nuevos largometrajes argumentales: *Mariana de Jesús*, *Azucena de Quito*, producida por Equinoccio Films y Los Guambras, por Industria Filmica Ecuatoriana.

Dando un salto en el tiempo, la década de 1970 es otro momento calendario de cambios profundos en la estructura de la sociedad y del Estado ecuatorianos. La crisis del modelo agroexportador, que empezó a manifestarse a mediados de la década de 1950, en la década de 1960, con el Estado del monocultivo, la *banana republic* toca fondo. Son diez años de inestabilidad social y política hasta que el petróleo hace presencia en Ecuador, y con él empieza un acelerado proceso de modernización de la sociedad y del Estado. Son los años largos de la esperanza con el petróleo como sinónimo de redención.

Para esos tiempos y su retórica política, la paleta del desarrollo y bienestar. Su color, olor y textura tienen un nombre genérico: oro negro. Así, en el Ecuador de la década de 1970, felicidad se conjuga con la p del petróleo y sus derivados. Hay jolgorio en la dictadura militar y sus aliados, en todos los socios que se arrimaron a sus botas impregnadas de crudo y disfrutaron, de una manera u otra, la alegre década del poder dictatorial del petróleo equinoccial.

Pero en otra esfera de la vida, un calendario ajeno a la bonanza negra muestra el color contradictorio de la esperanza. Es el tiempo no oficial, el detenido en los rostros del páramo. Es la arcilla vuelta piel y no redimida por las regalías del petróleo que lentamente empieza a madurar su organización en una década de bonanza por los petrodólares y de protestas y movilización de los trabajadores por mejoras en sus condiciones de vida. Es un momento con muchos tempos: mientras en la Amazonía la

extracción y explotación petrolera crecía sin control ni reparo o consideración alguna con el ambiente y sus pueblos ancestrales; en Quito, el poder político soñaba con modernidad domiciliando marcas y sellos del capital financiero y de las transnacionales del consumo como identidad del nuevo tiempo. Mientras la algarabía petrolera nos conducía al “endeudamiento agresivo externo”, los trabajadores organizados ensayaban la utopía de la unidad.

“Como de costumbre, Ecuador fue un destacado alumno del endeudamiento agresivo, con el cual financió un inmenso e irresponsable incremento del gasto público que casi se triplicó en términos reales durante la década de los setenta” (Correa, 2009). En este ambiente de modernidad y contradicción, la resistencia fue creciendo. Es una década de una dualidad extrema, riqueza y pobreza se hermanan y conviven en este escenario de “crudos” que impone una modernidad a contramarcha. Estado y sociedad experimentan cambios y ensayan conductas y convivencias con nuevos patrones de consumo y existencia. “El Ecuador petrolero consiguió los créditos que no había recibido el Ecuador bananero y mucho menos el Ecuador cacaotero. Pero la riqueza petrolera no fue el único detonante de la carrera de endeudamiento externo, sino la existencia de importantes volúmenes de recursos financieros en el mercado mundial que no encontraban una colocación rentable en las economías de los países industrializados a causa de la recesión” (Acosta, 2009).

En este contexto político, social y económico empieza a desarrollarse una nueva generación de cineastas, especialmente en Quito. Es la generación que establece un punto de giro y de inflexión, una ruptura de esa inercia de intermitencia histórica del cine en el equinoccio, y que mantiene “a la actividad cinematográfica en permanente refundación”. La generación de la década de 1970 abre otros horizontes y nutre con propuestas nuevas y creativas al limitado ejercicio del registro social como principal y única preocupación de la cinematografía local.

Para esa inquieta generación de jóvenes realizadores, el universo de los pueblos originarios es un tema ineludible, un imán que atrae el interés permanente. Durante esa década y de una forma artesanal, a manera de ensayo o de un largo prólogo de lo que vendrá, se producen algunos cortometrajes en blanco y negro. En 1975, Gustavo Guayasamín realiza *El cielo para la cunshi, carajo*, basado en un pasaje de la novela Huasipungo de Jorge Icaza. En 1976, José Corral filma el documental *Entre el sol y la serpiente*. En 1977 se realiza el Primer Concurso Nacional de Cortometrajes de Cine y Televisión auspiciado y organizado por los canales de televisión 8 de Quito y 2 de Guayaquil. Ese mismo año el Centro Municipal de Cultura de la Municipalidad de Guayaquil realiza el Segundo Encuentro Iberoamericano de Realizadores Cinematográficos y organiza el Concurso Nacional de Cortometrajes. Freddy Ehlers realiza, con José Corral, el documental *Nuestra primera historia*, y el boliviano Jorge Sanjinés filma en Ecuador con comunidades indígenas de la sierra andina el largometraje Llukshi Kaymanta (*Fuera de aquí*). En 1978, el Departamento de Cultura del Municipio de Quito organiza el

primer Festival Internacional de Cine Ciudad de Quito y la televisión sueca produce *Chimborazo, testimonio campesino de los Andes ecuatorianos*, de Tom Alandt, Freddy Ehlers y Rodrigo Robalino.

Junto a ello, como consecuencia de la voluntad de crecer y bajo la inevitable influencia social de la época, de la lucha de los trabajadores contra la dictadura y su propuesta de organización y unidad, se constituye en noviembre de 1977 la Asociación de Cineastas del Ecuador (ASOCINE), en ese entonces instancia de organización y unidad de los cineastas y espacio aglutinador de propuestas para la lucha por la Ley de cine, objetivo permanente del nuevo gremio.

La identidad en tanto tema de reflexión es lo que en un comienzo seduce y alimenta a esta nueva generación de cineastas. El documental de carácter etnográfico alrededor de los pueblos originarios, la reflexión sobre la historia y la adaptación de cuentos, especialmente aquellos que corresponden al llamado “realismo social” de la década de 1930, es lo que se abre como tendencia del quehacer cinematográfico equinoccial en esta nueva etapa de producción de finales de siglo.

*Los hieleros del Chimborazo* de Gustavo e Igor Guayasamín, años más tarde *Tiag*, de los mismos autores, los *Tsachilas*, de José Corral, *Camari*, de Gustavo Corral, *Boca de lobo*, de Raúl Khalifé y, en la década de los 1990 la serie *Ñawi*,<sup>3</sup> de Igor Guayasamín y Lilián Granda, son entre otras producciones documentales las obras que incorporan de manera intuitiva la temática de la comunidad como sujeto del cine ecuatoriano. Posteriormente esta iniciativa será desarrollada y profundizada por las propias organizaciones indígenas y campesinas, la Confederación de Nacionalidades Indígenas del Ecuador (CONAIE) y jóvenes realizadores indígenas que buscan sumar. En esa misma década de fin de siglo, Alberto Muenala, Kichwa de Otavalo, realiza el documental *La marcha de la OPIP*.

En 1980 se genera una coyuntura especial por un decreto legislativo que exonera a la Unión Nacional de Periodistas y a la Casa de la Cultura Ecuatoriana del pago de impuestos a los espectáculos promovidos y organizados directamente por dichas instituciones. Esta exoneración se extiende a la producción de cine nacional, a los cortometrajes que acompañan la exhibición de un largometraje en la salas de cine del país, lo que da lugar al llamado boom de la década de 1980 o *boom* de los cortometrajes.

Como consecuencia de esta coyuntura Ecuador vive una inédita etapa de producción. Más de setenta cortometrajes, argumentales y documentales, y más de dos largometrajes se ruedan y estrenan durante los tres años de vigencia del decreto, constituyéndose así en la etapa de mayor productividad en la historia de la cinematografía ecuatoriana. Se estrenan los largometrajes: *Dos para el camino*, de Jaime Cuesta y Alfonso Naranjo, *Nuestro Juramento*, producido por el ecuatoriano Jaime García y dirigido por el mexicano

Alfredo Gurrola, *Mi tía Nora*, del argentino Jorge Prelorán, y *Fuera de Aquí*, del boliviano Jorge Sanjinés.

En 1982, en pleno crecimiento de la producción, se crea la Cinemateca Nacional de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, otra instancia de soporte a la actividad cinematográfica de la mitad del mundo. Pasado el *boom*, el quehacer decae y hay un repliegue de la producción.

La década de 1980, el retorno a la democracia, son años de crisis económica y política, el neoliberalismo expande su programa en la región y el Fondo Monetario Internacional (FMI), y sus políticas de crédito y endeudamiento, las llamadas “recetas”, son las pautas a seguir para el “buen gobierno”. Son años difíciles: en lo político, el país registra uno de los gobiernos más represivos y autoritarios de su historia, y en lo económico vive un tiempo de inflación y devaluación de “extremos imposibles”. En este marco agreste, un nuevo actor social que más tarde mostrará su peso en la historia va creciendo lentamente, desde el páramo hasta los valles, desde el campo hacia la ciudad: el movimiento indígena va saliendo de su proverbial silencio, de las sombras a las que la historia oficial le fue sometiendo y, junto a sectores progresistas de la llamada Iglesia de los pobres y los intelectuales “orgánicos”, va desarrollando, promoviendo, su propia organización social y política. La CONAIE (1986) aparece en el espectro de la vida equinoccial y con ella una instancia superior de voz y respuesta.

Mientras se insiste ante el Congreso en la necesidad de una ley de cine, el gobierno, mediante decreto ejecutivo, abre en el Ministerio de Gobierno y Policía un registro obligatorio para los cineastas, como condición necesaria para su reconocimiento como tales y como requisito para ejercer su oficio y poder exhibir sus producciones. Este insólito decreto, único en la región y la historia del cine, el No. 3467, aparece publicado en el Registro oficial No. 820 de noviembre de 1987. Ventajosamente no tuvo vigencia plena y, gracias a la acción de la ASOCINE, esta vergüenza país fue eliminada años después.

A pesar de este precario ambiente, la actividad se mantiene, se producen algunos documentales y se organizan muestras, ciclos y festivales. A finales de la década de 1980 y comienzos de 1990 se filman en Ecuador algunas producciones internacionales, especialmente de Europa: La ascensión al Chimborazo, del alemán Rainer Simon, La nieve de los Andes, del alemán Frank Gutke, Vibes o El misterio de la pirámide de oro del estadounidense Ken Kwapis, Amigo mío de Jeanine Meerapfel de Alemania y Alcides Ciesa de Argentina, Inka Connection del alemán Wolf Greem, La última escapada y Lianas en el hormigón del alemán Richard Blank.

En la segunda mitad de la década de 1990, cuando el empobrecimiento de la economía había generado un proceso de emigración masiva hacia España, Italia y los Estados Unidos, principalmente, el país se sumerge en una profunda crisis económica,

una de las más dramáticas de su historia: la crisis bancaria y la dolarización de la economía. Quebrado el país, “congeladas” las cuentas de los ciudadanos en los bancos, el descontento y las revueltas populares que liquidan gobiernos caracterizan el fin de siglo y el comienzo del milenio. Son diez años, una década, y siete gobiernos. La inestabilidad política junto a la corrupción son el sino país.

Con la incorporación de las nuevas generaciones de cineastas —venidas de la Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños, en Cuba, y de otras latitudes del planeta— que multiplican con sus obras la presencia y las ideas para la creación de espacios de gestión, tanto en la producción de películas como en la exhibición de cine, y pese a la crisis y el panorama de orfandad, la voluntad de sostener el cine se mantiene.

En los primeros años de la década de 1990 la ASOCINE realiza durante cuatro años el Concurso Nacional de Cine y Video Ficción “Demetrio Aguilera Malta” y hacia mediados del decenio se estrenan dos largometrajes: *La Tigra*, de Camilo Luzuriaga, y *Sensaciones*, de Juan Esteban Cordero. Hacia el fin del siglo tres largometrajes más se presentan: *Entre Marx y una mujer desnuda*, de Camilo Luzuriaga, *Ratas, ratones y rateros*, de Sebastián Cordero y *Sueños en la mitad del mundo* de Carlos Naranjo.

Con el advenimiento del nuevo milenio la producción de películas se incrementa y el número de estrenos de obras argumentales y documentales aumenta cada año. Proyectos y producciones internacionales, de España y de los Estados Unidos, ruedan por Ecuador.<sup>4</sup> De igual manera lo hacen nuevos espacios de exhibición: el festival de cine documental Encuentros de Otro Cine, EDOC (2000) y el de ficción Cero Latitud (2004), más la presencia de nuevos grupos y colectivos que generan muestras en provincias, multiplican público e interés, de modo que el cine hecho en la mitad del mundo empieza a tener domicilio permanente en el mismo vecindario de la línea divisoria del planeta: el Ecuador.

Tras este necio y largo andar, y después de más de nueve proyectos de ley, once gobiernos y cerca de treinta años, el Colectivo Pro Ley de Cine —conformado por la Fundación Cero Latitud,<sup>5</sup> la Corporación Cinememoria,<sup>6</sup> la ASOCINE y EGEDA Ecuador—<sup>7</sup> consigue en febrero de 2006 que el Congreso de la República apruebe la Ley de Fomento del Cine Nacional, y ese mismo año, el 18 de octubre, el Decreto Ejecutivo No. 1 969 dicta el reglamento con las disposiciones para la

<sup>4</sup> John Malkovich filma *The dancer upstairs* (Pasos de baile); Taylor Hackford, *Proof of Life* (Prueba de vida) y Joshua Marston, *Mary full of grace* (María llena eres de gracia).

<sup>5</sup> Creadora y organizadora del Festival Encuentros De Otro Cine (EDOC).

<sup>6</sup> Organizadora del Festival Internacional de Cine de Quito Cero Latitud.

<sup>7</sup> Entidad de Gestión de Derechos de Autor.

aplicación de la Ley a través del Consejo Nacional de Cine (CNC), ente rector de las políticas públicas orientadas a fortalecer la industria cinematográfica y audiovisual en Ecuador.

A partir de ese año, cuando Estado y sociedad asumen al audiovisual en su más amplio espectro como parte de su quehacer, la historia del cine en el país empieza a escribirse en otra página. Una distinta, donde al menos la orfandad y el ostracismo, en la propia tierra, empiezan a ser un ayer.

El fomento a la producción, la construcción de la ciudadanía audiovisual, la formación de públicos y la protección, rescate y salvaguarda del patrimonio filmico y audiovisual son enunciados-objetivos del CNC que dejan entrever que desde el Estado es posible avizorar el inicio de otra época.

Integrado por cuatro delegados del sector público, tres delegados de gremios o colegios profesionales de cineastas, el CNC, como amalgama de lo público y lo privado, busca liderar los procesos del desarrollo cinematográfico y audiovisual de Ecuador.<sup>8</sup> En ese sentido, el fomento a la producción, objetivo prioritario de estos primeros años, ha significado la creación de un fondo de fomento y la implementación de mecanismos públicos para su manejo, asignación y entrega.

Desde 2007 el fondo de fomento para la producción empieza a operar a través de concurso público, y un jurado internacional se encarga de premiar, según las bases y montos, a cada categoría (nueve en total). Cada año, desde la creación del fondo, el Estado a través del CNC ha repartido y entregado como ayuda a la producción alrededor de 700 000 dólares anuales para un promedio de 35 proyectos por año. Este capital semilla, entregado a la producción y a la creación, junto a la aparición de las nuevas tecnologías y formatos electrónicos de impresión digital de alta definición de imágenes en movimiento, indudablemente han puesto a la actividad cinematográfica en otra época, han sido el dínamo que dio vuelta a la pesada página de la historia de la producción cinematográfica en Ecuador.

Según las estadísticas oficiales, en la actualidad se estrenan tres largometrajes de ficción al año, frente a uno que esporádicamente se presentaba cada cuatro o cinco años antes de la creación del CNC. Para 2012 y 2013 existen 15 proyectos en postproducción y 7 en rodaje. Estas cifras garantizan al consejo la tasa de estrenos que se prevé desde lo público.

<sup>8</sup> El CNC está conformado por un delegado de la Presidencia de la República, del Instituto Ecuatoriano de Propiedad Intelectual (IEPI), del Ministerio de Comercio Exterior, la Casa de la Cultura Ecuatoriana y delegados de los gremios o colegios profesionales. (Uno por directores y guionistas, uno por productores y uno por actores y técnicos).

A partir de 2008, al concurso anual se incorpora la categoría Producción audiovisual comunitaria y se le asigna un fondo concursable de 70 000 USD para repartirse en 4 propuestas destinadas a “comunidades étnicas, afroecuatorianos, desplazados y grupos vulnerables”.

Esta categorización, como forma de organización y atención al tema “comunitario” a partir de la entrega de recursos económicos para la producción, es —en juicio del CNC— una respuesta a la demanda de apoyo a las generaciones jóvenes de comunidades y pueblos indígenas, “a su volumen de proyectos” que anualmente presentan desde la perspectiva de pueblos originarios y también es una forma de incentivar y atender el desarrollo de la producción audiovisual y su público en sectores históricamente excluidos, una forma de “sembrar ciudadanía”.

Si bien este fondo es una respuesta concreta e importante a la demanda de esos sectores porque los reconoce, visibiliza e incorpora a las políticas públicas —no solo como objetos sino como sujetos creadores—, es necesario explorar y hacer un primer acercamiento al significado de la categoría, a su sentido como proceso de comunicación y quehacer artístico, tanto para el sector público —el CNC— como para los grupos o colectivos que buscan, en nombre de comunidades, nacionalidades o pueblos originarios, grupos étnicos o de género, producir cine bajo el paraguas de lo comunitario.

## EXPERIENCIAS SELECCIONADAS

La propuesta comunitaria en tanto iniciativa audiovisual o “concepto cinematográfico” en Ecuador es un paraguas que cubre de una manera muy amplia todo tipo de iniciativas que tengan que ver con la comunidad y su quehacer. Todo aquello que significa reivindicación, su historia y sus derechos, su modo de vida y cosmovisión, sus imaginarios y desafíos como construcción colectiva caben como elemento de la propuesta audiovisual. Caben junto a las iniciativas de realización, las muestras de películas o videos, los programas de TV, las investigaciones históricas, las búsquedas de identidad, las formas de sobrevivencia. Y caben, asimismo, múltiples interpretaciones y formas respecto del comportamiento colectivo.

En esa medida hemos delimitado el campo a tres experiencias. La primera, la difusión, muestra o exhibición de películas como línea articuladora de acción: el Festival Río de la Raya. La segunda, la producción de programas audiovisuales a partir de la conformación de un colectivo profesional dedicado únicamente a producir propuestas, productos de comunicación, (programas, series, unitarios, reportajes y documentales), que sean a la vez herramientas del proceso de identidad, presencia, reivindicación y lucha de los pueblos originarios del Ecuador: la Corporación de Productores Audiovisuales de las Nacionalidades y Pueblos (CORPANP). Y la tercera, la realización audiovisual comprometida, orgánica y militante, articulada dentro de la comunidad

como línea de acción permanente, como un engranaje de la lucha comunitaria por preservar el territorio, el agua, la integridad y la cohesión social del pueblo: *Sarayacu*, una iniciativa de producción comunitaria de un colectivo en lucha.

## Festival Río de la Raya

“El río es curso, camino, trayecto [...] Los seres humanos hacen vida junto y alrededor de un río, en sus orillas”.<sup>9</sup>A partir de esta reflexión y metáfora, un grupo de jóvenes universitarios, unidos no solo por su procedencia —el mundo rural como raíz— sino por las experiencias de comunicación nacidas de su aprendizaje en las aulas y la radio, se juntan, y de las inquietudes de un activismo político emerge el compromiso de lucha por la conservación de los ecosistemas, la tierra y los derechos ancestrales de las comunidades que los habitan.

A esta junta que significa suma, yunta que traduce objetivos comunes, también se añade, “por contraposición” de origen y pertenencia, la inevitable comparación de valores, mundo rural *versus* mundo urbano. En esta contradicción, lo comunitario como su sentido natural, emerge y, a decir de la propia experiencia de los activistas, “solo con la voz ya vas reconociendo que tienes un sentido comunitario, que lo comunitario es genético, ancestral”. En ese sentido, en ese encuentro de descubrimientos mutuos va gestándose una pequeña sociedad de proyectos y sueños necesarios. “Pasamos a otro escenario a trabajar con comunidades vulnerables, donde hay crisis social, donde hay más complejidad de problemas. Trabajamos en la Amazonía norte, con tres comunidades focales —los pueblos Siona, Sécuya y Cofán—, todas ellas asentadas en el curso de un río, a las orillas del río Coca”. Por ello el nombre de esta propuesta de trabajo, por el universo y entorno madre que articula y guarda la vida de comunidades y pueblos distintos. *Sécuya* significa “río de la raya” y el nombre del festival es tomado del paicoca, la lengua de los pueblos siona y sécuya.

Se busca coadyuvar al crecimiento cualitativo de esas comunidades que resisten en un ecosistema contaminado y erosionado por la presencia de la industria petrolera, hacer de esa iniciativa una didáctica de reflexión, aprendizaje y enseñanza para que la organización madure y genere respuestas de consenso a su realidad. Provocar interés por los problemas y crecer en la búsqueda de soluciones a sus necesidades, mirar como comunidad las experiencias de los otros y extraer enseñanzas que puedan contribuir a resolver el conjunto de problemas que el llamado desarrollo provoca. Indagar en los porqués: ¿por qué tanta enfermedad? ¿por qué la salud es precaria? ¿por qué la escuela es un idioma extraño? Apostar a que la difusión del audiovisual signifique formación a partir del entendimiento de que la imagen —y su lenguaje— es “una herramienta que coadyuva a profundizar en la experiencia sociocomunitaria”, es lo que el Festival Río

<sup>9</sup> Entrevista realizada a Maritza Chimarro por Pocho Álvarez, en el Festival, Quito, noviembre de 2011.

de la Raya se juega en su propuesta de trabajo, porque según su propio criterio “los espectadores de las películas son habitantes de la devastación y están conscientes de ello, de su crisis alimentaria, por la ausencia del bosque, y organizativa por el deterioro de la comunidad...”, y buscan dar soluciones a esta situación.

Por esa razón, para este colectivo de trabajo la idea de la muestra es sembrar y desarrollar en el individuo y los colectivos un sentido crítico de la realidad y de sí mismos a partir del audiovisual. “Si nos hubiesen presentado esa película antes, nosotros no hubiéramos botado la selva”: es la reflexión que sintetiza el efecto que produce en la gente de las comunidades el ejercicio del festival, el hecho de mirar y oír. Por ello las películas que componen la muestra son experiencias de vida, de comunidades en resistencia. Son casos o ejemplos concretos de lucha que se han dado en otras geografías y latitudes. Son las evidencias ciertas de la preocupación permanente por el agua, la tierra, la vida y los derechos, es el testimonio de la oposición sustantiva a las políticas extractivistas de los gobiernos y las compañías transnacionales.

Apostar a la formación y a la generación de una conciencia que concrete acciones como organización significa, para el colectivo del festival, trabajar a partir de cuatro ejes de reflexión: la salud, el ambiente, la organización comunitaria y la educación. Temas que articulan y promueven acciones de capacitación, que alimentan la resistencia como pueblo, como cultura viva que reclama su derecho a la sobrevivencia en un estado “plurinacional y diverso”. El ser conscientes de su raíz y cultura, de su lengua y tradición, empuja a un despertar. Son actores comunitarios, y vivir en comunidad es aprender a defender y reclamar los derechos. En esa medida la comunidad en su conjunto está involucrada en esta iniciativa. Es la Asamblea con su directiva la que da soporte al festival y es la comunidad, lo comunitario como concepto y destino, aquello que alimenta el espíritu del trabajo.

En esa medida, el sentido de responsabilidad con el otro, que es hermano, permite resolver las necesidades básicas de campo y las herramientas para el trabajo (un proyector InFocus, un parlante amplificador y una sábana blanca como pantalla, a más de las películas entregadas por sus directores dentro de un acopio solidario al que se convoca públicamente). Con estas herramientas y la solidaridad de los cineastas se garantiza continuidad dentro de la comunidad.

Compartir es el principio rector. No obstante, el auspicio grueso que permite trabajar con perspectiva, o la columna en que se sostiene esta experiencia, proviene únicamente de los fondos concursables que otorga el CNC. El colectivo Río de la Raya, pese a haber criticado el modelo de entrega de esos recursos que, a su juicio, “no instauran procesos”, se sostiene y financia precisamente a través de ellos. En esa medida, la dependencia de esa política pública y sus iniciativas es muy alta. Son ya cuatro las ocasiones en que el CNC ha apoyado el Festival Río de la Raya. En virtud de esta colaboración, el colectivo logró el apoyo para la realización, en las orillas del río y con

las comunidades, de un documental propio. Esta iniciativa genera una nueva época y un tiempo de experimentación propio. La producción como fin es un nuevo estadio de su quehacer y se incorpora, a juicio de sus miembros, como consecuencia de la propia experiencia.

### Corporación de Productores Audiovisuales de las Nacionalidades y Pueblos (CORPANP)<sup>10</sup>

La necesidad de “contar desde uno mismo” es la que anima e impulsa a generaciones jóvenes del campo y la ciudad, de comunidades o colectivos marginados, a reflexionar sobre sí mismos experimentando cine. Usar las herramientas que “la modernidad” provee —la comunicación audiovisual para develar el colectivo que habitan y ser voz propia— es lo que convoca a un grupo de mujeres indígenas a mostrar la realidad, las muchas realidades que su ser más íntimo y auténtico puede reflejar desde la raíz, desde la identidad y pertenencia, desde el *runa* como esencia del ser.

En el universo kichwa y en el universo de las comunidades kichwa de los Andes, la palabra *runa* expresa un concepto total envolvente: ser humano. Pero a diferencia del genérico “hombre” del español, el *runa* es persona humanidad, es geografía y clima, es naturaleza y entorno. *Runa* es el individuo colectivo, es un sujeto sustantivo que cualifica. *Ñuka runakuna*, nosotros seres humanos, el plural, nosotros la gente, expresa ante todo el concepto humanidad, su ser social aglutinante y permanente, la comunidad; pero no como la suma de individuos o personas, una matemática que empobrece porque lo vuelve masa, sino como la esencia que genera y multiplica vida, que propone crecimiento y sueños, que es herencia y camino, un imaginario que viene desde antes, desde el *ñawpachacha* o *ñawpa tiempo*, el tiempo antiguo, el más antiguo, el inmemorial, el que se hace calendario cuando el *runa* nace.

“Contar la historia que no ha sido contada y, qué mejor, desde adentro hacia afuera y no desde afuera hacia adentro”, es decir, desde el nosotros más profundo, desde el *runa* y no desde otras cosmovisiones y lecturas, desde otras culturas y otras lenguas. “Desde la óptica de mis raíces, de mi raíz identitaria, desde mi ser *runa*, desde ahí [...]”, señala Saywua Kullur,<sup>11</sup> una de las integrantes de ese colectivo. Esa necesidad empuja a hacer producciones audiovisuales, motiva a que las mujeres agrupadas en la CORPANP cuenten, o por lo menos intenten hacerlo, “lo poco que se puede a través del video”, porque la esencia del ser, en sus propias palabras, “el ser *runa* es el que me ha hecho hacer lo que estoy haciendo ahora”.

<sup>10</sup> La CORPANP (<http://www.corpanp.org/>) es una institución sin fines de lucro que promueve la investigación, documentación, producción y difusión audiovisual de la situación económica, social, educativa, organizativa, cultural de las nacionalidades, pueblos y de la sociedad en general.

<sup>11</sup> Entrevista realizada a Saywua Kullur, de la CORPANP, por Pocho Álvarez, Quito, noviembre de 2011.

Esta postura de fe, en muchos casos militante, define una práctica orgánica de creación y gestión. Por ello, para muchos jóvenes, mujeres y hombres comprometidos con su ser, lo comunitario como acción y la comunidad como esencia, emergen juntos como la luz creativa, la génesis guía de los procesos.<sup>12</sup>

En ese sentido hacer cine comunitario “es un despertar”, una búsqueda y un proceso en construcción para hacer juntos el *ñucanchik muskuy*, es decir, “nuestros sueños”. Ese despertar para soñar es el criterio que hace madurar el sentir profesional y el ideal de algunas realizadoras kichwas de la sierra. “La comunidad empata cuando sabes que tú sola no puedes hacerlo”. Ese reconocer las limitaciones del singular para dar paso a la potencia del plural es un ejercicio natural que nace de la memoria genética, de una forma de ser y de trabajar con todos, es decir, la *minga*.<sup>13</sup>

Hacer comunidad desde el audiovisual es hacer *minga*. “No se hace una *minga* solo cogiendo pico y pala; la *minga* se hace como lo hacemos aquí, la *minga* de pensamientos, de ideas para que un producto salga”, dice Saywua Kullur. Esta práctica, un legado inmemorial, traduce tradición y significa recuperar y nutrir el quehacer nuevo con la raíz antigua, con los métodos del trabajo comunitario, con ese espíritu de pueblo originario. Significa reconocer y observar el respeto profundo a los espacios productivos y a los procesos de organización, sus tiempos y ritmos, sus necesidades y puntos de vista en tanto comunidad, sus instancias de organización y de decisión, sus formas de producción, de siembra y de cosecha. Allí, en esa dinámica, el autor individuo de la obra se disuelve en el colectivo, en lo comunitario como hacedor y protagonista.

Parecería ser que para muchos actores o gestores culturales que sostienen el quehacer comunitario en Ecuador, lo comunitario como concepto por desarrollar, como ideal por alcanzar, es un regreso a la matriz, a los orígenes para desde allí, desde la raíz, generar y enriquecer el trabajo creativo, la *minga*. En ese sentido, lo comunitario lleva implícita —como meta o aspiración— la construcción de un método de trabajo, de una línea o camino por transitar, sobre la base de compartir. Para Saywua Kullur: “Esa unión y ese trabajo en colectivo hace que la producción audiovisual comunitaria no sea solamente irse a la comunidad, poner una cámara y se acabó. ¡No! [...] Creo que la producción comunitaria, al menos desde mi punto de vista, para mí como Saywua, es también realizar una entrevista en idioma propio, porque solo así tú podrás sacar la esencia que realmente quieres que se muestre en el video”.

<sup>12</sup> Para la CORPANP, la construcción de un Estado Plurinacional “[...] supone la creación y participación real de todos sus habitantes en las estructuras estatales, pero sobre todo que a través de contar las realidades desde nosotros mismos podremos reflejar a través de los medios y formas de comunicación nuestra manera y formas de entender, sentir y vivir la vida”.

<sup>13</sup> *Minga o minka*: trabajo comunal y recíproco.

Detrás de toda esta propuesta, es indudable que un camino de experimentación y de preguntas articula este proceso en construcción y lo desafía. Contar “desde” y “a partir” de la comunidad se vuelve un “reto-tarea” que, para muchos colectivos, implica capacitación en tres ejes temáticos, como ellos mismos los establecen: “la cosmovivencia de los pueblos”, “el eje sociolingüístico” y “el técnico”, una trilogía de saberes que sirve para ubicar la dimensión del desafío. En ese sentido el eje técnico, “lo hemos dicho a los compañeros, lo puedes aprender donde quiera y como la gente te enseña”, señalan los de la CORPANP, pero la idea contar, del qué contar y cómo hacerlo es lo más importante, “es lo que nosotros hemos venido trabajando”.

Con este anhelo, el colectivo ha buscado concretar su búsqueda para salvaguardar la memoria de los pueblos originarios, para construir el diálogo intercultural, produciendo documentales, series y otros productos audiovisuales. La serie Kikinyari, el programa de televisión Sarayuk, la propuesta audiovisual Runa TV<sup>14</sup> a través del internet, son algunas de sus creaciones colectivas más visibles en este tiempo de búsquedas, aprendizajes y enseñanzas en una coyuntura donde los fondos no reembolsables del CNC cumplen un importante papel de dínamo y sostén, una oportunidad única que se abrió para hacer, “para aprender haciendo”.

Un “aprender” que luego será necesario “desaprender”, si es que se quieren generar procesos de enseñanza-aprendizaje propios que robustezcan sobre la marcha, en la propia lengua y desde el propio barro, búsquedas de identidad, memoria y pertenencia de los grupos excluidos, no solo de los habitantes del sector rural, sino también de aquellos grupos que habitan las ciudades grandes, los indígenas “urbanos” que migraron a Quito y Guayaquil, y de las otras comunidades y pueblos que se agrupan por raza (afrodescendientes), o por género (los GLBT).

Generalmente, y como una tendencia, la categoría “producción comunitaria” se “lee” como un espacio de financiación y uso exclusivo de los indígenas. El impacto del fondo del CNC para el surgimiento de propuestas, grupos y colectivos es determinante porque la producción comunitaria deja de ser un enunciado o aspiración, para ser trabajo y práctica concreta y, en muchos casos, mecanismo de sobrevivencia para determinados colectivos.

“La apertura que ha tenido el CNC, al menos en materia de producción comunitaria, ha sido buena en el sentido de que nos dan el chance de presentar los proyectos [...]. La dificultad que vemos, al menos para nosotros, es que ellos hablan de producción comunitaria pero desde el escritorio”, señala Saywua Kullur en la entrevista referida. En esa medida, las falencias de un proceso, en términos de concepto y aplicación, resultan

<sup>14</sup> El detalle de los productos y sus características temáticas y técnicas se encuentran en la página web de la CORPANP: <http://www.corpanp.org/>

todavía numerosas. Lo comunitario es un escenario no muy cercano y claro de leer para el sector oficial, y a la pregunta, ¿qué se entiende por cine comunitario?, la respuesta es aún más vaga: “No conocemos mucho más de él que lo que han revelado los fondos concursables del CNC”.<sup>15</sup> La producción audiovisual comunitaria es una interrogante que está en proceso de respuesta y que aún camina por el amplio espectro de la ambigüedad y la duda. ¿Qué se considera como cine comunitario en Ecuador? ¿Al proceso de producción llevado adelante por una comunidad y sus miembros? “¿Aun cuando los contenidos que aborden sean más cercanos a una película de Steven Seagal, que a temas propios de su día a día?” ¿O se asume como cine comunitario aquella producción externa hecha por gente fuera de la comunidad que busca “[...] anclar una respetuosa mirada antropológica en las expresiones culturales de las comunidades y los pueblos”? Estas son algunas de las preguntas que golpean la reflexión del CNC.

Fuera de la entrega de los recursos económicos a través de un concurso público, no se ha desarrollado ningún otro acuerdo entre el sector oficial y los grupos de gestión comunitaria. No existe otro punto en común o campo de discusión. El poco conocimiento que se tiene sobre el “otro” que le habita, sobre lo que hace, le añade a la relación institución pública-gestores comunitarios, Estado-comunidad, una cierta dosis de especulación y distancia. Por ello lo que interesa conocer desde lo público, como política, es el proceso que se sostiene y alimenta detrás del enunciado o reconocimiento del cine comunitario como categoría de un concurso público. ¿Cuáles sus objetivos y qué hay después de la entrega de fondos a colectivos, que en muchos casos se organizan a partir de y para esta coyuntura? ¿Cuál es el sustento en tanto política pública, sus razones y contenidos como acción política? En ese sentido interesa saber dónde está el acento de todo este proceso. ¿Es parte de una planificada acción de gestión política de gobierno para la construcción de bases ciudadanas de apoyo? ¿Es una iniciativa de Estado que apostando al cine como el motivador o dínamo de la comunidad busca el crecimiento de la organización social? ¿Es una concesión de gobierno o una conquista del sector indígena?, o ¿es una propuesta que busca aportar e innovar al cine y su lenguaje desde otra construcción, desde otra cosmovisión, desde otras sensibilidades, desde otras culturas?

Las respuestas a estas interrogantes irá dándolas el propio proceso. En todo caso y por lo pronto, en ambos sectores, Estado y comunidades, lo comunitario se define básicamente por el hecho de ser “un quehacer con la comunidad”. Esa definición es el acuerdo tácito que articula la política pública y el quehacer audiovisual para las comunidades. Por lo tanto, el “hacer con” es la clave para lograr recursos públicos y para abrir la comprensión de una aspiración de los comuneros. Para los colectivos audiovisuales de los pueblos originarios indígenas de las tres regiones del Ecuador —costa, sierra y amazonía—

<sup>15</sup> Entrevista realizada a Maite Galarza, Consejo Nacional de Cinematografía (CNC), por Gabriela Alemán, Quito, noviembre, de 2011.

“hacer con la comunidad” es una aspiración que permite explicar desde adentro, desde la mirada de la comunidad, la naturaleza de las cosas, el conocimiento real y concreto que sobre ellas se tiene, el mundo espiritual que los nutre, su esencia colectiva y su historia en tanto herencia de mayores; algo así como la casa grande heredada del tiempo antiguo, la comunidad cuna y hogar, una realidad, una presencia argumento que contrapone con su sola existencia al relato oficial de la historia del Estado nacional, un relato que invisibiliza o, en el mejor de los casos, “blanquea” la esencia de la comunidad en el tiempo. “Hacer con la comunidad”, para el CNC, es la condición mínima necesaria para que un colectivo, cualesquiera sea su origen, pueda optar por el premio producción audiovisual comunitaria en el concurso anual de fondos.

## Sarayacu

Sarayacu es una comunidad de indígenas migrantes de la sierra que seguramente escaparon de la esclavitud de los españoles en los primeros años de la conquista y se refugiaron en el límite de la ceja montañosa de la cordillera central de los Andes, antes de que empiece la llanura aluvial. Fueron los primeros que organizaron la lucha de resistencia a través de la Organización de los Pueblos Indígenas de Pastaza (OPIP), sus primeros dirigentes y los primeros en participar en la primera marcha indígena que permitió que el Estado blanco mestizo reconociera y legalizara su territorio.

Aquello creó unidad y conciencia frente a los nuevos tiempos y su sino: la perspectiva de la explotación petrolera. Junto a ello, un importante influjo del shamanismo en la conciencia de Sarayacu dio lugar a una simbiosis muy particular porque la gente es teóricamente católica, pero sigue siendo ancestral y culturalmente parte de la filosofía y teología de Pachakamac, donde todos somos parte de la energía vital del cosmos: en esta época somos seres humanos, pero posteriormente podemos ser pájaros, ser plantas, tiges o estrellas; por lo tanto, es necesario respetar a los otros seres vivos.

“La razón de ser del cine de Sarayacu es la comunidad, su lucha, la conservación de su cultura, su tierra [...]. La comunidad se expresa a través del cine y el cine expresa el punto de vista, la lucha, la acción de la comunidad, todo lo cual está plenamente imbricado”.<sup>16</sup>

Esta afirmación, en voz del forjador de la primera generación de realizadores audiovisuales de la comunidad kichwa de Sarayacu, caracteriza la esencia de un cine comunitario, militante y en lucha, engranado directamente al proceso histórico de resistencia y supervivencia de una de las comunidades más emblemáticas de la amazonía centro de Ecuador. En ella, la producción audiovisual comunitaria es un ejercicio orgánico,

<sup>16</sup> Entrevista realizada a Alejandro Santillán, instructor audiovisual Sarayacu, por Pocho Álvarez, Quito, noviembre de 2011.

que expresa y recoge de manera viva y actual la respuesta comunitaria a la agresión sistemática de un Estado nacional que impulsa, por sobre cualquier punto de vista o consideración, la política extractivista, la ampliación de las fronteras del petróleo y, sobre todo, la minería como “condición o sinónimo de desarrollo”.

En esa lucha de resistencia el cine comunitario de Sarayacu es un instrumento de difusión imprescindible, una herramienta necesaria para la memoria, el conocimiento y la difusión de las razones y derechos que les asisten a los últimos bastiones humanos que defienden el bosque primario y lo que él guarda.

Según Alejandro Santillán: “Lo importante para ellos es ser aceptados en la comunidad; el vivir con la comunidad, el trabajar con la comunidad [...] esta forma de ser y de ver el mundo es la que sostiene su resistencia e inteligencia, es la que da luces para sostener la larga lucha”.

A decir de su instructor, la comunidad aprendió rápidamente el valor, el poder de la comunicación, y empezaron a desarrollarla como instrumento de su lucha, allá por la década de 1980. “Invitaron a cineastas, más aún llamaron a gente para que filmara, lo que desató una experiencia, pero sobre todo una certeza de que la comunicación es un poder”. Conscientes de esa realidad, diseñaron conjuntamente con amigos instructores el proceso de capacitación para la comunicación. Se hicieron talleres con jóvenes responsables de llevar adelante el proceso de comunicación con cámara.<sup>17</sup> Son ellos, mujeres y hombres jóvenes, el símbolo de integridad de los pueblos indígenas frente a las petroleras y el gobierno, son la generación que sostiene el trabajo, la que implementa las decisiones de la asamblea y la que escucha y respeta las orientaciones espirituales de su Shamán.

Junto a la conciencia de la comunidad, madurada en el proceso de lucha, la tecnología permitió el hecho de que en la selva sus habitantes pudieran hacer películas; “si no había video, con el celuloide eso hubiera sido imposible”. Entonces, conciencia, más necesidad para comunicar, más voluntad política para hacerlo, más conocimiento y talento, y más tecnología, sumaron espacio y edad para la producción audiovisual propia de la comunidad. Los recursos técnicos (cámara, computadora para edición y demás implementos) fueron gestionados por la comunidad como parte de su quehacer ante ONG (donaciones) y, paralelamente, generaron un recurso comunitario que ayuda a la producción y le da sustento.

Sarayacu es un proceso de autogestión, de autofinanciación y de autoafirmación. “La gente deja de hacer sus tareas diarias con tal de aportar a una película. Si se trata de una

<sup>17</sup> Heriberto Gualinga, uno de los más destacados jóvenes realizadores de Sarayacu, realizó *Soy defensor de la selva*, un documental.

historia comunitaria, a veces la comunidad entera se ocupa de participar en la película días enteros”. En ese sentido, el gran valor de esta experiencia, en palabras de Santillán, “es que la comunidad está detrás del mundo audiovisual de los jóvenes, la comunidad es absolutamente consciente de la importancia de ese mundo y es absolutamente consciente de que si la gente de la selva o los pueblos no utilizan la comunicación y no son dueños de sus propios medios de comunicación, siempre van a estar alienados por los medios masivos”.

## CONCEPTO DE LOS ACTORES

“Primero tuvimos que aprender a nuestra manera y después comenzar a investigar”, expresó Saywua Kullur en su entrevista. Cada experiencia de “producción audiovisual comunitaria” es única y responde al punto de vista y objetivos del colectivo, a su naturaleza como propuesta, al medio en el cual surge y se desarrolla, a su proceso de maduración, que es una interrelación estrecha con la comunidad y la evolución de la realidad que la envuelve. En ese sentido hay propuestas de colectivos que empiezan difundiendo películas, para luego terminar haciendo películas y hay colectivos de productores o realizadores que además de la realización sostienen la exhibición y difusión. Y hay propuestas de realizadores o colectivos de realizadores que se centran en la sola exhibición de películas como camino para “crear conciencia”.

En esa medida, las reflexiones respecto del camino y su andar son múltiples y cubren un amplio espectro de inquietudes y preocupaciones. Para la gente del Festival Río de la Raya o comunitario significa “poder levantar un colectivo en resistencia y el festival ayuda a ese proceso, lo acompaña generando o alimentando un proceso de formación que permita crear y usar algunos instrumentos para la resistencia. En esa medida se genera la inquietud de usar esta herramienta, el audiovisual, como algo propio”, según palabras de Maritza Chimarro.

Esta visión de hacer del audiovisual una herramienta de amplio espectro, que coadyuve a la lucha, a la resistencia, a la construcción de la memoria, como a la formación de la gente, al conocimiento, como a la enseñanza, es compartida por la gran mayoría de grupos y colectivos que “trabajan la propuesta de lo comunitario”. Compartir es parte de un mismo sentir, de un mismo criterio que va desde la esfera de la realización hasta la de las muestras y festivales. De ahí que en el universo de la comunidad el autor no es el individuo sino el colectivo, y este concepto de que el cine comunitario no expresa el punto de vista de una persona autor, sino el mirar de una colectividad, es también otro espacio común compartido por los grupos o colectivos comunitarios.

En Sarayacu, como en la CORPANP y al interior de otras colectividades de productores, “[...] el cine comunitario expresa la cultura y quiere manifestar la cultura; es una de las razones por las que se hace cine, que se conozca, que se conserve, que haya

una memoria de la cultura”, expresó Alejandro Santillán. Hacer del cine comunitario, del celuloide, de la cinta de video o del *chip* de memoria el banco que guarda y conserva la memoria oral, es un objetivo de todos los actores del quehacer de realización comunitaria. Por lo tanto, acercarse a la visión comunitaria del cine es adentrarse en un universo distinto, en un concepto diferente de la vida, un concepto que implica, como información genética, defender a la *pachamama*. Desde ese punto de vista, el cine comunitario —expresa Santillán— “es un instrumento de organización y de lucha, y eso es importantísimo”.

Acaso esta característica de ser más instrumento ideológico-político que obra cinematográfica lleva que el cine o el audiovisual comunitario sea una creación más cercana o afín a la política que al lenguaje cinematográfico. Hay como un preconcepto que se manifiesta casi como una tendencia en los colectivos de producción y realización: priorizar “contenidos” por sobre cualquier consideración de uso y búsqueda de belleza dentro de su propia naturaleza, es decir, dentro del arte cinematográfico.

Por ello, público y animadores o activistas que manejan las muestras de cine comunitario tienden a suscribir la reflexión de la gente del Festival del Río de la Raya: “En general, la característica estética del audiovisual indígena comunitario es su deficiencia como imagen y lenguaje. Estéticamente las películas no son buenas aunque el tema y su enfoque sean correctos”, comentó Maritza Chimarro. Una realidad que advierte, más que una característica común, una deficiencia común preocupante, porque lo comunitario, el cine comunitario, parecería ser un campo que justifica, que tolera, la ausencia de búsqueda y rigor artístico. “En todo caso y a pesar de esa deficiencia como característica, las películas son útiles”, suele repetirse hasta el cansancio, casi como una oración o justificación necesaria.

## CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES

En el Ecuador oficial, el surgimiento de la producción audiovisual comunitaria como categoría de concurso ha sido en estos primeros años un anzuelo, un sinónimo o espacio para la entrega de recursos. Su debilidad conceptual como propuesta y proceso, el amplio concepto “con la comunidad” como respaldo oficial o contenido sobre el cual se asienta la base que justifica la entrega de recursos, hacen del tema —cine comunitario— un amplio campo para la experimentación e improvisación, un universo permeable, sujeto a una multiplicidad de lecturas e intereses.

La comunidad histórica es una vertiente alimento de los pueblos originarios, es una impronta que genera pertenencia e identidad a sus habitantes, es un espíritu que los habita y los caracteriza, en su vestimenta, su cromática y su piel de adentro. En esa medida, en el Ecuador de Sarayacu, de los colectivos de la CORPANP y del Festival Río de la Raya, así como en el de las otras comunidades y grupos, rurales y urbanos,

la práctica de la producción audiovisual comunitaria va haciéndose a su manera y bajo sus necesidades como colectivos. No hay una partitura común como tampoco existe un espacio de reflexión único sobre el quehacer desde el punto de vista del lenguaje cinematográfico.

En un país donde no existe tradición de producción comunitaria, esta se fue haciendo en el andar del realizador, a partir de la intuición de cada gestor o activista del audiovisual. En ese sentido, cada colectivo propone y trabaja de acuerdo a su intuición colectiva, a su imaginario, modelo o ejemplo. “Nosotros tomamos como ejemplo el trabajo que ha venido realizando Bolivia”, señala la CORPANP y es a partir de esos referentes del conocimiento, de esas experiencias, que van haciendo su propuesta de cine comunitario en la mitad del mundo. “Hemos hecho como a la inversa, hemos tenido la necesidad misma de hacer producción audiovisual y eso es lo que nos ha hecho primero hacer y después ir buscando el porqué”, dice la entrevistada Saywua Kullur.

Esa misma necesidad de hacer para luego repensar lo hecho parecería acompañar a la postura oficial del CNC. El genérico “hacer con la comunidad”, su argumento para abrir los fondos a esta inquietud, es el pretexto, “la oportunidad” para que las comunidades y sus activistas reivindiquen la raíz histórica de la identidad y pertenencia en tanto pueblos originarios. El difuminado “con”, como contenido, es un anzuelo que posibilita toda suerte de interpretaciones y usos. Esa es su ventaja, como se señaló anteriormente; es como un “cajón de sastre”, un universo multipropósito que se ajusta a cualquier laboratorio. Puede ser membrete o sustento, dependiendo del colectivo y el interés de uso o empleo. En ese sentido, la comunidad y su quehacer son un espacio frágil, un amplio campo de disputa, sujeto a un juego de intereses muchas veces perverso. Y ahí radica su desventaja.

El concepto histórico de lo comunitario andino, como filosofía de vida y resistencia, no siempre suele corresponder a su naturaleza e historia. En otras manos e intereses, muchas veces suele compartir vecindades con posturas y prácticas que obedecen a motivaciones y negocios diametralmente opuestos al espíritu comunitario. No son el modelo de vida, el sistema económico, político y social, o los tradicionales agentes de la historia, el Estado y sus instituciones, la iglesia y sus misiones, los únicos que han erosionado el sentido de la comunidad. Nuevos agentes, los señores de la modernidad, nuevos discursos y nuevos políticos van sumándose a esta amenaza que bajo el membrete del desarrollo buscan apadrinar, ser parte sustancial, del universo de la comunidad.

En esa medida, a propósito de la profundización de la política extractivista, de la apertura a la transnacionales, mineras sobre todo, podemos visualizar, casi palpar, la práctica de cooptación de espacios, temas y escenarios, la incorporación de una presunta conducta de “sensibilidad social” que suelen poner en práctica las empresas transnacionales interesadas en los recursos naturales.

Desde esa perspectiva, la propuesta de la producción comunitaria en la mitad del mundo, atada a la política institucional, debe aspirar a superar el espacio de ser solamente categoría de concurso para transformarse en proceso, un proceso cualitativo que contribuya, además de a la comunidad y su realidad histórica, a la lucha reivindicativa, al lenguaje cinematográfico y a su concepto estético. Para ello, los actores involucrados, los grupos de producción de los pueblos originarios y sus realizadores deben procurar niveles de reflexión crítica sobre sí mismos, sobre el proceso construido y sus perspectivas como quehacer e instrumento de comunicación, resistencia y lucha, muy altos y estrictos.

En esa discusión, lo cinematográfico debe ser el sostén de una visión y de una práctica encaminadas a enriquecer la universalidad del lenguaje de la imagen en movimiento en la mitad de la tierra.

Empujar la formación desde adentro y darle continuidad al proceso es asunto pendiente en todo este proceso.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ACOSTA, A. (2009). *La maldición de la abundancia*. Quito: Abya-Yala.

AYALA, M. E. (ed.) (1983). *Nueva Historia del Ecuador*. (vol. 9). Quito: Corporación Editora Nacional, Editorial Grijalbo Ecuatoriana.

*Consejo Nacional de Cine*. Disponible en <http://www.cncine.gob.ec>.

Corporación de Productores Audiovisuales de las Nacionalidades y Pueblos CORPANP.  
Disponible en <http://www.corpanp.org>.

CORREA, R. (2009). *Ecuador: de Banana Republic a la No República*. Random House Mondadori, S.A.

*Festival Río de la Raya*. Disponible en <http://www.riodelaraya.blogspot.com>.

GRANDA, W. (2007). *La cinematografía de Augusto San Miguel, Guayaquil 1924-1925, los años del aire*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana (CCE).

\_\_\_\_\_, Gudiño, P., Serrano, M. y Vásquez, T. (1986). *Cronología de la Cultura Cinematográfica del Ecuador 1901-1986*. Serie: “Historia del cine en el Ecuador” (1). Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana (CCE).

*Sarayacu*. Disponible en <http://www.sarayaku.com/>.



# MÉXICO

Por Irma Ávila Pietrasanta

---

## ANTECEDENTES

A finales de julio de 1896, tan solo un año después de la primera presentación pública del cinematógrafo en París, Gabriel Veyre, director técnico del Cinematógrafo Lumière, llega a México para explotar el nuevo invento, tomar las primeras imágenes, además de dar las primeras funciones de cine. Los primeros levantamientos en nuestro país son imágenes del poder como Porfirio Díaz y su familia. Es el poder y no las comunidades el interés de los fotógrafos de ese entonces.

Entre 1896 y 1900 surgen los primeros exhibidores mexicanos. Ellos se convertirían en los primeros camarógrafos que realizarían las primeras filmaciones propiamente mexicanas. Algunos compraron equipo y películas a los Lumière para exhibir. Sus primeras propuestas seguramente estuvieron influidas por los franceses en sus temas y formas de filmar (De los Reyes, 1993).

Como exhibidores, estos empresarios querían llenar las funciones, para ello, además de los materiales internacionales, y de los que mostraban a los poderosos, programaban corridas de toros, las charreadas, peleas de gallos, sucesos naturales como terremotos o huracanes, o las famosas “salidas de misa”. Buscaban que los habitantes de determinada ciudad pudieran ir al cine a verse a sí mismos y abarrotar los locales para verse en pantalla. Incluir una sola vista local garantizaba un lleno total en la función (Dávalos, 1985).

Las instituciones gubernamentales comienzan a contratar fotógrafos para filmar sus propias vistas para sus propios fines, y a producir materiales de registro que incluyen a las comunidades como *Viajes de Justo Sierra a Palenque* (1909) producida por la Secretaría de Instrucción Pública y Bellas Artes, que reproduce panoramas del Usumacinta y bailes regionales, entre otras cosas (García, 2000).

De las vistas de los inicios del cine, de aproximadamente un minuto de duración se pasó a armar reportajes editados que siguen un relato a través de letreros. En ese tiempo se produjeron las primeras películas cuyo tema serían los indígenas, la naturaleza de la “raza” o la grandeza de la cultura autóctona, sustentados básicamente en las ruinas y el pasado, y casi todas son ficciones. Carlos Martínez de Arredondo realizó, además, algunos documentales que buscaban rescatar la pureza indígena y sus valores culturales como: *Costumbres mayas* (1915), *El henequén de Yucatán* (1919), *El cultivo del henequén* (1918) y *Las Ruinas de Uxmal* (1919) (Cortés, 2008).

Venustiano Carranza se da cuenta pronto de las posibilidades del cine como vehículo ideológico e inicia la producción del documental oficial. Aurelio de los Reyes marca este momento como aquel en el que la gente común se excluye del objetivo de las cámaras. El objetivo de filmación son ahora los sueños revolucionarios. Con el argumento de que ciertas imágenes denigraban la imagen nacional, se censuran un sinnúmero de realidades de las comunidades, como la pobreza, y en 1919 se decreta un reglamento de censura.

Si hablamos de las comunidades y pueblos indígenas como objetivos centrales de una filmación, en México las primeras experiencias propiamente etnográficas se dan con Manuel Gamio, quien era el director de Antropología de la Secretaría de Agricultura y Fomento. El antropólogo es el primero en trabajar con el nuevo medio directamente con comunidades, en dos sentidos, el primero, al llevar a la población del Valle de Teotihuacán películas instructivas y morales. El segundo, al filmar alrededor de 1919 danzas y registros de la vida cotidiana, como el uso del temascal por una parturienta o aspectos de las excavaciones arqueológicas. Quería hacer una película que sirviera como modelo para registrar a todas las etnias del país.

Otro antropólogo, Franz Blomm, realiza una segunda experiencia con los mayas de Yucatán y Chiapas en Palenque, Chichén y Uxmal. Se realizan también otros filmes cuyo tema son los productos artesanales, como la cerámica de Talavera o los sarapes de Saltillo (De los Reyes, 1993).

Manuel Gamio tuvo otras incursiones en el cine haciendo registros de las danzas de las comunidades al santuario de Chalma: *Fiestas de Chalma* (1922), filmada por el Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnología. La película, denominada “de vulgarización científica”, hace una descripción precisa mediante letreros, con datos de comunidades participantes, grupos étnicos de pertenencia y sentido de lo que observamos, con un claro interés de explicar a un público en general el sentido de estos ritos y preservar para la historia estos rasgos de cultura inmaterial. En ella, las comunidades participantes son filmadas durante danzas en plano general, muy desde afuera y para ser explicadas a “los otros”.

En estos años, Miguel Covarrubias, etnólogo, artista plástico y coreógrafo, comienza a filmar danzas como *El sur de México* (1926), *Pátzcuaro* (1926), *Tehuantepec*, donde estuvo en

1929, 1939, y 1941, y *Xochimilco* (1926), todos con temas relacionados con la danza. Hace también un trabajo sobre *El carnaval de Huejotzingo*, otro sobre las danzas de *Los Chinuelos de Morelos* y algo sobre *Pátzcuaro* y los *Voladores de Papantla*. Covarruvias denominaba a su trabajo *cultur film*. En 1934 Manuel Álvarez Bravo viaja a Tehuantepec para filmar a las mujeres indígenas del lugar con un ánimo más de experimentación visual que de registro documental, aunque también buscaba retratar la belleza local y autóctona. Aparte de *Tehuantepec*, Manuel Álvarez Bravo aborda otros ejercicios de cine con comunidades, como *Los tigres de Coyoacán* y *La vida cotidiana de los perros* (Lerner, 1998).

Alrededor de 1930, el sonido se integra a la producción cinematográfica. La Dirección Autónoma de Prensa y Propaganda (DAPP), órgano de propaganda de Lázaro Cárdenas, produjo de manera muy profesional algunos trabajos sobre la realidad indígena y de las comunidades.

*Centro de Educación Indígena* (1938), documental realizado durante la llamada educación socialista, por ejemplo, tras un largo texto de entrada, engrandeciendo al indio, nos muestra niños indígenas limpiando la escuela, y un locutor que nos advierte que “quienes creían que no se podía dar educación a los indios debido a su inferioridad, se equivocaban”, y que hay que llevar los usos y costumbres civilizados a los indígenas. Este tipo de materiales reflejan la perspectiva de los grupos sociales de avanzada de la época acerca de la realidad indígena, y fueron pensados para “hacer conciencia entre los mexicanos” y sin consultar, por supuesto, a los grupos participantes sobre esta perspectiva.

También encontramos películas producidas por empresas privadas como *Reportaje gráfico del estado de Oaxaca* (1950), que nos muestra las bellezas típicas del estado. En ella vemos danzas populares, las ruinas de Mitla y sonrientes modelos blancas vestidas con trajes de indígenas que muestran artesanías. Así, se excluye al indígena hasta de la imagen de su Estado, se toma el traje y la artesanía, pero sin él.

En esos años comienzan a producirse en México algunas películas independientes con otra perspectiva, como los trabajos del fotógrafo alemán Walter Reuter, realizador de documentales de corte etnográfico que rescatan las condiciones “de marginación, insalubridad y pobreza que vivieron y padecieron los pueblos indígenas, documentando también su riqueza cultural” (Fernández, 2002). Por ejemplo: *Danza mixe* (1951), *Tierra de esperanza* (1957), *La brecha* (1952), sobre una bruja mazateca y la curación de un niño, *Tierra del chicle* (1952), sobre la vida de los chicleros en Campeche, Quintana Roo y Chiapas, e *Historia de un río* (1954), sobre la presa de Temascal, parte del proyecto de desarrollo del Papaloapan. Todos sus documentales están dirigidos al público en general, pero el punto de vista del indígena se expresa en la pantalla dentro del discurso general del autor. Este tipo de producciones generan por primera vez una dinámica diferente entre los grupos nativos y los productores cinematográficos, en donde los indígenas pueden expresar su punto de vista, mediado por el del productor dentro del

filme. Se inicia un diálogo en donde más allá de las buenas intenciones, se pregunta por primera vez a los protagonistas de las historias sobre su perspectiva.

Mientras tanto, el Estado mexicano trabaja en el proyecto de construir en el inconsciente colectivo la idea de Estado Nación, que incluye en este a las comunidades indígenas y realizará registros audiovisuales en donde se observa explícitamente el discurso de las políticas indigenistas. Los medios de comunicación hicieron lo suyo y realizaron cortos similares con los noticieros de Telerevista, Cine Selecciones, Cine Verdad y Noticieros México, en los cuales buscaron dar a conocer las costumbres y tradiciones de los diferentes pueblos indígenas (Fernández, 2002).

El cortometraje *Todos somos mexicanos* (1958) de José Arenas, es la primera producción realizada por el Instituto Nacional Indigenista (INI) y trata sobre las acciones de los Centros Coordinadores Indigenistas Tzeltal-Tzotzil y Papaloapan. Producida en color, y con la participación de personalidades de la talla del fotógrafo Nacho López y la escritora Rosario Castellanos, la película busca mostrar por vez primera las acciones sociales, educativas y de salud implementadas por el INI a través de los primeros Centros Coordinadores Indigenistas. Con una visión “integracionista” estos centros trataban de educar a los indios para que salieran de su ignorancia. Muy bien fotografiada y editada, la película contiene textos muy reveladores de la concepción de los indígenas y el género en la época de su factura.

En esos años se hacen también otro tipo de registro social en comunidades indígenas, como el trabajo de la antropóloga Gertrudis Bloom con los lacandones, financiado por el entonces INI (Batalla, 2006).

Para 1965 se produce de manera independiente uno de los documentales clave para el cine etnográfico mexicano: *Él es Dios*, realizado por los antropólogos y cineastas Guillermo Bonfil Batalla, Arturo Warman, Víctor Anteo y Alfonso Muñoz sobre las danzas de los concheros. Fue un experimento propositivo que inaugura en el campo de la Antropología las posibilidades de hacer cine. Mientras tanto, en los cines, las empresas realizan su propia versión de las comunidades indígenas, con cortometrajes como *Mil rostros tiene México* (1965), trabajo de Demetrio Bilbatúa, que sustentado en rostros de mexicanos de numerosos sectores sociales, grupos étnicos y sonrisas nos muestra una versión idílica de las comunidades. Bilbatúa desarrolla esta línea de trabajo que él mismo denomina documental, considerándose creador de una nueva forma de trabajo a partir de la imagen y la edición.

El año 1968 resulta en un parte-aguas en México y el mundo. Numerosas comunidades, no solo las indígenas, se sienten excluidas de la cinematografía nacional y de la posibilidad de expresarse: las mujeres, los trabajadores, los jóvenes. En este ambiente se organizan en 1970 y 1971 el primer y segundo concursos de cine Súper 8. Nace la Cooperativa de Cine Marginal, que busca registrar los movimientos sociales

cercanos al movimiento obrero organizado y registra en Súper 8 marchas, huelgas y sus famosos Comunicados de insurgencia obrera (1971), en donde la comunidad de trabajadores con quienes se filma es parte integral de los procesos de registro. Jorge Belarmino, uno de los más activos en la cooperativa, recuerda: “Yo no tenía interés en el cine. Hay que ubicar el país en 1971, estamos hablando del post 68 y de la época más oscura.[...] Nosotros nos enfilamos a trabajar la distribución en la prepa popular, en el Movimiento Urbano Popular, con los jaramillistas en Morelos, en Santo Domingo, en Topo Chico en Monterrey con el movimiento campesino, Rivetex, Nissan, Electricistas, Laguna Tampico, entre 72 y 75 estuvimos en todos los movimientos sociales.[...] Nosotros queríamos generar discusión.[...] El documental que hacíamos era malísimo, las cuarenta manifestaciones están filmadas igual, todo el mundo pana, el apoyo estaba en el discurso.[...] Desarrollamos la idea del cine imperfecto, nos venía como anillo al dedo. Llegabas con la manta o la sábana y la ponías en la pared o donde fuera y a proyectar”.

Belarmino señala que: “la cooperativa se desarrolla en medio de la efervescencia política de la época y se toman todas las decisiones en colectivo. El radicalismo político llevó al grupo a detener la producción cinematográfica en 1973 para concentrarse en lo político y sindical, la exhibición y generación de discusión hasta 1976, cuando las persecuciones y *limpias* terminan con la experiencia”. La actividad de la cooperativa fue semillero de otros grupos y colectivos como Cine Testimonio, Taller Cine Octubre o Cine Canario Rojo. Este último tenía numerosos vínculos con instituciones, Canal 11, la SEP, y logró producir materiales en esa línea financiados por el gobierno. Héctor Cervera señala: “Nosotros poníamos los elementos técnicos, poníamos la cámara, el fotógrafo, pero las comunidades lo realizaban, lo distribuían ellos. Teníamos además esa necesidad de la exhibición, hubo un tiempo que pusimos una sala de exhibición en Coyoacán que se llamaba La Fábrica además de la experiencia de producción y exhibición en San Andrés Totongo”.

En esta misma línea, en 1978 se crea la distribuidora Zafra, A.C. para tratar de resolver lo que hasta ahora había sido el cuello de botella del cine. “Esta forma de distribución dio salida también a los documentales progresistas producidos por el Estado, como *Jornaleros* y *Mezquital*, además de las salas universitarias de exhibición regular como el Centro Cultural Universitario y los cineclubes” (Reygadas y Tello, 1988).

Mientras tanto, en el centro de estudios cinematográficos de la universidad nacional autónoma de México (CUEC), un grupo de estudiantes crean el Taller de Cine Octubre y se plantean dejar de hacer cine para las clases medias y altas y dirigirse a las clases populares. Armando Lazo, José Woldenberg, Trinidad Langarica y Jaime Tello, entre otros, formaban parte del grupo y produjeron películas como *Explotados y explotadores* (1971) y *Chihuahua, un pueblo en su lucha* (1976). Su forma de trabajo se caracterizó por su crítica al cine de autor y por el trabajo colegiado en todas las etapas de la producción. La preocupación del taller era ante todo hacer una denuncia social, pero

también buscar caminos narrativos interesantes, con lo que ganarían incluso premios internacionales.<sup>1</sup>

En esos años surge también, en el CUEC, el Colectivo Cine Mujer. Se plantearon hacer cine de mujeres para mujeres. *Cosas de Mujeres* (1978), de Rosa Martha Fernández, plantea por primera vez de manera abierta el problema del aborto, y *Vicios de la cocina* (1978), de Beatriz Mira, hace una denuncia sutil de la vida cotidiana de las “amas de casa”. Pronto se les unieron más mujeres cineastas de dentro y fuera del CUEC. Rosa Martha Fernández señala: “al principio quisimos hacer todo colectivo, el guión funcionó más o menos, pero en lugar de integración de ideas, terminó siendo un híbrido de concesiones. [...] Regresamos al esquema, necesitamos alguien que dirija, por algo se ha hecho así el cine siempre”.<sup>2</sup>

Otra forma de trabajo muy característica de la época fue el de cineastas y documentalistas interesados en trabajar con comunidades bajo la lógica de “darle la voz a los sin voz” y que desde distintos espacios institucionales como el Centro de Producción de Cortometraje y Cine Difusión SEP produjeron materiales, algunos en coproducción con instancias como el National Film Board de Canadá.

*Etnocidio, notas sobre el Mezquital* (1976), de Paul Leduc, a diferencia de la mayoría de otras películas con temas sociales, sí llega a ser exhibida comercialmente y muestra a través del testimonio directo de los indígenas el fenómeno de aculturación que sufre la minoría otomí del Valle del Mezquital, una de las zonas rurales más pobres del estado de Hidalgo.

Otro trabajo en la misma línea es *Jornaleros*, de Eduardo Maldonado (1976), que hace una fuerte denuncia social sobre la situación de los trabajadores agrícolas y que le confiere al autor el Premio Especial en la entrega de los Arieles de 1978. También dirigió *Xochimilco*, en donde la denuncia le cede el paso al encuentro de culturas, en 1986 este material fue incluido por la Organización Internacional de Documentalistas, reunida en Canadá, en la lista de los 200 mejores documentales de la historia. Eduardo Maldonado recuerda: “En Xochimilco, tardé un año en poder ser aceptado en la comunidad, para que me abrieran las puertas de sus secretos, teníamos un cuate ahí que era el cronista, el señor Farías y algunos amigos que nos permitían entrar, pero de eso a que la comunidad te diga pásale güey te vamos a invitar a todo, pasó un año. Fue muy lindo cuando eso se abrió porque literalmente fue como entrar a otro mundo, es un mundo cerrado, mágico con sus cosas sus secretos, sus tradiciones, su solidaridad es

<sup>1</sup> Entrevista realizada a Armando Lazo, bajo el título “Breve Historia del Documental Mexicano”, por Irma Ávila y G. Ochoa, 2008.

<sup>2</sup> Entrevista realizada a Rosa Martha Fernández, bajo el título “Breve Historia del Documental Mexicano”, por Irma Ávila, 2008.

una solidaridad muy espiritual que no quiero decir religiosa [...] imagínate llego ahí yo, un ateo redoblado. Me enseñaron a Jesús, yo descubrí ese tipo de espiritualidad con ellos, fueron los pueblos los que me enseñaron, me lo hicieron ver, me lo hicieron vivir: hay una escena cuando llega la bendición del NiñoPa cuando lo levantan que es estremecedora, la vivimos con un estremecimiento tremendo, se genera una energía verdaderamente fantástica que nosotros que teníamos dos cámaras, una abajo y una arriba, nada más nos volteábamos a ver así como de ¿qué está pasando?”.<sup>3</sup>

La producción más importante de cine etnográfico que ha habido en México se debe al Instituto Nacional Indigenista y a su Archivo Etnográfico Audiovisual (AEA) (<http://www.cdi.gob.mx>). En la década de 1970 con el presidente Echeverría a la cabeza, se buscó dar un paso más adelante en cuanto a no incluir solo a los indígenas en el imaginario de nación, sino darles, a ellos y a los campesinos, un papel más protagónico. La página de la Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas (CDI) señala: “La producción fue más ambiciosa realizándose coproducciones con Cine Labor, proyecto documentalista independiente, y la Secretaría de Educación Pública, como es el caso de las cintas *Iñosavi, tierra de nubes* (1972), que documenta la organización social y económica de una población de la Mixteca Alta de Oaxaca, y *Xantolo, Día de Muertos* (1973), que muestra la celebración del Día de Muertos en Alahuatlitla, Chicontepec, Veracruz”.

El AEA creado en 1977 producía películas sustentadas en investigación antropológica con fines de registro y conservación. Oscar Menéndez, documentalista, recuerda: “Se formó con la idea de recoger simplemente las expresiones indígenas para clasificarlas y guardarlas para los investigadores”. Este cineasta monta una primera película para demostrar la conveniencia de superar los objetivos originales. En 1978 se inicia el proyecto de producir películas documentales que informen al gran público sobre la realidad indígena e influyan en esta de manera positiva.

El AEA produjo casi un centenar de películas cuya base es una investigación antropológica asignada a un director. Según su página web, “dada la escasez de documentales etnográficos, se eligieron para su registro, zonas con mayor índice de población indígena con formas tradicionales de organización”. Estos trabajos fueron visiones de autor sobre estas realidades indígenas, realizadas con un gran respeto por las comunidades con las que se trabaja y por sus protagonistas; sin embargo, no estaban dirigidas a las comunidades, su perspectiva se sustentaba en llegar a “los otros” y mostrarles la realidad indígena. El punto de vista al final del día eran los del antropólogo y el cineasta. Algunos de los cineastas que colaboraron en este proyecto fueron Juan Francisco Urrusti, Fernando Cámara, Alberto Cortés, Rafael Montero, Saúl

<sup>3</sup> Entrevista realizada a Eduardo Maldonado, bajo el título “Breve Historia del Documental Mexicano”, por Irma Ávila y G. Ochoa, 2008.

Serrano, Antonio del Rivero, Salvador Guerrero y Nicolás Echevarría. El proyecto de producción, sin embargo, cerró en 1996. Las últimas producciones filmicas terminadas fueron *El pueblo mexicano que camina* (1996) y *Animación de tres cuentos infantiles purépechas* (1990).

Sin embargo, el INI también trabajó otro tipo de producciones. Luis Lupone, cineasta egresado del CUEC, quien asistiera a las clases del taller impartido en México por el antropólogo francés Jean Rouch y desarrollara el primer taller de cine indígena en formato Súper 8 en 1985, sostuvo: “A mí me enseñaron a hacer Súper 8 milímetros bien, donde se podía ver la imagen bien, se podía escuchar una historia, se podían proyectar en un cine y no necesité digamos de cinco años de escuela para eso, fue un simple curso de seis meses en donde me enseñaron a utilizar bien una herramienta, ¿por qué no hacer lo mismo en un grupo indígena? Entonces me acerco al INI y propongo esta idea, que un grupo indígena haga sus propias películas. ¿Y cómo pretende hacer eso?, me decían. Ah, pues nada más denme el dinero para comprar dos cámaras Súper 8 milímetros, una editora, dinero para que tres talleristas estemos durante tres o cuatro meses en una comunidad y nada más. Respondieron que estaba loco”.<sup>4</sup>

Lupone ya trabajaba en el INI, en el AEA, y aprovecha una reunión de artesanos de Oaxaca que juntaba a más de 25 comunidades indígenas, y empezó a sensibilizarlos proyectándoles películas clásicas del cine nacional que tuvieran a indígenas como protagonistas: *María Candalaria* (1944) y *La Perla* (1947). Luis Lupone recuerda: “Les cuestioné si ellos se veían reflejados ahí o no: las reacciones fueron maravillosas. ¿Qué es eso? Esos no son indígenas, son actores vestidos, hablando como indígenas”.

Regresó solicitando solo el 10 % de lo que el AEA gastaba en una película normal. Los convence y en colaboración con María Eugenia Tamés y Alberto Becerril, selecciona a la comunidad Santa María del Mar, en la costa de Oaxaca, y se lanzan a trabajar: “Empezamos a dar las clases que eran teóricas, eran prácticas, eran cine clubs, todas las noches se pasaban películas y esa idea de reforzar el que los indígenas por primera vez hablarían de sí mismos, entonces el proyecto consistía en hacer tres películas y yo iba a hacer un documental sobre la experiencia del taller. No era el *making off*, no era en ese sentido, más bien un documental que serviría a los investigadores, a los etnólogos, a los antropólogos, sociólogos, lo que fuera, a los activistas culturales de los talleres para que vieran cómo se dio el taller, qué sucedió en el taller”, según Luis Lupone.

Con la idea de “dejar a los grupos participantes desarrollar su propia narrativa”, los talleres consistieron en las proyecciones y unas clases muy mínimas de operación del equipo: “Nosotros estábamos en nuestras casas esperando que no hubiera ningún problema técnico, solamente fuimos una sola vez a la locación a filmar lo que estaba

<sup>4</sup> Entrevista realizada a Luis Lupone, bajo el título “Breve Historia del Documental Mexicano”, por Irma Ávila y G. Ochoa, 2008.

pasando con ellas como parte del documental, terminaron muy bien, sin problemas, se hace la edición en México, se presenta a las autoridades de INI y no la aprueban.[...] Ante esta respuesta negativa del INI, les dije que me dieran la oportunidad de reunir a un grupo de críticos, pasarles la película y que hagan su evaluación.[...] al ver los críticos la película dicen que es lo más maravilloso que le pudo haber pasado al proyecto del Instituto Nacional Indigenista en términos de impacto audiovisual [...]”.

Este proyecto no va más allá, los filmes nunca son aprobados oficialmente. Los otros tres trabajos quedan enlatados, sin embargo, este taller tendría un gran efecto, no solo por el impacto que a nivel internacional tuvo la película dirigida por una indígena mujer, sino porque abrió camino a considerar a los pueblos indígenas como autores de sus propias historias. Lupone concluye: “El taller de cine indígena es lo que es, es todo menos complacencia visual, es realmente tratar de tener esa subjetividad, esa pureza de un grupo, de su propia realidad, eso fue otra vez un acercamiento a un grupo indígena. [...] Lo único que había querido era hacer algo, una aportación a un grupo indígena, eso fue lo que quise aportar, enseñarles a utilizar una cámara de Súper 8 milímetros y tenía un gran proyecto para que no hubiera más documentales superficiales de los indígenas, esa era mi única intención entonces”.

No todos los trabajos etnográficos de calidad o interesantes de entonces fueron producidos por el INI. Otros fueron producidos por otras instancias, como la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), el Centro de Producción de Cortometraje, o de manera independiente.

El trabajo etnográfico de Nicolás Echevarría, aunque inscrito en una perspectiva muy personal, sobresale por su factura y sensibilidad. Echevarría nos habla de sus inicios en el cine etnográfico: “Oficialmente mi primera es una película que se llama *Judea una Semana Santa entre los Coras* (1973), con esa película inicié una serie de Cine Indígena. *Judea una Semana Santa entre los Coras*, es una película muy experimental, no es para nada una película con corte etnográfico o antropológico, yo venía muy influenciado por el cine *underground*, sobre todo neoyorkino.[...] Uno de mis hermanos ya vivía en la sierra en la zona huichola y así fue como yo me introduje en la sierra trabajando con los coras con esa película, y luego hice dos películas más sobre huicholes y ahí me inicié como cineasta. Mis primeras películas las produje y finalicé yo”.<sup>5</sup> El Centro de Producción de Cortometrajes auspició otras películas del mismo autor: *Flor y Canto* (1981), *María Sabina* (1978), *Poetas Campesinos* (1979), *Teshuinada* (1980), *Niño Fidencio* (1980).

Trabajos de este mismo tipo son los del antropólogo norteamericano Scott Robinson: *Virikuta* (1976), sobre la peregrinación huichola a la tierra del peyote; o los de la

<sup>5</sup> Entrevista realizada a Nicolás Echevarría, bajo el título “Breve Historia del Documental Mexicano”, por Irma Ávila y G. Ochoa, 2008.

UNAM de José Rovirosa, como *Ayautla* (1972), sobre el tequio, o el de Ramón Aupart, quien dirige *Tlacaetl* (1979), sobre una comunidad indígena poblana reprimida y expulsada a Chetumal, que son ejemplos de esta línea narrativa cuyas condiciones de producción estuvieron ligadas a la realidad social. Ramón Aupart señala: “Tlacaetl que se traduce ‘la lucha’, ese documental es sobre un campesino combativo, es un luchador social más que un líder campesino, un militante.[...] En *Tlacaetl* éramos tan subversivos que no podíamos poner a la gente hablando, al líder.[...] para ilustrarlo tuvimos dificultad porque había el problema de que si veían sus caras los podían desaparecer. A mí se me ocurrió introducir el testimonio real de la gente que estaba siendo reprimida”.

Todas estas producciones, sin embargo, no fueron vistas por la mayoría de los mexicanos. Los cines con corridas comerciales controladas por Bilbatúa y la televisión pública con muy poca cobertura, no permitieron que estas cintas fueran exhibidas. Llegó entonces una de las herramientas tecnológicas que cambiaría radicalmente la producción, tanto de materiales audiovisuales con salida en televisión, como el registro de imágenes familiares y cotidianas: el video.

Las cámaras Súper 8 y 16 mm, usadas a veces para registros familiares entre los sectores pudientes, fueron sustituidas rápidamente hacia la mitad de la década de 1970. En los barrios metropolitanos, el proceso tarda un poco más, pero sabemos que alrededor de 1983, en las zonas periféricas de la ciudad, algunos grupos de jóvenes ya tenían cámaras VHS con las que registraban las tocadás del incipiente movimiento punk. Pablo Gaytán, videasta, sociólogo y promotor del video en manos de las comunidades recuerda que en esos años había ya una generación, que producto de la descentralización educativa en la ciudad había egresado de los CCHs de la UNAM, y de las Preparatorias Populares. Eran jóvenes provenientes de los barrios y las colonias populares que habían logrado educación media superior y algunos hasta superior. Jóvenes interesados en la cultura y el arte, con un origen de clase que los relacionaba con las pandillas y que comenzaron a llamarse a sí mismos colectivos.

Pablo Gaytán recuerda: “para 1985, los fines de semana grabábamos las tocadás con una cámara VHS de la que nos apropiábamos de la Universidad Autónoma Metropolitana en donde yo era empleado administrativo temporal. Éramos el Colectivo Komunidad Audiovisual. Al principio nuestros objetivos no iban más allá del registro del movimiento punk y sus tocadás, sin embargo, con el tiempo se fue creando un vínculo comunitario que permitió plantearse el trabajo en colaboración y hasta sacar un Manifiesto para 1989”.<sup>6</sup>

<sup>6</sup> Entrevista realizada a Pablo Gaytán, bajo el título “Breve Historia del Documental Mexicano”, por Irma Ávila, 2012.

Los resultados a nivel técnico eran terribles, confiesan hoy los propios autores. En ese momento el movimiento *punk* solo fue retratado por sí mismo, y todavía pasarían unos años para que estudiantes de cine en trabajos de tesis, pero con una perspectiva etnográfica, de autor o experimental, se acercaran a hacer trabajos como el de Sara Mínter, *Alma punk* (1991), o el de Andrea Gentile, *La neta no hay futuro* (1987).

Según Ojo de Agua Comunicación (2012): “Incluso dentro de las comunidades indígenas cuando había pocas cámaras de video en México y en el mundo, algunas de ellas ya circulaban en manos de campesinos y dirigentes de organizaciones indígenas en Oaxaca, gracias a los contactos producto de la migración. Con estas cámaras registraban ritos, tradiciones, procesos agrícolas, denuncias, asambleas comunitarias, marchas de protesta, cuentos, leyendas y conflictos. Tras estas experiencias, en los años 80 surgen entre las comunidades diversas agrupaciones que utilizan la producción audiovisual como medio para difundir sus luchas sociales y sus expresiones culturales. Entre aquellos pioneros resaltan Trova Serrana A.C. (actualmente Fundación Comunalidad, una asociación con sede en Guelatao de Juárez), Casa del Pueblo de Tamazulápam, Mixe y el Centro Cultural Driki de San Andrés Chicahuaxtla”.

A medida que individuos y comunidades fueron apropiándose del video gracias, en un inicio, al Programa de Transferencia de Medios Audiovisuales del Instituto Nacional Indigenista, en varios estados de la república con mayor presencia indígena como Oaxaca, Chiapas, Guerrero, Michoacán, Sonora, o Yucatán, entre otros, empezaron a darse iniciativas a nivel local, solos o en colaboración con instancias de producción independiente u otras como universidades y espacios gubernamentales, con fines de educación, capacitación, producción, teledifusión, preservación de la memoria comunitaria y cultural, distribución y organización para la incidencia en políticas públicas.

El trabajo de videastas indígenas ha sido incluido en el circuito de festivales mexicanos como Contra el silencio todas las voces, Geografías Suaves (Cine Video Sociedad), que presenta trabajo comunitario de México, Belice y Guatemala; y el Festival Internacional de Cine de Morelia (<http://www.moreliafilmfest.com>).

Según las antropólogas visuales Amalia Córdova y Gabriela Zamorano (2004): “El trabajo de los videastas indígenas mexicanos también se ha promovido internacionalmente con la organización de giras internacionales de cine y video, lo que ha facilitado un intercambio entre audiencias y realizadores indígenas en distintos países. En 1998, el Centro de Cine y Video del Museo Nacional del Indígena Americano organizó la muestra itinerante titulada Video América Indígena (Video Native America), colaborando con organizaciones independientes de medios indígenas en México y con los Centros de Video Indígena del INI de Oaxaca y Michoacán. La gira llevó a realizadores indígenas norteamericanos a más de quince comunidades indígenas en los

estados de Oaxaca, Morelos, y Michoacán; y a un grupo de realizadores mexicanos a una gira de exhibiciones en Estados Unidos, a espacios culturales y comunidades”. Un año después un encuentro entre realizadores australianos y chiapanecos se desarrolló en nuestro país.

Sin embargo, el desarrollo de un movimiento indígena del audiovisual no es homogéneo en todo el país. Algunos estados han sobresalido por el número de proyectos desarrollados, el primero de ellos es, sin duda, Oaxaca. En Oaxaca, el Instituto Nacional Indigenista fundó el primer Centro de Video Indígena. Ahí llegó Guillermo Monteforte para hacer realidad la creación de un espacio colaborativo de capacitación y producción y no solo lo hizo, sino que fue fundamental para la construcción de muchas otras propuestas. Producto de este primer grupo, en parte indígena y en parte comunicadores comprometidos con el proyecto, se capacitaron numerosos videastas que con el tiempo, a su vez, desarrollaron sus propios grupos y colectivos.

Algunos proyectos adquirieron características específicas. En la ciudad de Oaxaca, Arcano 14, en colaboración con la Universidad de la Tierra y el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA), organizó talleres de video anuales llamados Mirada biónica con participación de jóvenes indígenas. Mirada biónica, coordinado por Bruno Varela, ex participante del grupo de Guillermo Monteforte, dio tres talleres de los que salieron unos 45 realizadores indígenas. La característica de estos talleres es que eran estancias de un mes para videastas de Oaxaca, de comunidades o de organizaciones para trabajar proyectos más experimentales. Después de tres emisiones perdieron el financiamiento y el proyecto se truncó.

La Casa de la Mujer Rosario Castellanos utiliza el video en su trabajo por los derechos de las mujeres indígenas. Pronto se empiezan a crear grupos de producción entre las organizaciones de base como el Grupo Solidario de Quiatoni en la región zapoteca de la Sierra Sur, así como el Centro por los Derechos de la Mujer Nääxwiin y la Unión de Comunidades Indígenas de la Zona Norte del Istmo, en la región del Istmo Tehuantepec y muestras de trabajo indígena se presentan en espacios públicos, tales como el Zócalo y el Cineclub el Pochote. Se empiezan a crear las condiciones para generar un espacio propicio para desarrollar propuestas e ideas alrededor del audiovisual indígena.

Los proyectos colaborativos de Oaxaca van más allá, las televisoras comunitarias en Tamazulapan y Guelatao, así como el Centro Cultural Driki, utilizan el video como herramienta para la preservación cultural. Gabriela Zamorano (2006) señala que: “El video ha servido también para que los trabajadores indígenas migrantes y sus organizaciones se mantengan en contacto con sus comunidades de origen, así como para dar a conocer sus experiencias y derechos. El Frente Indígena de Organizaciones Binacionales utiliza el video, la radio, un sitio de web, y un boletín para fortalecer su labor de concientización sobre la situación y los derechos de los migrantes”.

En Guerrero se dieron otras experiencias interesantes que vale la pena mencionar. Promedios de Comunicación Comunitaria, organización basada en Chiapas, trabajó en el estado de Guerrero, abriendo una sede allí por unos años, aunque después fue el Centro de Derechos Humanos de la Montaña (CDHM) Tlachinollan fue quien asumió el resguardo de los materiales.

El CDHM es una organización de Derechos Humanos que trabaja desde 1993 acompañado de los pueblos na savi (mixtecos), me'phaa (tlapanecos) nauas y mestizos de la montaña, en su lucha por acceder a la justicia. El CDHM Tlachinollan (<http://www.tlachinollan.org>) defiende y promueve, desde la diversidad, los derechos humanos en la montaña y ha hecho del video una de las áreas más importantes de trabajo dentro de la organización. El video como registro, como prueba, como visibilidad, para generar opinión, para informar”.

Esta alianza viene de un interés previo de la organización por apoyar su trabajo de defensa de los derechos humanos con un registro de los acontecimientos desde 1997. En esos años, Alex Halkin del Chiapas Media Project enlazó el proyecto de Chiapas con el de Guerrero. El Centro de Derechos Humanos de la Montaña Tlachinollan sigue trabajando con el video como una herramienta fundamental dentro de su propuesta de defensa de los derechos humanos. Sin embargo, no son los únicos, otros productores en la región son la organización comunitaria Altepétl Nahuas de la Montaña de Guerrero y la organización independiente Ojo de Tigre Comunicación/ Mirada India, ambas dirigidas por José Luis Matías Alonso, indígena Nahuatl, quien realiza videos sobre comunidades Nahuas en el estado de Guerrero (Córdova y Zamorano, 2004).

Gabriela Zamorano (2006) señala: “Un importante apoyo para los realizadores indígenas en México ha sido el trabajo de fundaciones y organizaciones internacionales como la Beca de Artes Audiovisuales de las fundaciones Rockefeller y Ford, la Fundación MacArthur, la Fundación Cultural México Estados Unidos de Norteamérica, Contacto Cultural, y programas de la organización de derechos humanos Witness, han nutrido el desarrollo de muchos realizadores individuales y organizaciones de medios comunitarios”.

Pero hablar de video con comunidades no puede restringirse a solo las comunidades indígenas. Otras experiencias de producción de audiovisual caminaron de la mano de la gente de a pie. Pablo Gaytán es uno de los realizadores que durante más años ha transitado este camino, él y sus contemporáneos se autodenominaron “La generación transparente”, aludiendo a las pantallas televisivas que generacionalmente los rodearon desde su nacimiento y construyeron su perspectiva del audiovisual. En 1990 fundan la Video Sala José Martí en el centro histórico, y en ella programan materiales de videastas de Monterrey, o audiovisual hecho por mujeres o las tocadas del movimiento punk. Paralelamente están interesados en el registro de las realidades urbanas en trabajos

de colaboración, por ejemplo, con Barro Rojo, para registrar su experiencia de danza callejera, y usar las primeras cámaras con pantallas en vivo, en la calle, como parte de la experiencia artística.

En 1991 hacen su primer taller de video con mujeres violentadas, pero la carencia de recursos los hace replantearse los modos que debe asumir la producción audiovisual, por lo que en 1992 se mueven a la Casa del Poeta, iniciativa gubernamental y de una organización civil para crear grupos artísticos autogestivos, y crean Videar, como centro de capacitación e información del video independiente. Fundan en colaboración con otros grupos cuatro videosalas en lugares como Iztapalapa o la Martín Carrera para programación itinerante. Estas videosalas podían ser en la calle o en una casa, y el proyecto estuvo financiado por el FONCA. Editan tres números de la revista *Imágenes en movimiento* hasta que la autogestión se declaró en quiebra. En el año 1994 hacen una gira por California para llevar su catálogo a Estados Unidos, en lo que llamaron el Tratado de Libre Cultura.

En 1995 se crea oficialmente Video Popular A.C., como el camino para poder tener recursos de producción. Inspirados en el proyecto Transferencia de Medios, el Museo de Culturas Populares les encarga desarrollar talleres con organizaciones y comunidades en la ciudad de México DF. Entre 1994 y 1999 dieron unos 20 talleres para unos siete grupos cada uno. Los talleres versaban acerca de las herramientas narrativas y la operación de video en cámaras Hi8 que les daban o prestaban. En una isla de edición híbrida con Betacam, terminaban los productos. Los proyectos y guiones eran responsabilidad de la comunidad que iban desde los colonos de Santo Domingo a los migrantes *ñañus* en el DF, las mujeres a Amealco y su apoyo a los zapatistas. Los materiales eran presentados en una premier y Video Popular entregaba a la comunidad 200 copias. Algunos de los participantes continuaron trabajando el video y hoy se dedican a él profesionalmente. Todas las producciones entraron a lo que ellos llamaron *La Interneta*, financiado por el FONCA que era una distribuidora que enviaba los mismos materiales a un directorio de organizaciones.

Para el año 2000, dice Gaytán: “El neoliberalismo y las convocatorias nos habían convertido en administradores más que en creadores, y en empleados de las instancias de cultura. El grupo decide entonces hacer un trabajo más creativo, e inician la producción de un largometraje. [...] *Sueños de Hollín* (2002) es la historia en ficción de una indígena zapoteca con elementos de documental y experimentación, es un trabajo de autor pero desarrollado en colaboración con numerosas comunidades con las que antes trabajamos en talleres. El viaje de la protagonista es posible porque las comunidades asumieron la producción en sus localidades”. El video fue exhibido en el primer Festival de Cine de Morelia.

Telemanita (<http://www.telemanita.net>) es un centro de acceso al video para el desarrollo. Busca que las mujeres se apropien de dicha herramienta y la apliquen en

su labor en defensa de los derechos humanos de las mujeres, la educación popular, la salud reproductiva, la libre opción sexual, las alternativas ecológicas y de desarrollo sustentable, y la creatividad y la complicidad que inició en 1994. Cuenta con una videoteca de documentales y ficciones de videos realizados por mujeres mexicanas y latinoamericanas, que “den testimonio de la complejidad de las experiencias de las mujeres en el abanico de realidades socio-económicas y políticas de la región”, según plantea su página web.

En el origen en la ciudad de México DF, y actualmente en Morelos, este grupo ha desarrollado un trabajo audiovisual más experimental y artístico, también ha incursionado en las artes gráficas, la fotografía, y últimamente en la capacitación de mujeres campesinas en las llamadas Tecnologías de Información y Comunicación (TIC). Según señala su página web, su perspectiva del trabajo con mujeres ha sido la de “promover el entendimiento y reconocimiento del valor y potencial del uso del video producido por, para y de mujeres. Esto incluye capacitar para educar a través del video y comprender cómo afectan e influyen los medios de comunicación en nuestras vidas”.

Su trabajo ha incluido colaboraciones con diversos grupos, capacitando en video a más de 60 mujeres de estos grupos y algunos otros, para que utilicen el video como herramienta de educación. Han organizado Festivales de Videos hechos por mujeres en la ciudad de México DF y en el interior de la República. Parte de ese material ha recorrido Centroamérica en una muestra itinerante, se organizó una conferencia de comunicaciones que reunió a 25 mujeres de Norte y Suramérica, involucradas en proyectos de comunicación en 1995. Producto de esa conferencia, los grupos formaron una red a través del internet.

Su producción audiovisual como realizadoras y documentalistas no es muy vasta, presentan pocos trabajos, muy enfocados temáticamente, con una realización muy cuidadosa y a lo artístico. Su trabajo fundamental es la capacitación en producción básica en video para apoyar a grupos de mujeres a desarrollar sus videos a bajo costo.

En los últimos años han trabajado para “fortalecer a las organizaciones de México y Centroamérica con capacitaciones y registro de su trabajo como memoria histórica y organizativa, como método de enseñanza y que también pueda servirles como documento visual para informar su trabajo ante las agencias financiadoras, asimismo que les permita generar con debate y multiplicación de experiencias. Que el video sea un apoyo didáctico para las activistas comunitarias”.

Están interesadas en visibilizar el trabajo de videastas mujeres y reunir a mujeres que trabajen en comunicaciones y discutir “sobre qué son los medios de comunicación feministas y cómo lograr exitosas estrategias de distribución en referencia al movimiento amplio de mujeres, feminista y lésbico feminista”.

El Canal 6 de Julio es un medio alternativo de comunicación en México que produce, exhibe y distribuye documentales en videos, es probablemente la productora de la sociedad con más visibilidad en México, cuyos materiales se replican por cientos de miles, y que está presente en el acontecer político de nuestro país de manera muy importante. El escritor Luis Hernández Navarro (2009) señaló en su entrevista: “En un país en el que la televisión es el medio a través del cual se informa la mayor cantidad de personas y en el que dos monopolios controlan la inmensa mayoría de los canales abiertos e importantes segmentos de la industria del entretenimiento, abrirse un espacio independiente en la producción y emisión de reportajes y documentales es tarea difícil. En 20 años de vida, con recursos escasos, sostenidos por su público, ha producido más de medio centenar de videos documentales, vendido decenas de miles de copias y llegado, sin exageración, a millones de espectadores de todos los estratos sociales. Ha mostrado que es posible elaborar y difundir un mensaje audiovisual que circula de mano en mano con relativa eficacia, y que es factible producir con pocos recursos”.

El proyecto surge a partir de una experiencia de la organización Redes Cine y Video. Su directora, Francis García, llamó en ese entonces a varios realizadores, muchos de ellos voluntarios, para que durante las elecciones de 1988 registraran la campaña electoral de Cuauhtémoc Cárdenas por una coalición de las fuerzas de izquierda. El evento terminaría con el fraude electoral que llevaría a Carlos Salinas de Gortari a la presidencia, pero la experiencia de haber filmado un fraude gigantesco y tener las evidencias de ello, llevó a un grupo de los participantes a conformar lo que hoy es Canal 6 de Julio (<http://www.canalseisdejulio.com>). El rostro más reconocido de la organización es el cineasta Carlos Mendoza.

Según puede leerse en su página web, “abordan temas y enfoques que la televisión comercial oculta desde 1988. Los videos producidos abordan los temas de elecciones, de derechos humanos, economía y política, contrainsurgencia y grupos armados. En 1991, el canal recibió el Premio Manuel Buendía a la Trayectoria Periodística”.

Es una asociación civil autogestiva, según Luis Hernández Navarro (2009): “sin estructura jerárquica, con una dinámica de trabajo más o menos horizontal. Sin embargo, no traslada esta horizontalidad a la producción, ya que el esquema de funcionamiento de la producción es vertical y jerarquizado. La realización de un documental no puede ser un proceso democrático.

”El Canal 6 de Julio ha elaborado una impresionante historia audiovisual de las luchas políticas y sociales de las recientes cuatro décadas. Sus documentales dan cuenta de la matanza de Tlatelolco en 1968, el ‘halconazo’ de 1971, el movimiento *navista*, el surgimiento de nuevos grupo armados, los fraudes electorales, la huelga en la UNAM de 1999, la muerte de Digna Ochoa, la situación de los derechos humanos en México, entre muchos otros conflictos. Por supuesto, la realidad indígena de nuestro país también está registrada con perspectiva de autor pero cercana a la gente y sus problemáticas,

así encontramos trabajos sobre el levantamiento el Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN), la masacre de Acteal, la lucha campesina de Atenco, la matanza de Aguas Blancas”.

A pesar de su precariedad institucional, continua Luis Hernández Navarro (2009): “es uno de los referentes éticos de la información en México, y sin duda el proyecto audiovisual de mayor relevancia en cuanto a ejercicio de libertad de expresión. El Canal 6 de Julio es una de las pocas organizaciones que ha logrado sobrevivir y conservarse de manera exitosa por casi 25 años”.

Comunicación comunitaria nace en 1999, como una opción ciudadana para colaborar en la democratización de los medios de comunicación. Tuvo un importante papel en la construcción del movimiento de las radios comunitarias así como en el proceso para obtener los permisos legales para operarlas y la política pública.

En el año 2000 funda el primer Centro de Comunicación Ciudadana en colaboración con la Delegación Coyoacán. Ahí comienzan a producir video con la comunidad El Reloj. Se dieron talleres de recepción crítica para mujeres amas de casa, para jóvenes desempleados, capacitándolos en la herramienta del video como forma de autoempleo y como herramienta de rescate de la memoria oral, y con niños en sucesivos talleres de educación para los medios y producción de radio y video, alcanzando a cientos de participantes de la comunidad.

Para 2004, en colaboración con Enlace Comunitario de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México (UACM), comienza una experiencia con pueblos originarios de la ciudad de México DF y con estudiantes universitarios, con quienes se desarrolla el programa de tres años denominado Documentar la memoria, que da como resultado 12 documentales de colaboración entre comunidades, estudiantes de la UACM y la organización. Finalmente, las comunidades participantes no se limitaron a pueblos originarios, y participaron comunidades, barrios, indígenas, jóvenes y rockeros. De los 30 jóvenes participantes de la universidad o comunidades, 22 obtuvieron su diploma, se editaron cuatro DVD con los trabajos, se hicieron 20 presentaciones públicas en universidades y en las comunidades con más de 2 mil asistentes. Los materiales se han transmitido en Televisión América Latina (TAL) y algunos de ellos han estado, ya por cuenta de los autores, en muchísimos espacios públicos.

El acercamiento de Comunicación Comunitaria ([www.comunicacioncomunitaria.org](http://www.comunicacioncomunitaria.org)) a los talleres y la producción está inspirado en la antropología de colaboración. Los talleres hacen énfasis en los derechos, en el análisis de los productos mediáticos, y en las herramientas narrativas para la construcción de mensajes.

Desde 2003 venían desarrollándose en la ciudad de México DF talleres de verano, primero de recepción crítica y después de producción de radio y video en colaboración

con los pequeños. Trabajar con los niños, pero sobre todo desde ellos y a partir de su propio punto de vista, frente al adultocentrismo existente en nuestro país, los llevó al desarrollo de una innovadora metodología para el trabajo del audiovisual con niños, que desde 2008 comienza a adquirir relevancia a partir de la colaboración con el Fondo Nacional para el Fomento de las Artesanías (FONART), que llevó los talleres a casi 20 estados del país con el fin de hacer trabajo, con los hijos de artesanos, de revaloración de su cultura artesanal a través del audiovisual. Los resultados, tanto en productos como en procesos de participación, permitieron no solo probar que la metodología funciona en distintos contextos socioculturales, sino visibilizar las producciones de los niños mexicanos en los festivales de cine internacionales. Se realizaron tres temporadas de la serie Manitas mágicas con 20 videos producidos, cientos de programas de radio con sus respectivas ediciones en DVD y CD, donde participaron más de 200 niños de todo el país y sus comunidades, con miles de espectadores.

Mientras tanto, se desarrolla en la ciudad de México DF la primera experiencia territorial, en colaboración con la Delegación Tláhuac, donde se alfabetizó audiovisualmente a 300 niños simultáneamente en 12 coordinaciones territoriales. Adicionalmente se desarrolló la metodología para la cumbre infantil con la participación de más de 1 200 niños.

En 2008 se crea la primera radio-televisión para niños en internet: RadioBolaTV ([www.radiobola.tv](http://www.radiobola.tv)), y en el 2010 surge el primer festival para niños y medios de comunicación, Apantallad@s (<http://www.apantallados.org>), una experiencia única para desarrollar sentido crítico y el acercamiento de los niños a mini talleres de video y animación, entre otros. El primer festival recibió casi cuatro mil personas entre espectadores y asistentes a los talleres, mientras que el segundo, realizado en 2012, casi seis mil. La organización continúa desarrollando talleres en comunidades, en colaboración con otras organizaciones de la sociedad civil en diversos estados de la república. En los talleres se construyen colectivos de comunicadores en donde, de manera participativa, se deciden temas, ideas, propuestas y trabajo a desarrollar. La producción se desarrolla con el apoyo de un equipo técnico que impide errores que pongan en riesgo la eficiencia comunicativa de los mensajes, y ayuda a los equipos a sentirse mejor con los resultados audiovisuales finales y a continuar trabajando en ello. En otros casos deja a las comunidades equipadas mínimamente para continuar produciendo.

Esta metodología ha sido replicada no solo entre niños, sino entre replicadores en México, como en la Red por los Derechos de la Infancia, con maestros y educadores callejeros, y en otros países, y se hizo acreedora del premio Unicef de Derechos Humanos en 2009, como mejor práctica de la sociedad civil, y en 2012 fue seleccionada por la Organización de Estados Americanos (OEA) como una de las mejores del continente. La metodología pone el énfasis no en las máquinas sino en el derecho y en las herramientas narrativas para ejercerlo a través del video. Los resultados comunicativos son muy buenos,

las producciones desarrolladas en colaboración con niños y jóvenes han ganado numerosos premios en festivales internacionales.

“Contra el silencio todas las voces, surge en marzo de 2000, como un organismo no gubernamental dedicado a promover el reconocimiento del género documental de carácter social realizado en video, como un medio audiovisual de naturaleza específica, estrechamente vinculado a los movimientos sociales y al conjunto de la sociedad civil”, según señala el portal web de Aprende TV de la SEP (<http://aprendetv.sep.gob.mx>). Y es que esta organización ha logrado dar visibilidad al documental latinoamericano, muchas veces amateur, en espacios que generalmente le estarían cerrados: canales públicos, salas de exhibición. Fueron los primeros que empezaron esta labor que años más tarde retomarían otras organizaciones quienes sí lograrían ya llevar el documental, no solo latinoamericano, a las salas de cine.

El Encuentro Hispanoamericano del Milenio de Video Documental Independiente Contra el silencio todas las voces (<http://www.contraelsilencio.org>), efectuado en junio de 2000, fue el inicio de su actividad, y durante estos años han logrado la conformación de la Videoteca Iberoamericana formada por las copias donadas de los participantes en el encuentro. Además, impulsaron la fundación de la Red Iberoamericana del Video Documental Independiente con reuniones en el marco del festival, la publicación de las memorias de los encuentros, el directorio de sus participantes y el catálogo de la videoteca. La sistematización de toda esta información es un gran aporte a la visibilidad de los productos y las experiencias, y convirtieron a la página del festival en una fuente de información muy accesible sobre el documental.

Los temas del festival y de la videoteca son diversos: organización ciudadana y movimientos sociales (urbanos, campesinos, armados), movimientos en torno a la defensa de la democracia y la paz, derechos humanos y diversidad sexual, el género, el medio ambiente, la infancia, la juventud y la tercera edad, las fronteras, migración y exilios y, por supuesto, la realidad indígena. En estos temas, las realidades plasmadas en video de múltiples comunidades tienen un espacio y la posibilidad de ser vistas, más allá del festival, en muestras itinerantes, en muestras especiales temáticas, o consultas de investigación. Contra el silencio todas las voces logró también la salida al aire en el canal de cable de la universidad, sin pago por ello, por supuesto, para los productores interesados, según informa su página web (Voces contra el silencio, 2012).

Con el nombre de Indymedia se conoce a innumerables grupos y colectivos de corta duración que aparecen constantemente cerca del movimiento social y que han participado activamente en el movimiento de la libertad de expresión. Este movimiento se alimenta, frecuentemente, de jóvenes estudiantes en busca de espacios de participación y acción política. Indymedia ha permanecido durante todos estos años. Es una red global participativa de informadores independientes, que fue creada en 1999 durante las manifestaciones contra la cumbre de la Organización Mundial de Comercio (OMC), en Seattle,

y está estrechamente relacionada con el movimiento antiglobalización. En este sentido, la red no se entiende como un ente centralizado, sino como la unión de nodos (Centros de Medios Independientes) autónomos pero con principios comunes.

Indymedia México (<http://mexico.indymedia.org>) es parte de la red mundial Indymedia. En un inicio, la red apoyó a un grupo de jóvenes sin experiencia previa en medios y los dotó de equipo y capacitaciones muy técnicas, útiles para poder publicar, filmar o grabar mensajes emergentes para el ejercicio de la libertad de expresión. Se trataba de grupos muy móviles con entradas y salidas frecuentes de sus miembros, que durante la polémica acerca de la legalización de las radios comunitarias se opusieron a ello.

A lo largo de la década del 2000 los jóvenes han participado de diferentes maneras cerca de los movimientos sociales aunque con diferentes posiciones. En el verano de 2005, tras la publicación de la Sexta Declaración de la Selva Lacandona del EZLN ya existían varios nodos en distintos puntos del país y discutieron si Indymedia México habrá de adherirse a la propuesta zapatista; en el año 2006, en Oaxaca, cubrieron el movimiento social de la Asamblea Popular de los Pueblos de Oaxaca (APPO). Es en el lugar de los hechos y en la cobertura directa en las barricadas, que el 27 de agosto murió asesinado Bradley Rolland Will, el videasta de la red Indymedia de Nueva York, junto con varios opositores al gobierno de Ulises Ruiz. En ese momento, los numerosos colectivos independientes de video se reunieron en Mal de Ojo TV y fueron un enorme apoyo al movimiento popular con una combinación de video, DVD piratas e internet. Tal vez esta fue la época de oro del documental para internet de los medios libres (Indymedia México, 2012). Numerosos nodos se crean y desaparecen, mas hoy continúan laborando activamente desde su sitio web en trabajo de denuncia.

El largo proceso recorrido por el audiovisual indígena en nuestro país le ha dado un lugar de legitimidad entre los grupos indígenas, las instituciones y la sociedad en general, y ha logrado el apoyo de instituciones gubernamentales artísticas, culturales, y educativas. El Consejo Nacional para la Cultura y las Artes y el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, a nivel nacional, han apoyado la producción de video indígena ofreciendo becas individuales y fondos para viáticos; también, prácticamente todas las instituciones locales de cultura, atención a comunidades y desarrollo social, hacen actividades relacionadas con el audiovisual o sacan convocatorias de promoción y apoyo. Por ejemplo, a nivel nacional se organiza el Ciclo de cine indigenista en la Cineteca Nacional, en colaboración con la Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas (CDI).

La Secretaría de Educación Pública, productora de la serie televisiva Pueblos de México, ha permitido que varios capítulos sean producidos por realizadores indígenas, y el instituto mexicano de cinematografía (IMCINE) otorga apoyo a producciones de dichos realizadores.

Pedro Daniel López es el primer indígena mexicano que termina una película documental en 35 mm apoyado por el IMCINE. Su formación audiovisual comienza en 2000 haciendo un Diplomado en Antropología Visual organizado por el Centro de Investigación y Estudios Superiores en Antropología Social (CIESAS)-Sureste. Forma parte del proyecto Videastas Indígenas de la Frontera Sur, del que es co-director. Ha realizado varios documentales y ganado un par de premios nacionales. Daniel López señala: “A través del manejo de la producción audiovisual he podido regresar a mi comunidad porque me he interesado y preocupado en conocer la cultura de mi pueblo de origen, y pude encontrar esa parte que me hacía falta, tal vez porque crecí lejos de la tierra que me vio nacer. Es por ello que con mi trabajo he intentado documentar la espiritualidad, el misticismo, la cosmovisión de la gente y la sabiduría. En dos de mis realizaciones, a través de mi abuelo que ha sido el protagonista, empecé a conocer mis raíces y han simbolizado mi regreso a mi comunidad de origen”.

“La pequeña semilla en el asfalto habla de la identidad, de la necesidad de integración, de la necesidad de modificar esos estereotipos de lo indígena, de la falta de respeto a sus capacidades, talentos y sueños y si el levantamiento que significó para nosotros un grito común del aquí estamos no logró dar la vuelta a esta situación, donde no pudieron las armas entre la voz y la palabra, por eso planteó mi trabajo como una semilla que persigue esa petición milenaria, respeto”( Instituto de Comunicación Social del Estado de Chiapas, 2010).

Este panorama, sin embargo, no puede hacernos olvidar que estos proyectos son a todas luces insuficientes. Mientras la pobreza se incrementa, vemos que el gasto en programas sociales y vinculados a la cultura disminuyen año con año, y a pesar de los avances al lograr que, por ejemplo, los directores indígenas puedan acceder a festivales y fondos de producción de cine para sus propias propuestas, aún falta mucho por hacer para lograr que los grupos indígenas y su audiovisual tengan espacios de visibilidad entre las mayorías que nos permitan hablar de diversidad, ejercicio de los derechos de la comunicación de los pueblos indígenas.

Muchos proyectos desde todos los sectores están surgiendo, y con la misma velocidad desaparecen ante un contexto poco favorable para la comunicación de los ciudadanos y los muy escasos apoyos en relación con la demanda que se da. La necesidad está ahí, y aunque algunos proyectos cierren, cada proyecto que abre tendrá participantes porque existe mucho interés en las comunidades por el audiovisual.

En 2010, desde Nueva York, un grupo de activistas en derechos humanos que usa el video como herramienta, inicia un nuevo proyecto en México, ya no apoyando procesos locales, sino buscando formar en su metodología de video “testigo” a organizaciones locales. Witness (<http://www.witness.org>) es una organización internacional de derechos humanos que proporciona formación y apoyo a los grupos locales para utilizar el video en sus campañas de defensa de los derechos humanos. Más allá

de dar cámaras de video y apoyo en la formación, se compromete a facilitar la exposición de su problemática a escala mundial. Una vez que un video se hace, puede utilizarse como una herramienta para promover el cambio. Definen la “defensa” como un proceso que traerá consigo el cambio en las políticas, en la ley o en el comportamiento de la gente. Y se define la “defensa de video” como el uso de medios audiovisuales, como una herramienta específica que involucra a la gente para crear un cambio. La “defensa” de video para ser más eficaz utiliza, además, herramientas de promoción tales como litigios, investigación, organización y supervisión. En enero de 2011, Witness dio su primer taller de diez días a un grupo de seis organizaciones de derechos humanos con casos de defensa específica, y en septiembre dio un segundo taller de continuidad. Los talleres abordan temas de defensa de derechos humanos a través del video, así como de elementos narrativos y técnicos para operar el equipo. En el último se dieron asesorías para terminar los cinco trabajos que llegaron a esa etapa.

Ambulante Más Allá (<http://www.ambulante.com.mx/seccion.php?ip=150>) es otro de los espacios surgidos recientemente. La Gira de documental Ambulante que lleva ya siete ediciones, es un espacio muy exitoso en la difusión del documental internacional y ha ampliado sus actividades a la formación. El área de formación de Ambulante tiene como objetivo capacitar a nuevos realizadores provenientes de diversos rincones de América Latina, quienes cuentan con acceso limitado a las herramientas necesarias para compartir sus historias con un público más amplio. Ambulante Más Allá se inició en 2011 y tiene cuatro sedes: Chiapas, Yucatán, Campeche y Guatemala. En cada sede se ha conformado un grupo de entre 15 y 20 jóvenes, hombres y mujeres provenientes en su mayoría de comunidades rurales o indígenas. En total, 48 estudiantes. El proceso de formación duró aproximadamente un año. Cada grupo seleccionó tres historias relevantes para sus regiones y viables para ser filmadas. Al finalizar el taller se dio difusión web y se buscó espacio en la gira a algunos trabajos, así como poder ofrecer algunos beneficios a los alumnos y proyectos más destacados.

En la década de 1980 la televisión pública produjo videos con temas indígenas en formato U-Matic en las series México plural (1985) y Los caminos de lo sagrado (1991) de la Dirección de Televisión Educativa y la Coordinación de Medios Audiovisuales; sin embargo, algunos indígenas cuestionaban la capacidad de los directores y realizadores, por más cercanos que fueran a las comunidades, de expresar “su” realidad.

José Luis Matías Alonso, indígena nahua y videasta, reflexiona sobre el video etnográfico: “Desde un tiempo hasta ahora, personas que son extranjeras a nuestra cultura han hecho películas desde una perspectiva diferente. Sabrán hacer trabajos de la vida en el campo que habrán seguido por un mes o dos, pero no logran comprender la profundidad de nuestra gente, y no lo lograrán ya que es algo que se vive y que se siente. Cuando nosotros hacemos una película desde adentro, es porque la sentimos. Por lo tanto, es muy importante que hoy en día seamos capaces de contar nuestras propias historias como personas indígenas” (Córdova y Zamorano, 2004).

Estos nuevos planteamientos llevaron al INI a organizar el Seminario de Antropología y Comunicación y a crear una de las políticas públicas que mayor trascendencia tuvieron en el ámbito de la comunicación indígena en nuestro país, el Programa de Transferencia de Medios Audiovisuales para las Comunidades Indígenas. Este programa capacitó a miembros de comunidades, distribuyó equipos y fue el origen, en varios sentidos, del actual movimiento del audiovisual indígena.

El video indígena en México es sobre todo una consecuencia del proyecto de transferencia de medios, pero nuevas definiciones sobre lo que es el video indígena se plantean entre realizadores y activistas. Ojo de Agua Comunicación (<http://www.ojodeaguacomunicacion.org>), una de las organizaciones más importantes en el desarrollo del audiovisual indígena, señala en su web: “Cuando hemos utilizado el término de cine y video indígena no nos referimos a un género, como lo son el documental, la ficción o el reportaje; ni en la práctica excluimos las producciones de realizadores no indígenas con quienes se comparten luchas, procesos, formas de entender el mundo y de mirar la vida (sin embargo, un objetivo importante sí es el de incrementar y fortalecer a los comunicadores y las comunicadoras indígenas). Lo que unifica a todos estos esfuerzos es una búsqueda constante de formas en que los medios audiovisuales puedan ayudar a fortalecer las luchas, culturas, tradiciones y trabajo de los pueblos indígenas. Producir este tipo de obras requiere de dinámicas de trabajo que permitan la participación activa de los mismos sujetos que protagonizan las historias que aparecen en la pantalla”.

Paralelamente, a finales de la década de 1980 del siglo pasado, los procesos de globalización de los mercados se intensificaron. Las negociaciones formales del Tratado de Libre Comercio de América del Norte (TLCAN) iniciaron en 1990 y continuaron durante los siguientes tres años. Fue así como el 1° de enero de 1994, el TLCAN entró en vigor creando la que en ese entonces era la más grande zona de libre comercio en el mundo.

No es casual que ese día 1° de enero de 1994, el EZLN, constituido básicamente por indígenas chiapanecos, declarara la guerra al gobierno mexicano como una forma simbólica de rechazo ante las políticas neoliberales. El escritor José Emilio Pacheco escribió: “El día en que íbamos a celebrar nuestra entrada en el primer mundo, retrocedimos un siglo”, y continúa: “Creímos y quisimos ser norteamericanos y nos salió al paso nuestro destino centroamericano” (García Canclini, 1994).

Una rápida tregua acompañada de un diálogo dio por resultado los llamados Acuerdos de San Andrés, firmados por el EZLN y el gobierno de México, para reconocer constitucionalmente los derechos a los pueblos indios. Retomando los Acuerdos de San Andrés, un grupo de legisladores agrupados en la Comisión de Concordia y Pacificación (COCOPA) escribieron una ley que fue aceptada por los zapatistas, pero desde el Senado no tardaron en plantearse modificaciones que cambiarían de manera sustantiva la propuesta. El diálogo se rompió.

Los zapatistas viajaron en caravana a la ciudad de México DF recogiendo el apoyo de centenares de miles de mexicanos que salieron a recibirlos en cada ciudad y pueblo por el que pasaron, en un último intento desesperado de defender los acuerdos, pero a la clase política mexicana le faltó estatura y seriedad. La reforma constitucional de 2001 decepcionó al país, especialmente a los grupos indígenas, y canceló la reforma esperada en materia de derechos de los pueblos indígenas. Sin embargo, uno de los artículos que sí se modificó fue el segundo constitucional que señala: “Establecer condiciones para que los pueblos y las comunidades indígenas puedan adquirir, operar y administrar medios de comunicación, en los términos que las leyes de la materia determinen [...]”. Con ello se reconoce en la Constitución Mexicana la importancia de la comunicación indígena y el derecho de los pueblos a la misma y a autorepresentarse, aunque por el momento no existen leyes secundarias que permitan darle viabilidad a este artículo.

Al respecto señaló Franco Gabriel Hernández, presidente de la Agencia Internacional de Prensa India (AIPIN): “Ya vivimos la vergüenza nacional de una completa falta de equidad en la Ley Federal de Radio y Televisión recientemente cuestionada por la Suprema Corte de la Nación, ya que otorgaba privilegios extremos a los concesionarios y ni siquiera de manera tangencial se ocupaba de los derechos que tienen reconocidos los indígenas en la Constitución. Si queremos hacer algo para establecer nuevas relaciones entre la población indígena y la sociedad mayoritaria, si queremos hacer algo para el desarrollo de las culturas y lenguas de los pueblos y comunidades indígenas de México, si queremos vivir una interculturalidad en este país multicultural, debemos todos apoyar el propósito de normar para que los indígenas mexicanos rompan la exclusión y logren un lugar de dignidad que les corresponde”.

En la Declaración de Cupícuaró, emitida el 27 de agosto de 2005, resultado del seminario Los Pueblos Indígenas ante las nuevas tecnologías de información y comunicación (TICs), los comunicadores indígenas del continente demandaron al Estado Mexicano una reforma “donde los pueblos indígenas, o sea las comunidades, puedan ser sujetos de derecho público, ya que la actual legislación solo contempla como permisionarios de medios de comunicación a empresas o personas morales legalmente constituidas. Las comunidades, con sus formas de tomar decisiones y su movilidad no pueden solicitar permisos. Solicitaron que esta legislación contemple, además, la planeación de espacios radioeléctricos, televisivos, cibernéticos, y otros solicitaron que las nuevas tecnologías de información y comunicación, de manera que el derecho de la comunicación de las comunidades indígenas quede contemplado como lo señala la Cumbre Mundial de la Sociedad de la Información y otros organismos de las Naciones Unidas” (Bautista, 2007).

Dos años después, en el contexto de los trabajos de la Comisión de Asuntos Indígenas de la Cámara de Diputados, se hicieron estas recomendaciones: “La creación de una tercera categoría para el otorgamiento de licencias para medios, específica para

pueblos indígenas, la obligatoriedad por ley a los grandes consorcios de comunicación, a dar acceso a la expresión de los pueblos indígenas y otros grupos minoritarios de la población, y la protesta por la imagen distorsionada de los pueblos indígenas que se expresa en los medios de comunicación” (Hernández, 2007). Con esta propuesta los indígenas mexicanos solicitan espacios en medios, no solo para ellos sino para todos los otros excluidos, en los hechos, la mayor parte de la población mexicana.

En México, teóricamente, más allá de la pertenencia a un grupo específico de población, las garantías individuales están en el primer apartado de la constitución, son los derechos que nos corresponden a todos los mexicanos y entre ellos están los artículos 6 y 7, que garantizan la libertad de expresión y el derecho a la información.

Además, México ha firmado diversos tratados internacionales que obligan al Estado mexicano a hacer estos derechos informativos efectivos. Algunas de estos son: la Declaración Universal de los Derechos del Hombre de 1948, El Pacto Internacional de Derechos Civiles y Políticos de 1966, en 1969, la Convención Americana sobre Derechos Humanos de la OEA, en 1976, la Conferencia Intergubernamental sobre Políticas de Comunicación en San José de Costa Rica, y en 1978, la Declaración sobre principios fundamentales relativos a la contribución de los medios de comunicación de masas al fortalecimiento de la paz y la comprensión internacional.

En 1979, en la XXI Conferencia General de la Unesco, México hace suyo y adopta el informe final presentado por la Comisión Internacional de Estudios sobre Problemas de la Comunicación, presidida por Séan MacBride, premio Nobel de La Paz, que proclama la necesidad de relaciones uniformes y de mayor igualdad de derechos en los terrenos de la información y las comunicaciones en el mundo, y enfatiza el derecho del público, grupos étnicos y sociales, y a los individuos, a tener acceso a las fuentes de información y a participar activamente en el proceso de la comunicación (MacBride, 1993). En 1992, también México firmó el Tratado de Torremolinos (UIT) y el Art. 33 del Convenio Internacional de Telecomunicaciones.

Pero nada de esto ha logrado que en México exista una legislación equilibrada, democrática y plural en cuanto a los medios de comunicación. No solo los grupos indígenas están excluidos, estamos excluidos prácticamente todos los mexicanos. Dos grandes monopolios, que actúan como uno e incluso son socios comerciales, controlan la televisión, parte de la radio, las revistas, la televisión por cable, los teatros, y son aliados de numerosas empresas de todo tipo en el país y han impedido, sistemáticamente, no solo una legislación adecuada, sino que otros grupos comerciales a los que consideran un peligro entren en la industria de las comunicaciones produciendo contenidos.

La situación es tan grave que incluso la Comisión Interamericana de Derechos Humanos de la OEA emitió, en 1999, su informe sobre la situación de los derechos

humanos en México, la recomendación 758 en la que solicita al gobierno mexicano: “Que promueva la revisión de la legislación reglamentaria de los artículos sexto y séptimo de la Constitución Mexicana, en una forma abierta y democrática, a fin que las garantías consagradas en los mismos tengan vigencia efectiva” (Ávila, Calleja, y Solís, 2001).

El hecho de que México tenga la mayor concentración mediática del mundo y por ende una falta de espacios para la expresión plural de las ideas, trajo como consecuencia el surgimiento de múltiples experiencias dedicadas al ejercicio de la libertad de expresión desde la sociedad y las comunidades. Algunos de ellos con perspectivas de denuncia, como el Canal 6 de Julio, otros desde los colectivos, como Video Popular o Telemanita, o desde los múltiples y cambiantes grupos que forman la corriente de trabajo que se llama a sí misma Medios Libres, han asumido el activismo como su tarea fundamental.

Con mayor o menor duración en el tiempo, en México es difícil sostener ya sea proyectos culturales independientes u organizaciones de la sociedad civil, algunos han logrado mantenerse por años, como es el caso del festival Contra el silencio todas las voces, y su trabajo de difusión del video y el documental, o desde el trabajo con la infancia de Comunicación Comunitaria. Estos y otros grupos han desarrollado en distintos momentos trabajo con comunidades indígenas, pueblos originarios, comunidades de jóvenes, mujeres, niños o cualquier otra comunidad de interés.

## EXPERIENCIAS SELECCIONADAS

### Programa de Transferencia de Medios Audiovisuales (TMA)

El programa de política pública que fue fundamental en el desarrollo del audiovisual indígena surge de uno de los gobiernos más cuestionados de la historia de México. El gobierno de Carlos Salinas de Gortari, en el marco de su programa Solidaridad invierte como nunca antes en programas sociales. La transferencia de medios audiovisuales a las comunidades y organizaciones indígenas fue una pequeña parte de este paquete (Gibbs, 1991).

Salinas estaba necesitado de legitimidad. El desgaste del su partido, el Partido Revolucionario Institucional (PRI), con casi 60 años en el poder, lo había llevado a perder estrepitosamente las elecciones frente a Cuauhtémoc Cárdenas, hijo del creador del PRI y que se había aliado con una gran cantidad de fuerzas de izquierda y progresistas. Un inmenso fraude lleva al poder al mayor promotor de las ideas neoliberales entonces en boga y curiosamente se ve obligado a hacer una de las mayores y últimas inversiones sociales. La idea era lograr mayor justicia social más allá de un esquema de transferencia de recursos, con la participación organizada de la población, para terminar con el Estado de Bienestar.

A partir de ese momento se inician proyectos en donde el gobierno anima a la gente a participar de la solución de sus propias problemáticas, y le transfiere, a la larga, responsabilidades que hasta entonces tenía, exclusivamente, el Estado.

En 1989, el INI inició un ambicioso programa de Transferencia de Medios Audiovisuales, cuyo objetivo fue promover el uso del video como medio de comunicación para beneficiar a las comunidades. Con este enfoque, se transfirieron equipos de video a grupos y organizaciones indígenas, y se realizaron cursos de capacitación para su uso. Posteriormente, se crearon cuatro Centros de Video Indígena (CVI) (<http://www.cdi.gob.mx>) en Michoacán, Oaxaca, Sonora y Yucatán, con el fin de apoyar y dar seguimiento más cercano a las comunidades en su trabajo audiovisual (Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas, 2011).

El programa capacitó aproximadamente a 85 indígenas de 37 organizaciones distintas, por medio de una serie de talleres de video nacionales que se organizaron anualmente, entre 1990 y 1994, como parte fundamental del entonces programa Transferencia de Medios Audiovisuales a Comunidades y Organizaciones Indígenas. En 1992, en este ambiente se crea la Organización Mexicana de Videastas Indígenas (OMVIAC) (<http://www.nativenetworks.si.edu/esp/rose/mexico.htm>). Este programa, a diferencia de la primera experiencia en cine, se produciría en video. En los talleres nacionales, participantes de diversas organizaciones y grupos étnicos que eran “elegidos” de manera central, eran capacitados y se les dotaba de equipo al final de la experiencia.

Los talleres nacionales de capacitación duraron de seis a ocho semanas y cubrieron lo básico de la preproducción, producción y edición. El programa inició con fondos suficientes, que comenzaron a disminuir después desde 1994. A partir de entonces miles de horas han sido grabadas en y acerca de las comunidades indígenas, y se han editado cientos de programas. Estos refieren temas tan diversos como la espiritualidad indígena, el sida, y circulan dentro y fuera del ambiente indígena. Mientras algunos programas son videoclips, musicales y ficciones cortas, los documentales constituyen el género dominante. La preferencia por el documental surge de manera natural ya que los tres maestros que impartieron los talleres nacionales tendían a realizar en este género, además de que el área encargada del programa, el Archivo Etnográfico Audiovisual AEA, hace fundamentalmente documentales etnográficos, y el documental es más barato, y se le asoció en el proceso de enseñanza a la idea de contar las historias ignoradas. Estos videos se proyectan aun hoy en una gran variedad de ambientes: en la comunidad de origen, en las otras comunidades, en ONG, en festivales, en museos, y hasta en televisión (Cusi, 2005).

Según cuentan algunos participantes como el realizador Carlos Cruz, el programa de los talleres nacionales fue concebido en la oficina central, y desarrollado por profesionales de los medios urbanos, que eran escépticos del programa gubernamental. La

metodología de enseñanza fue registrada sistemáticamente por Erica Cusi mientras desarrollaba su trabajo doctoral, y nos relata cómo la metodología “se desarrolló sobre la marcha, de una manera auto-reflexiva e intuitiva”; muy típico de los programas gubernamentales. El programa de capacitación incluía aspectos técnicos y desarrollo del sentido crítico, en boga en la época.

Una barrera importante la constituía el poco contacto de la población indígena en esos años con la tecnología, los alumnos tenían miedo a la tecnología, y algunos sentían que la producción de video estaba más allá de su alcance. Además, no ayudaba el hecho de que toda la información técnica estaba en inglés. Tampoco ayudó en algunos casos el mecanismo de selección de las comunidades participantes. Para algunos de los participantes, el video no representaba más que la posibilidad de grabar las bodas y fiestas de la comunidad. Muchos de los capacitados no aprovecharon los talleres como el INI hubiera querido. Resulta curioso que este programa comunitario se centrara en la formación individual de creadores. Carlos Cruz, capacitador responsable, los describió como “seres desvinculados”, modelados en sí mismos a pesar de que la misión del programa era reforzar la solidaridad de la comunidad (Cusi, 2005).

Finalmente, los indígenas capacitados en el uso de los medios serían parte de una élite dentro del propio mundo indígena. La posibilidad de ampliar el círculo de trabajo con medios estará siempre en el centro del debate de considerar o no sus trabajos como comunitarios al interior de la propia comunidad.

Entre los primeros realizadores indígenas participantes en esta experiencia están: Emigdio Julián (mixteco), Teófila Palafox (ikood), Crisanto Manzano (zapoteco), Genaro Rojas (mixe), María Santiago (zapoteca), y Juan José García (zapoteco), y más adelante se sumarían otros como los purépechas Valente y Aureliano Soto, Dante Cerano, y Raúl Máximo Cortés (Córdova y Zamorano, 2004).

Otro elemento muy interesante según Cusi es que, detrás de lo que Carlos Cruz describió como su metodología de enseñanza “maravillosamente intuitiva”, estaba el compromiso para facilitar la creación de un idioma audiovisual indígena, o al menos de proveer las condiciones para que este emergiera. De forma pragmática este compromiso se tradujo en un intento de abstenerse de imponer convenciones estilísticas occidentales para permitir la emergencia de visiones o el idioma visual de los capacitados. Esta visión olvida que estos indígenas, por más lejanas que estuvieran sus comunidades, eran ya consumidores de audiovisual occidental, y conocían, y probablemente reproducirían, dicha narrativa.

Los capacitadores se cuestionaban continuamente si ellos estaban reproduciendo una manera de ver el mundo, pero se vieron forzados a reconocer que el cuestionamiento constante confundía a quienes capacitaban e impedía abordar los asuntos estéticos. Relató Cruz: “Nos dimos cuenta que estábamos generando una confusión profunda,

porque cuando los estudiantes escuchaban a los profesores decir: así funciona pero no lo hagan así. Estos respondían ¿lo hacemos o no? ¿Qué diablos me está enseñando?” (Cusi, 2005). Ya en este primer taller la semilla había quedado sembrada. Crisanto Manzano Avella, indígena zapoteco que participó en el primer taller de video, señaló: “Todos los videos son para la comunidad. Es un mensaje que uno ofrece a la comunidad indígena para que puedan continuar valorando lo que son y lo que quieren continuar siendo”. (Córdova y Zamorano, 2004).

Para el segundo taller los maestros decidieron seguir un “plan de enseñanza más convencional, más parecido a la manera en que ellos mismos habían sido capacitados, con la esperanza de alentar posteriormente con el análisis y la crítica del trabajo, el inicio de una propuesta visual indígena. A pesar de estos deseos, muchos capacitados en los talleres produjeron formatos estereotipados de televisión” (Cusi, 2005).

Resulta interesante el objetivo de desarrollo de una narrativa indígena como si los miembros de las comunidades se enfrentaran por primera vez a las imágenes en movimiento. Este planteamiento no consideró la cultura audiovisual que los miembros de estas comunidades ya poseían y la exposición cotidiana a la televisión comercial.

El uso del concepto del “espejo electrónico” que parte de la idea de que el video reproduce la realidad “como un espejo” fue una estrategia usada para que se entendiera al video como algo fiel a la realidad. El concepto de la fotografía, el cine o el video como expresión de la realidad se encuentra muy superado entre los cineastas y videastas, pero en su momento, en la década de 1970, trató de explicar los procesos de comunicación. La crítica de los medios de comunicación de masas una década después llevó a plantearse la responsabilidad del emisor de decir la verdad frente a las mentiras de los medios comerciales.[...] Para Cusi el poder del documental para comunicar y convencer se vio comprometido al suscribirse el modismo del espejo electrónico, en vez de mostrar que el videasta indígena, y por extensión el video que produce, ocupa una posición particular que le da poder (Cusi, 2005). También pudo haber constituido un impedimento para entrar a la reflexión de los recursos narrativos con que contaban para expresarse.

Julián Caballero, mixteco, señaló en 1994 a Erica Cusi: “La TV no es la realidad, el video indígena sí”. El resultado, la propuesta indígena del video indígena, no se trata de un lenguaje visual, sino de una posición política que sostiene que al mostrar la cultura en video se refuerza la identidad cultural y, por lo tanto, puede defenderse mejor. La metodología de trabajo intuitiva que se dio al principio de los talleres nacionales fue estandarizada en un manual en 1996, escrito por la gente del Centro de Video de Oaxaca. En él podemos darnos cuenta de la visión del trabajo realizado:

“Si las culturas originales del continente americano son diferentes de las de origen europeo o mestizo, entonces la manera de expresarse a sí mismas con imágenes y sonidos

no tienen que ser las mismas. La labor que tienen los realizadores de video indígena es determinar cómo esta forma de comunicación puede servir para reforzar a sus propios pueblos, construyendo sobre sus propios modos de comunicación auditiva y visual como el lenguaje, historias tradicionales, música, figuras que aparecen en textiles, y en el arte[...] Lo que está escrito aquí puede ser considerado como un punto de partida para que un día los creadores de video indígena, puedan escribir sus propios manuales que propongan elementos y conceptos que resultarán en un verdadero video indígena” (Cusi, 2005).

El verdadero video indígena, considera Erica Cusi, sigue siendo tan elusivo hoy como lo fue alrededor de 1990, a pesar de los deseos de las instituciones y de algunos creadores de video indígena. “Lo que distingue al video indígena de otros géneros no son los marcadores formales ni estéticos ni los individuos involucrados en la producción, que incluye muchas veces a mestizos como editores o consejeros creativos, sino una plataforma política y cultural comprometida y compartida”.

Otra de las dificultades para encontrar al verdadero video indígena, es la enorme heterogeneidad entre las distintas comunidades indígenas y al interior de las mismas. El videasta zapoteco Juan José García, segundo director del Centro de Video Indígena de Oaxaca, dijo: “El video indígena no existe. Tal vez existe lo que se podría llamar el video zapoteco, o el video Juan José”, pero, según Cusi, el video indígena es más una postura que un género audiovisual claramente diferenciado.

Aunque la experiencia del programa de TMA no logra consolidarse en muchas de las comunidades “seleccionadas”, en otras, algunos participantes abrazan el proyecto, y esta experiencia sería fundamental para la generación de los primeros realizadores indígenas y posteriormente de grupos de video indígena, que se encargarían después, por sus propios medios y recursos, de replicar la experiencia, primero al interior mismo de sus comunidades, formando a otros realizadores, y después, en una especie de solidaridad interétnica. Por ejemplo, en 1994, a raíz del levantamiento zapatista, grupos de realizadores de Oaxaca viajan a Chiapas a impulsar el desarrollo de realizadores indígenas entre las bases zapatistas.

Los primeros directores indígenas, y los que vendrían después, desarrollaron trabajos que, según algunos antropólogos visuales, son narrativamente diferentes que los de cineastas (Córdova y Zamorano, 2004).

Se trata de una suerte de directores comunitarios que se preocupan mucho de la representación de su comunidad y los personajes. Esta circunstancia es clara, pues a diferencia de los profesionales de la comunicación que registran y se van y, en el mejor de los casos, les hacen llegar las copias del trabajo terminado, sin que los personajes tengan ninguna incidencia en el proceso que solo pretende reflejar el punto de vista del realizador o la institución productora, los realizadores indígenas se encuentran insertos

en procesos en su comunidad y balancean mucho cómo se verán los personajes y el impacto que esto puede tener en el interior de la colectividad.

Como los mensajes están trabajados para ser vistos por la comunidad, generalmente son largos y precisos. Por ejemplo, si se trata de una fiesta, siguen cuidadosamente todos los ritos, y hacen énfasis en cada uno de los elementos, pues sus espectadores notarían la falta de alguno, por no hablar de que también podrían notar la falta de alguien que participó, y esto podría ser interpretado como una falta de cortesía. En otras ocasiones, en busca de “proteger” la imagen de la comunidad, la claridad del discurso se ve comprometida y se vuelve un mensaje para iniciados.

El realizador tzeltal Mariano Estrada señala: “en realidad no soy un realizador independiente. Aunque la cuestión técnica para realizar un video la haga solo, el sentir y el contenido de mis videos pertenecen al pueblo” (Córdova y Zamorano, 2004).

Más allá de sus búsquedas narrativas, el Proyecto de Transferencia de Medios Audiovisuales, que entró en operación a partir de 1990, ha propiciado la producción de más de un centenar de programas de video indígena entre los pueblos zapoteco, nahua, mixe, tlapaneco, chol, tzeltal, tzotzil, huave, maya, yaqui, purépecha, totonaco, amuzgo, mixteco, triqui, kumiai, seri, otomí, mazahua y mazateco; además de innumerables horas de registro sobre temas considerados de importancia por las comunidades. Además, el proyecto logró la instalación de los centros de video en diferentes zonas del país, que ofrecen espacios de reunión, salas de edición y postproducción, oficinas, videoteca y sala de proyección, así como servicios de dormitorio y cocina que facilitan un ambiente propicio para la producción de video y el intercambio de experiencias.

## Oaxaca

El primer Centro de Video Indígena fue creado por el Instituto Nacional Indigenista en la ciudad de Oaxaca en 1994, y estuvo a cargo de Guillermo Monteforte. Este centro fue un importante espacio de aprendizaje y producción de video, en donde los primeros participantes del programa colaboraron para formular la misión y los programas de los Centros de Video Indígena. El Centro de Oaxaca ha sido un espacio de apoyo no solo a los trabajos concretos, sino del surgimiento de numerosas otras experiencias desde la sociedad. La más visible es Ojo de Agua Comunicación.

## Michoacán

También en Michoacán, como parte del proyecto de Transferencia de Medios, se abrió el segundo Centro de Video Indígena en 1996. Desde el lado de la sociedad, este centro apoyó el surgimiento de otras experiencias como la nacida en Paracho, donde Dante Cerano, indígena purépecha, fundó la organización Exe Video. “Exe” viene del purépecha “Exéni, Xéparini ka Erétseparini”, que quiere decir “ver con

responsabilidad”. Este colectivo produce documentales con un tono contemporáneo, y ha producido trabajos indígenas de ficción. Exe Video ofrece talleres de video para jóvenes, y produce televisión, radio y música purépecha tradicional y contemporánea. Debido a la larga historia migrante de Michoacán a los Estados Unidos, muchos de los videos indígenas de esta zona abordan temas de migración como Taraspanglish Migrants Video Project.

## Sonora

En Sonora, en la ciudad de Hermosillo, se abrió en 1997 un Centro de Video Indígena para servir a las comunidades yaqui, mayo y seri que habitan en el noroeste mexicano. En los talleres de producción se hicieron documentales sobre el patrimonio cultural, la migración, y otros temas comunitarios. En marzo de 2005, el CVI de Sonora realizó el primer festival de video indígena de la región junto al Instituto Nacional de Antropología e Historia. En el Festival de Video Documental Indígena se mostró trabajo de realizadores de los cuatro CVI.

## Yucatán

Yucatán es uno de los estados con mayor porcentaje de población indígena y en muchos casos monolingüe, especialmente de mujeres. Se destaca también por tener producción audiovisual indígena muy interesante y *sui generis*. En el año 2000 comenzó a operar en Yucatán, el último de los cuatro Centros de Video Indígena, que empezó a trabajar junto a organizaciones locales dictando talleres y ofreciendo servicios de producción. En Yucatán, el proyecto de Transferencia de Medios se caracteriza por la gran participación de las mujeres que aprendieron el oficio de videastas y adoptaron el medio como forma de expresión para la gestión y demanda para sus comunidades, para testimoniar su vida, recuperar la memoria histórica, su música y danza tradicionales, para la defensa de los derechos indígenas, de su organización comunitaria, para difundir la medicina tradicional, las actividades y técnicas artesanales, como apoyo para la protección y recuperación del medio ambiente, la agricultura tradicional, también como denuncia social y para dejar testimonio de celebraciones rituales y profanas. Sus trabajos han participado en diferentes festivales de México y el mundo, como el VII Festival de Cine y Video Indígena en Nueva York, el Festival de Cine y Video Présence Autochtone de Canadá, Geografías, Suaves y la Cumbre Tajín, y han ganado varios premios (Rodríguez, 2007).

El milenio no comenzó bien para el programa Transferencia de Medios Audiovisuales para las comunidades y organizaciones indígenas. Después de la desaparición del INI y la creación de la CDI, la Subdirección de Medios desaparece, se hace un nuevo esquema en donde parte del área se va a acervos y la otra parte a la dirección de comunicación intercultural con las áreas de radio, video, coordinación editorial y difusión. A pesar de que en 2000 se inaugurara el último de los Centros de Producción de

Video, año tras año han disminuido los presupuestos para equipos, materiales y capacitaciones. Los últimos equipos repartidos en el programa de Transferencia de Medios fueron 10 equipos de cámara con computadora en Yucatán. El retiro del Estado en numerosos programas, entre ellos Transferencia de Medios, no se ha traducido, como esperaban sus promotores, en la entrada del tercer sector a participar y tomar su responsabilidad en el proceso. Hoy no existe ningún programa de política pública de esta magnitud que cumpla su función. Se canceló así un camino que apenas comenzaba.

A nivel central, la CDI terminó con las capacitaciones en 2009. El departamento de video tiene tres empleados en el DF: dos técnicos y el coordinador. Hace un documental etnográfico al año, ya sea por sugerencia del área de investigación o porque alguna delegación local de la comisión lo pide. El resto del trabajo anual son las producciones para comunicación social que no tiene equipo. Lo que fue un recurso para las comunidades es hoy un recurso para la visibilidad de la institución. En 2006 se crearon fondos concursables, a través de la comisión, en el llamado Programa de Apoyo a Comunicadores Indígenas. Los fondos se aplican a proyectos de radio, video, internet y producción editorial. Sin embargo, algunos de los financiamientos apoyan, por ejemplo, los propios espacios de la CDI como a alguna de las 20 radios indígenas. Dan un promedio de 6 000 dólares americanos para proyectos de video. En 2011 se destinaron unos 300 000 dólares americanos a 52 proyectos de video. Si pensamos que hay 62 grupos étnicos, fue menos de un video al año por grupo étnico con un financiamiento que no alcanza para la producción, y mucho menos para equiparse como colectivo de producción.

En 2007, la Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas trató de desaparecer todos los Centros de Video Indígena. Los de Oaxaca y Sonora cerraron. En Oaxaca numerosos proyectos ya caminaban solos, mientras que Sonora, al norte del país, alejado de todo, tenía poca actividad. Los de Michoacán y Yucatán lograron su permanencia sin fondos; cuentan para su funcionamiento con un empleado cada uno y su espacio físico, pero sin presupuesto para las actividades. Los operadores deben conseguir contrapartes financiadoras de los proyectos.

En Centro de Video de Michoacán continúa con sus acciones de capacitación y difusión del video indígena. La mayor parte de los esfuerzos se dirigen al Festival de Video Indígena (<http://fecvi.com>), creado en 2005, “[...] Está dedicado a la promoción de los materiales audiovisuales cuyo eje central temático es el de los pueblos indígenas. Tiene sede en Morelia y carácter itinerante en el interior del país, así como en comunidades indígenas. Su principal preocupación es el reconocimiento de las culturas originarias de México”. Este festival es tal vez el único espacio que permite hoy a los pueblos indígenas encontrarse entre sí y mostrar su material. El video para los pueblos indígenas no es solamente una herramienta creativa, es una voz más de su realidad, señaló Adrián González Camargo, del Centro de Video Indígena de la Comisión para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas.

En materia de capacitación, se realizan cursos iniciales y de continuidad en respuesta a las necesidades de los propios pueblos. El pueblo purépecha es el que más se ha apropiado del video, no solo como herramienta, sino como una voz misma del sentir.

El CVI de Yucatán es el que más producción tiene, y desarrolla mucho trabajo en colaboración con otras instancias gubernamentales locales. Proporciona talleres de formación a los mayahablantes sobre guion, investigación periodística, locución, producción radiofónica y de video, que aseguren su participación en tareas de comunicación e información. Además, hace muestras itinerantes y da asesoría a productores locales. El movimiento de videastas indígenas mujeres se encuentra muy animado.

A pesar de que el programa de Transferencia de Medios Audiovisuales a las comunidades indígenas desapareció prácticamente en el 2008, y de que ha sido sustituido poco a poco por otras propuestas, ninguna política pública del Estado mexicano ha tenido el peso y la relevancia de esta experiencia. Es interesante ver cómo la creación de un movimiento de audiovisual indígena estuvo asociado, en alguna medida, al proyecto de Transferencia de Medios de la hoy Comisión para el Desarrollo de los Pueblos Indios.

## TV Tamix. Televisión Comunitaria en Oaxaca

De la mano de la posibilidad de producir audiovisuales en las comunidades, surge la necesidad de compartir y distribuir los materiales. Festivales, encuentros e intercambios, son las formas más comunes que se dan entre los grupos productores, también algunas de las producciones han llegado a la televisión, eventual y generalmente a la local y pública. Sin embargo, existieron dos experiencias de transmisión comunitaria, ambas en el estado de Oaxaca: la de Guelatao y la de Tamazulapan Mixe, esta última la primera y más consistente.

Los orígenes de TV Tamix como proyecto están en la Casa del Pueblo, donde un grupo de maestros organizaba eventos culturales, producía radio, y en 1990 piden a un paisano emigrado a Estados Unidos que les envíe una cámara de video. Con la cámara grabaron cómo producían radio, las visitas oficiales, fiestas patronales, actividades de la municipalidad.

En 1992, miembros de la Casa del Pueblo, elegidos por el INI, participaron en el Segundo Taller Nacional de Transferencia de Medios Audiovisuales a las Comunidades Indígenas. Pronto anuncian la creación de Radio y Video Tamix (Ávila, Calleja, y Solís, 2001). TV Tamix, la televisora, nace de la oportunidad. Años atrás, cuando existía Imevisión como empresa del Estado y debido a los problemas geográficos que representa la región de Tamazulapan Mixe en Oaxaca para las ondas televisivas, la empresa llevó una antena de televisión, que por cierto nunca funcionó. Imevisión fue privatizado en 1990 y comprado por TV Azteca. Ya capacitados en la producción de

video, “los maestros comenzaron a voltear hacia el pequeño edificio y la gran torre inútil, ¿sería eso un transmisor?, se preguntaban si sería posible hacerlo funcionar. En la asamblea del pueblo pidieron permiso para traer un ingeniero que les confirmó que era un transmisor y que era fácil arreglarlo. Solicitaron a la asamblea los fondos para arreglarlo y meses después, el ingeniero regresó con las piezas e hizo funcionar el transmisor”, recuerda Hermenegildo Rojas,<sup>7</sup> uno de los participantes del proyecto, que en ese entonces era un joven inquieto. El transmisor lograba cubrir con su señal no solo a Tamazulapan, sino además a las pequeñas comunidades mixes de la zona.

La primera transmisión, continúa Rojas “fue muy emocionante”. Ahí ya le tocó participar al joven músico que fue de la primera generación de capacitados de la comunidad por sus propios coterráneos. Recuerda cómo pusieron la cámara en una de las calles del pueblo para transmitir en vivo y sacaron del aire la señal que venía del DF para meter la suya, y “desde el monitor veías como aparecían cabecitas desde la ventana, ¿ese es mi pueblo?, ¿esa es mi calle?, y los niños comenzaron a salir a la calle y a explorar la cámara”.

Según Cusi, los capacitadores del INI, además del equipo técnico que les proporcionaron, les transmitieron “el discurso institucional acerca del papel de la cultura en el desarrollo de las comunidades indígenas y cómo el uso del video puede reforzar la identidad cultural. Al inicio la Casa del Pueblo no se plantea el rescate cultural, sin embargo, en su primer folleto promocional, como TV Tamix, ya se encontraba como objetivo primordial el rescatar y promover la cultura mixe porque sabemos que el video es un medio de reforzar nuestra identidad”.

TV Tamix transmitía los fines de semana, e iniciaba sus transmisiones con agradecimientos a las autoridades, a la montaña sagrada, a la nación mexicana, y a la comunidad; imágenes del tequio,<sup>8</sup> la montaña, y su espacio de transmisión, el estudio, el equipo recién donado y la sala de edición. La programación incluía las fiestas, los eventos de las autoridades, y programación del INI y de otros proyectos indígenas (Cusi, 2005).

Erica Cusi observa que el folleto de TV Tamix de 1992 reconoce como su máxima autoridad a la Asamblea General de Propietarios y Comuneros del pueblo. Los productores televisivos buscan en ese folleto comparar su trabajo con el tequio, definiéndolo como un proyecto de comunidad: “Porque sabemos que la comunicación es una herramienta fundamental en el desarrollo y fortalecimiento de nuestra cultura e identidad [...] ¿Quiénes somos? Radio y Video Tamix de Tamazulapan Mixe transmitiendo con 10 watts de potencia”.

<sup>7</sup> Entrevista realizada a Hermenegildo Rojas por Irma Ávila, 2012.

<sup>8</sup> Trabajo colectivo de beneficio comunitario al que están obligados todos los miembros del pueblo.

El equipo de TV Tamix estaba compuesto por los maestros capacitados en el Programa de Transferencia de Medios Audiovisuales y un grupo adicional de jóvenes productores indígenas, algunos parientes entre sí, que sobre la marcha habían aprendiendo y trabajaban gratuitamente para el proyecto. Cada fin de semana, recuerda Hermenegildo Rojas: “transmitíamos un par de programas y documentales que entraban en los espacios como Këdukj adj, que quiere decir servir al pueblo, o un programa como Espacio Sagrado, eran del tipo de programas que buscábamos mostrar a la comunidad. Mostrar, por ejemplo, a las mujeres en su trabajo diario o a los ancianos, estos grupos sociales que no forman parte del proyecto de producción, sin embargo, se les integra al mismo dando fe de su trabajo en la comunidad, y para los cortes de canal usábamos un rebozo en vez de las barras cromáticas”.

Entre 1992 y 1995, el proyecto trasladó la antena de la escuela a la presidencia municipal dando fe del lugar que adquiría el proyecto dentro de la comunidad. En 1998 empieza el nuevo programa con niños, Hoy en la comunidad, y una nueva era, la generación de los jóvenes accede a la dirección de algunos programas. Este proyecto fue producido con fondos de una organización de apoyo a la infancia y la participación de los niños de la comunidad convertidos en conductores y reporteros (Cusi, 2005).

Cusi observa que este tipo de programas empiezan a gestar diferencias, entre los primeros promotores del proyecto y los jóvenes, acerca de la programación conveniente para la comunidad. Los maestros consideran que programas como el de Alcohólicos Anónimos no es un material indígena ni cultural. En su opinión, los programas en castellano no son verdaderamente indígenas. “Los jóvenes tienen una visión más constructiva y menos esencial de la identidad cultural”. Las diferencias en TV Tamix se resuelven dejando que cada grupo desarrolle su propuesta.

Miembros del equipo más joven de TV Tamix recibieron becas diversas como la del Fondo Estatal de la Cultura en 1996, y de la Fundación Mac Arthur. Esto generó dudas y el equipo fue acusado de corrupción al interior de la comunidad. Las acusaciones culminaron con la expulsión de los comunicadores del palacio municipal, y dividió a TV Tamix y la Casa del Pueblo en diferentes organizaciones (Cusi, 2005). A finales del 1998, cuando el conflicto agrario que tenía Tamazulapan Mixe con el pueblo vecino se resuelve, el gobierno municipal y la comunidad pidieron a los participantes de TV Tamix que filmaran el tequio y la colocación de nuevas señales limítrofes. El tequio es obligatorio en Tamazulapan y se encuentra reconocido por la constitución del Estado. Filmar no se considera un “trabajo” y no libera a los jóvenes de la obligación de trabajar para la comunidad. Muchos jóvenes ya capacitados abandonaron el proyecto, pues no hubo compensación económica, ni de reconocimiento a su trabajo (Cusi, 2005).

En 2010, el proyecto TV Tamix buscó resurgir. Vicente Antúnez, ex locutor y reportero del proyecto negoció con la autoridad municipal para volver a instalar la antena.

Aunque se consiguió la mitad del financiamiento, el proyecto no pudo prosperar. Otro grupo trabaja en un documento que espera retomar la experiencia de TV Tamix, al que están llamando Estatuto de la comunicación comunal. La idea sería presentarlo a la comunidad y lograr el reconocimiento de esta para el trabajo en comunicaciones. El documento, dicen sus autores, buscaría ir más allá de las definiciones de lo que es una comunicación comunitaria. Iría a los procesos y a la operatividad de la misma, pues ese es el reto para lograr una comunicación verdaderamente comunitaria y no de 5 o 20 miembros de la comunidad autodesignándose “la comunidad”. Lo más difícil, señala Hermenegildo Rojas, es la censura de la propia comunidad.

## Ojo de Agua Comunicación, Oaxaca.

Es difícil tratar de entender los procesos de construcción del audiovisual indígena y comunitario en nuestro país sin el trabajo de la organización Ojo de Agua Comunicación (<http://www.ojodeaguacomunicacion.org/>), como centro, punto de encuentro, de aprendizaje y convergencia de los diversos colectivos de producción.

En 1994 un grupo de productores que habían trabajado en el Centro de Video Indígena de Oaxaca del INI crean Ojo de Agua Comunicación, un centro independiente de medios indígenas. Ojo de Agua produce videos para organizaciones indígenas y educativas, ofrece capacitación periódica a videastas indígenas, y participa en iniciativas regionales para realizar encuentros y conferencias. Señala Guillermo Monteforte: “Teníamos alguna experiencia en la producción de cine, radio, fotografía, televisión y video, pero principalmente teníamos la convicción de que los medios de comunicación en manos de las comunidades podían ser muy útiles para visibilizar y valorar sus modos de vida, sus derechos, sus luchas, exigencias, fortalezas, propuestas y todo aquello que ocultan los medios públicos y privados [...]”.

Según su sitio web, Ojo de Agua Comunicación se plantea como objetivos: “Difundir una imagen digna y la palabra de los pueblos indígenas. Impulsar la multiplicación de experiencias y procesos de comunicación comunitaria en el sur del país. Contribuir a la democratización de los medios y de la sociedad en general, e impulsar la comprensión y la celebración de la diversidad cultural en nuestro país y en el mundo [...]. Hemos intentado crear espacios que funcionen como puntos de encuentro para el intercambio de información y para la reflexión colectiva sobre las realidades que vivimos, con la idea de fortalecer las habilidades de personas y organizaciones indígenas para expresar en producciones audiovisuales sus realidades, desde perspectivas propias [...]”.

Para ello, el equipo de Ojo de Agua, compuesto por realizadores indígenas y comunicadores sociales comprometidos desde hace muchos años en el proyecto, realiza y difunde programas documentales, series de televisión educativa y cápsulas radiofónicas con temas de interés para organizaciones y comunidades indígenas. Organizan

seminarios de comunicación, talleres de capacitación, foros, congresos y encuentros nacionales e internacionales para la discusión e intercambio de experiencias sobre la comunicación indígena, con la participación de organizaciones sociales, comunicadores y comunicadoras indígenas y especialistas en las temáticas abordadas, y señalan en su página web: “Hemos insistido en el uso del video, aportando de manera significativa a la construcción de una vertiente de trabajo de comunicación comunitaria que se ha denominado *video indígena*. No hemos estado solos en esto, hemos compartido con innumerables compañeros y compañeras una larga etapa de aprendizaje como personas y como equipo de trabajo. La rebelión zapatista de 1994 nos impulsó y nos animó a asumir la responsabilidad de insistir y hacer talleres de capacitación para que desde el seno de las propias comunidades indígenas se comunicaran y se hicieran visibles sus demandas históricas y sus lecciones de trabajo, lucha y dignidad”.

Sus proyectos desarrollan acciones en donde algunas líneas se mantienen como constantes: “Trabajan con comunidades y organizaciones indígenas en el desarrollo de procesos y medios de comunicación comunitaria. Apoyan y proponen iniciativas en favor de la multiculturalidad y de la democracia en los medios de comunicación y en la sociedad mexicana. Impulsan procesos de comunicación que promuevan el respeto, el reconocimiento y la celebración de la diversidad cultural del país, una cultura de paz, la equidad de género, la sustentabilidad del campo y el cuidado del medio ambiente, así como el desarrollo de los pueblos indígenas de acuerdo a sus propias perspectivas y proyectos” (Ojo de Agua Comunicación, 2012).

Ojo de Agua cuenta con tres áreas básicas: producción, difusión y capacitación. Las producciones documentales destinadas a poblaciones indígenas abordan tanto la problemática como las luchas, experiencias y expresiones sociales y culturales de los pueblos indígenas. El esquema de producción es colaborativo con las comunidades para contar con la participación de las mismas, no solo frente a la cámara, sino en la generación de las ideas a desarrollar. La organización ha realizado decenas de documentales unitarios de corto, medio y largometraje, así como series de televisión como Pueblos de México o Educación Indígena: Experiencias Ejemplares. En las series de televisión, la colaboración con las comunidades se da de otra manera, primero se desarrolla la idea con la contraparte productora, generalmente una institución gubernamental y después se acercan a las experiencias o comunidades con demandas específicas de colaboración.

Juan José García Ortiz, indígena zapoteco, es el presidente de Ojo de Agua Comunicación y uno de los realizadores del equipo, explica la intencionalidad de sus trabajos: “Cada trabajo que realizo representa un reto para mí; busco ofrecer una fuente de información y al mismo tiempo una propuesta estética, amena y entretenida para provocar la reflexión y el debate sobre la importancia de revalorar los saberes propios de los pueblos indígenas: nuestra historia, nuestra relación con la naturaleza, nuestra lengua, nuestra vida comunal” (Córdova y Zamorano, 2004).

La producción, sin embargo, es solo la primera parte del trabajo. La difusión es la segunda labor a la que dedican trabajo en la organización. Los festivales cumplen una función importante al presentar el trabajo de realizadores indígenas a un público más amplio dentro de México y a nivel internacional, y crean valiosas oportunidades de intercambio para los realizadores. Gracias al trabajo de gestión de Ojo de Agua, muchos videos indígenas se han exhibido en festivales y muestras internacionales en más de 20 países de tres continentes. Ojo de Agua también organiza festivales y, en mayo de 2006, fue sede de uno de los eventos más grandes y significativos del audiovisual indígena. Coordinado por el Consejo Latinoamericano de Cine y Comunicación de los Pueblos Indígenas (CLACPI), México otra vez fue anfitrión del Festival Internacional de Cine y Video de los Pueblos Indígenas, Raíz de la Imagen, CLACPI, en la ciudad de Oaxaca.

Para Ojo de Agua, la difusión comunitaria es la parte fundamental del trabajo. Bajo la premisa de que es necesario crear puentes de comprensión desde el audiovisual entre las diversas realidades locales, se ha articulado “el desarrollo de actividades locales, lúdicas, informativas y generadoras de reflexión crítica y de acciones colectivas transformadoras”. Los actores sociales que participan en este proceso incluyen a organizaciones sociales y civiles de Oaxaca, grupos comunitarios, colectivos de comunicación e instituciones públicas y privadas. Apoyados en una videoteca con contenidos sociales, artísticos y culturales, particularmente de aquellos relacionados con los pueblos indígenas, y una página web que permite consultar los archivos disponibles, videos en línea y propiciar las interacciones entre organizaciones y personas, desarrollan programas específicos a partir de las necesidades de los solicitantes.

El otro eje de trabajo fundamental es la capacitación. Durante años, Ojo de Agua capacitó a muchos realizadores comunitarios e indígenas que desarrollaron numerosos proyectos de producción, sin embargo, con estos resultados como carta de presentación, la organización se plantea la descentralización del proyecto para la creación de espacios colectivos de comunicación comunitaria en distintos puntos del estado de Oaxaca para atender necesidades más locales. En 2006, Ojo de Agua desarrolló una serie de talleres que iniciaron una discusión sobre su trabajo como organización que apoya la comunicación indígena. Un año más tarde, después de consultar con actores claves en diversas comunidades indígenas, comenzaron con la tarea de entretenimiento en la producción de radio y video, dando origen al desarrollo de los Espacios de Comunicación Comunitaria (ECC). Esta experiencia es la más grande que una organización civil ha emprendido con comunidades (Magallanes *et al.*, 2010).

El objetivo era que los ECC surgieran dentro de los procesos organizativos de las comunidades con la finalidad de contribuir a las transformaciones positivas de las mismas, tomando en cuenta las realidades, intereses y prácticas indígenas locales.

De los cuatro ECC creados oficialmente en el 2008, dos están más orientados a la radio Dizha Kieru, en la comunidad de San Miguel Talea de Castro, y Espacio de

Comunicación del Istmo (ECI), radio y otros medios, en la zona del Istmo de Tehuantepec. Mientras que Tsjäpijy, en Santa María Tlahuitoltepec, y el Colectivo Yoltajtöl, en San Miguel, Tzinacapan y Cuetzalan, Puebla, están más orientados al video. Estos centros, además de tener sus propios espacios y equipos para la producción en medios, tratan de ser espacios multifuncionales en los cuales puedan llevarse a cabo talleres, sesiones de reflexión colectiva y actividades culturales. En este sentido buscan convertirse en nodos regionales de comunicación que apoyen necesidades locales. Para junio de 2009, en la mayoría de los casos, los participantes de los nodos locales todavía dependían fuertemente de las visitas mensuales del capacitador de Ojo de Agua, a la par que había un deseo de madurar y operar de forma independiente (Magallanes *et al.*, 2010).

Ojo de Agua ha pasado de ser un grupo de productores de video a un colectivo de capacitadores en radio y video. Cada capacitador de Ojo de Agua ha abordado los proyectos de los ECC de forma distinta. Ellos mismos reconocen que estas diferencias se basan en la falta de un plan de acción sistematizado y en factores relacionados con la personalidad y las fortalezas en cuanto a conocimientos de cada uno de ellos. Un capacitador de Ojo de Agua lo reconoce: “Se motiva a trabajar cuando estoy yo ahí y se dejan planes para avanzar, pero no avanzan hasta que llego otra vez. Entonces todo se acumula en esos tres o cuatro días intensivos donde casi no dormimos por estar ahí avanzando”.

Los Espacios de Comunicación Comunitaria desarrollados por iniciativa de Ojo de Agua han proporcionado oportunidades de crecimiento y desarrollo para las personas en sus comunidades de origen. A pesar de lo jóvenes que son los espacios, han facilitado aprendizajes concretos de herramientas de comunicación que se han materializado en la realización de productos concretos (video y radio) con distintos niveles de calidad y que valoran las lenguas indígenas. Por otro lado, tienen el problema del alto nivel de deserción y de movilidad de los participantes. Esto está vinculado con factores tanto internos como externos a los grupos de trabajo, como conflictos personales, necesidades económicas, cuestiones laborales o de estudios y distribución del tiempo. Debido a que el trabajo en los ECC es voluntario y adicional a las responsabilidades cotidianas de los participantes, estos no disponen del tiempo necesario para vincularse a tiempo completo con los proyectos de comunicación. Los ECC están pensando en su continuidad sin el seguimiento de Ojo de Agua. La motivación por darle continuidad a los proyectos ha hecho que los participantes hagan planes de financiamiento, producción y contacto con otros colectivos para asegurar su trabajo a largo plazo. Para lograrlo, los participantes de los ECC han creado vínculos con personas y grupos interesados en la comunicación comunitaria distintos a Ojo de Agua. Estos vínculos son importantes para el seguimiento de su formación, la continuidad de sus proyectos y el respaldo a su tarea de comunicadores comunitarios (Magallanes *et al.*, 2010). La aceptación comunitaria de los colectivos es desigual, varía de comunidad a comunidad, de proceso a proceso. Los participantes de los colectivos provienen de la comunidad y la conocen bien, pero algunos perciben que su trabajo no es valorado.

## Promedios en Comunicación Comunitaria, Chiapas.

Chiapas también se ha distinguido por el número y desarrollo de proyectos de comunicación indígenas, especialmente los relacionados con los procesos de autonomía. Por un lado, en San Cristóbal de las Casas, el Centro Cultural Sna Jtz'ibajom se ha aliado con grupos de producción independiente para hacer talleres de video en lenguas autóctonas de la región. En la zona de Palenque, el Comité de Defensa de la Libertad Indígena Xi'nich produce videos sobre la lucha de los indígenas y sus tradiciones, que han circulado a nivel internacional, este grupo se considera uno de los más relevantes del Estado.

Otro grupo de medios indígenas en Chiapas es el Proyecto Videastas Indígenas de la Frontera Sur que, trabajando con el Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social y el Centro de Estudios Superiores de México y Centroamérica, Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas (CESMECA-UNICACH), organiza talleres y diplomados para jóvenes indígenas y programa foros de video indígena (Cordova y Zamorano, 2004).

Sin duda, el trabajo que más visibilidad ha tenido a nivel nacional e internacional es Promedios en Comunicación Comunitaria, quien trabaja con las comunidades más alejadas de Chiapas, las mismas que en 1994 lograron la atención mundial cuando se levantaron con el Ejército Zapatista de Liberación Nacional, logrando apoyo no solo en nuestro país, sino fuera de él, para su propuesta audiovisual. Varias de las actuales comunidades autónomas zapatistas usan el video para mandar comunicados al exterior, e internamente como herramienta para definir y promover objetivos y experiencias comunitarias.

En 1994, Alex Halkin y Tom Hanson viajan a Chiapas a cubrir el levantamiento zapatista y crean el Chiapas Media Project, con el apoyo de algunas redes norteamericanas de televisoras de acceso público y proyectos de ejercicio de libertad de expresión. Aunque algunos realizadores mexicanos y extranjeros comenzaron a hacer trabajos solidarios en zonas zapatistas, no estaban en posibilidades de desarrollar los talleres al interior de las comunidades. Barreras desde lingüísticas hasta culturales, pasando por asuntos de seguridad, impedían a los indígenas capacitarse en la operación del audiovisual aunque existía el interés. Es entonces cuando se da la Convención Nacional Democrática, en el Aguascalientes zapatista, cuando realizadores indígenas de Oaxaca llegan solidariamente a registrar en video el evento. Hermenegildo Rojas recuerda: “Es entonces cuando se da el acercamiento del Chiapas Media Project para solicitar el apoyo para que indígenas chiapanecos reciban procesos de capacitación. Algunos de los realizadores de Oaxaca ya teníamos experiencia en procesos de capacitación gracias a que colaboramos en los talleres del programa de Transferencia de Medios Audiovisuales en otros estados como Veracruz o Yucatán”.

Así, TV Tamix comienza el proceso como organización independiente, en un inicio de manera solidaria. Hermenegildo Rojas y Carlos Pérez se encargan del proyecto. El primero de ellos señala: “El Chiapas Media Project (ChMP) conseguía pasajes, comida, materiales, y algunas veces se pagaron salarios. La actividad fue muy intensa, se daban talleres cada mes o dos meses. Al principio no había equipo, y les prestábamos desde Oaxaca, para las prácticas, las cámaras, editoras, y hasta llegamos a recibir en Oaxaca a compañeros para editar sus trabajos”. Pronto el ChMP dotó de cámaras y editoras a las comunidades zapatistas.

En el 2000, Hermenegildo Rojas toma un cargo en su comunidad y Carlos Pérez Rojas se traslada a vivir a Chiapas para trabajar todos los días en los procesos de acompañamiento. Pronto se crea oficialmente Promedios en Comunicación Comunitaria, ya como una organización mexicana, y Carlos Efraín Pérez, oaxaqueño parte del equipo declara: “Donde me involucré al cien por ciento al video fue en Chiapas, y esto se debió al planteamiento de los municipios autónomos en resistencia. Esto fue cuando ya me fui a trabajar con Promedios de Comunicación Comunitaria [...] porque llegué ahí para dar talleres de capacitación a miembros de comunidades, trabajando con ellos y con las autoridades zapatistas. Y al estar conviviendo con ellos conocí el planteamiento que ellos le estaban dando al video, lo cual me parecía muy importante: el video como una herramienta de denuncia a violaciones a los derechos humanos. Ese era uno de los objetivos que se propusieron en ese momento para el uso del video. Entonces por ahí me fui, hay un video que hice para la Red de Defensores Comunitarios, un video de uso interno que lo han utilizado para capacitar y concientizar a comunidades. Y luego más adelante, empezamos con un trabajo colectivo del cual yo formé parte, sobre cómo vincular el video al proceso de autonomía en los municipios indígenas de Chiapas. Ver esto ya como un medio en manos de las comunidades indígenas, un medio que pudiese tener diferentes usos más allá de la denuncia, la defensa, y que yo como lo veo, tiene que ver con el derecho a la autorepresentación [...]” (Córdova y Zamorano, 2004).

El desarrollo que se dio, desde la propuesta del Programa de Transferencia de Medios Audiovisuales a Organizaciones y Comunidades Indígenas, hasta la defensa de los derechos de la comunicación de los pueblos y a la autorepresentación por las propias comunidades, nos muestra los procesos de apropiación que al interior de las comunidades se dieron del discurso oficial y alternativo del uso del audiovisual para las propias comunidades.

Carlos Efraín Pérez señala acerca de los procesos de apropiación: “En la Sierra mixe está documentado que los primeros mixes que tocaron música de aliento con instrumentos europeos fue para celebrar una misa, y en aquél entonces hasta se celebraban en latín. Y luego aprendieron a tocar marchas, valeses, oberturas, y todo lo demás. Pero ese instrumento de procedencia europea se lo fueron apañando, hubo un momento en el que ellos empezaron a plasmar su propia música, y de allí los sones y

jarabes mixes, chinantecos, zapotecos. Se apropiaron del instrumento y expresaron sus historias, sus vidas, sus imágenes, y sonidos. Pues yo les decía que es lo mismo que está pasando con el video en las comunidades indígenas, que estamos en un proceso de acceso, o sea, hemos podido acceder a esta tecnología y estamos en un proceso de aprendizaje. Tiene que llegar a un momento en el que yo pueda tener una expresión propia. A eso me gustaría llegar (Córdova y Zamorano, 2004).

El Proyecto de Medios en Chiapas (Chiapas Media Project) se define a sí mismo como una organización que: “surge del encuentro entre comunidades campesinas indígenas del sureste mexicano y sociedad civil de los Estados Unidos, la ciudad de México y Oaxaca. El interés por parte de las comunidades en el manejo de cámaras de video, así como la sensibilidad de personas que simpatizan con el movimiento rebelde, posibilita gestar en 1995, la idea de impulsar esfuerzos conjuntos con el objetivo de que las comunidades tengan la oportunidad de apropiarse de conocimiento en comunicación que les posibilite construir desarrollo y autonomía. Es una organización binacional y multicultural que desde 1998 se dedica a facilitar capacitación, tecnología e información del uso de los medios de comunicación, poniendo énfasis en el área de producción de videos” (Promedios en Comunicación Comunitaria, 2012).

Como resultado de estos procesos, las producciones de las comunidades expresan ángulos de sus propias realidades que tal vez serían difíciles de plantear por otros realizadores. Dice Carlos Efraín: “Los videos que yo he visto que ha hecho gente de afuera, están enfocados en los íconos: en el subcomandante, en la comandancia, en el EZLN. Y si tú los comparas con un video realizado por una comunidad indígena, vas a ver que la gente que sale en los videos es la gente de las bases, es la gente que está ahí todos los días viendo la milpa, gente que no anda con su pasamontañas y con su arma en la espalda. Por un lado, para mí lo importante de que ellos se estén autorepresentando es poder mostrar una parte que no se conoce del movimiento, y que a veces creo que tampoco se quiere conocer, en parte porque se ha idealizado bastante el movimiento, ¿no?” (Córdova y Zamorano, 2004).

La idea de que las representaciones del *otro* no siempre responden a las expectativas y opiniones del representador o del representado ha sido un fenómeno estudiado por la antropología, aunque también entre las comunidades se habla del llamado derecho de autorepresentación.

Ya sea por los derechos de la comunicación de los pueblos, para generar medios para sus propios fines, para autorepresentarse y no estar a expensas de lo que otros interpretan de las comunidades, o como expresión artística, en Chiapas, las comunidades autónomas comenzaron a trabajar en colectivo para desarrollar su propia propuesta comunicativa. Carlos Efraín Pérez señala: “Lo que discutimos ahí es la importancia de que los pueblos indígenas cuenten con sus propios medios para desde ahí, en primer lugar, reivindicar sus derechos como pueblos, y, en segundo lugar, el poder

representarse en la manera en que ellos quieran. Y es que estando en Chiapas nos dábamos cuenta de que llegaba mucha gente de afuera de las comunidades a hacer películas, documentales, escribir libros, fotografía, radio, música, lo cual me parece muy importante, y ha sido muy importante para el movimiento zapatista; pero veíamos la necesidad de que también los pueblos indígenas de Chiapas contaran su historia, por su propia voz y por sus propios medios. Por ejemplo, para mí uno de los videos más importantes de los que han hecho en Chiapas, es uno que se llama *Mujeres unidas* (1999). Bueno, ese video lo hizo el municipio 17 de Noviembre. Y lo hicieron porque, en ese entonces estaban platicando con todas las comunidades que forman parte del municipio sobre la importancia de que las mujeres se organizaran. Las mujeres se organizaban para trabajar el huerto, la milpa, el frijol. Y se les ocurrió hacer un video sobre una comunidad que ya estaba organizada y que estaba funcionando bien, para mostrarlo en las otras donde no estaban organizadas, y así poder motivarlas” (Córdova y Zamorano, 2004).

La mirada sobre esos temas es fundamental de acuerdo a Carlos Pérez: “Algo bien importante y muy necesario de decir es que en las comunidades indígenas no solo hay hambre, pobreza, dolor, sino que también hay propuestas, y propuestas muy creativas, en términos políticos, sociales, económicos, culturales. Y volviendo a lo de la autorepresentación, yo he visto que representan a los indígenas en muchos de los casos como víctimas ¿no? Como que la mirada es hacia el huarache, o al niño desnudo o sucio, ¿no? Esa mirada me parece muy corta respecto a lo que está sucediendo al interior de las comunidades indígenas. Y por un lado, el hecho de que las comunidades indígenas se estén mostrando ellas mismas, lo hacen con mucha dignidad. Y así lo dicen. A mí me ha tocado estar en algunos videos que se hicieron en Chiapas, y cuando las autoridades hablaban con el encargado del video, que era un comisionado de ahí de la comunidad, le decían: ‘hazlo, pero que nos veamos chingones’, ‘que nos veamos fuertes’. Porque si nos mostrábamos débiles y llorando, pues iban a decir: ‘no, esos Zapatistas no aguantan nada’” (Córdova y Zamorano, 2004).

Al proyecto, señala la web de la organización, “le siguió la constitución de una red de comunicadores comunitarios en cuatro regiones del estado, hemos facilitado la participación de los documentales realizados por los comunicadores comunitarios en más de 27 festivales nacionales e internacionales, hemos distribuido más de cuatro mil copias en los Estados Unidos y Europa, y abierto la posibilidad de que los propios comunicadores sean capaces de administrar y desarrollar su propio proyecto de comunicación en sus comunidades y regiones” (Promedios en Comunicación Comunitaria, 2012). La propuesta encontró contrapartes que le permitieron extender un trabajo organizado y amplio a partir de dar visibilidad fuera de las comunidades a los materiales que en estas se generan. Promedios en Comunicación Comunitaria, basada en México y Chicago, subtítulo al inglés y distribuye directamente sus producciones en festivales, conferencias, y giras universitarias y han ganado varios premios internacionales.

Sin embargo, el colectivo decidió desarrollar proyectos también fuera de Chiapas, y el primer estado elegido fue Guerrero, donde empezaron a trabajar en el año 2000 con la Organización de Campesinos Ecologistas (OCE) de la Sierra de Pertatlan y Coyuca de Catalán con la realización del documental *Defender los bosques: La lucha de los campesinos ecologistas de Guerrero* (2000), con el objetivo de denunciar las violación a los derechos humanos que dicha organización sufre. “Durante el año 2002 realizan el documental *Cuando la justicia se hace pueblo* (2003) junto con la Coordinadora Regional de Autoridades Comunitarias de la Costa Chica y Montaña del estado de Guerrero, con el objetivo de difundir cómo las comunidades conformaron la policía comunitaria y el órgano de procuración de justicia de los pueblos de la región. La producción de estos dos documentales posibilitó acordar con ambas organizaciones un trabajo de largo plazo para capacitar y equipar con tecnología de comunicación de video a representantes de comunidades con el objetivo de ampliar la red de comunicadores comunitarios campesinos e indígenas en México” (Promedios en Comunicación Comunitaria, 2012).

Carlos Pérez, parte del colectivo, reflexiona sobre su trabajo: “El trabajo que yo hago sobre los movimientos sociales de los pueblos indígenas tiene que ver con las propuestas a nivel nacional y al interior de ellos. Por supuesto de que hablo de los problemas que hay, pero siempre voy a dar un mensaje propositivo de esperanza. Porque la idea es cómo el video puede despertar la solidaridad de las gentes que los vean. Para mí es algo que va junto a un video, provocar una reacción. Entonces me siento como un activista del video. Pero también me he dado cuenta de que, incluyendo mis videos, en términos audiovisuales estamos muy lejos de la creatividad con la que se organizan y se mueven las comunidades. Yo lo que quiero hacer ahora es poder captar la creatividad que caracteriza a los movimientos sociales de México” (Córdova y Zamorano, 2004).

### Colectivo Turix, Yucatán.

Desde las organizaciones de la sociedad civil y los espacios de creación artística se ha trabajado otro tipo de propuestas comunitarias. Tal es el caso de la asociación civil no lucrativa Yoochel Kaaj, Arte en Medios, A.C. que tiene diversos proyectos artísticos y es la experiencia de producción audiovisual indígena más interesante de la península de Yucatán, por la diversificación de posibilidades de participación y la inclusión de sectores diversos, incluidos los niños, y que trabaja esta perspectiva a través del Colectivo Turix (<http://turix.yoochel.org/informacion>) (Libélula, en español).

Las comunidades indígenas se caracterizan, en general, por una organización tradicional donde los roles de género y la edad son determinantes. El llamado adultocentrismo, práctica social que centra su visión de la comunidad en las necesidades y perspectivas de los adultos, y muchas veces solo de los adultos más viejos y por ende “sabios”, aunado a la participación masculina como elemento dominante y jerárquico

en los proyectos, generan en muchas comunidades exclusión de la mayor parte de sus miembros, dejándolos fuera de las decisiones y beneficios comunitarios.

Los proyectos que desarrolla esta organización en particular, a pesar de desarrollarse en espacios con raíces indígenas muy claras, rompe con estas prácticas, y busca su espacio y lugar entre las mujeres, los jóvenes y los niños en las comunidades maya hablantes donde trabaja. La revaloración de la cultura local, los sentimientos y la creatividad están en el eje de esta experiencia.

La asociación tiene un rango de acción donde lo comunitario no es necesariamente el eje del trabajo, en cambio el Colectivo Turix sí tiene una vocación comunitaria y de desarrollo de la cultura local con maya hablantes, y hace énfasis en el trabajo con mujeres, jóvenes y niños. Ana Rosa Duarte, antropóloga e indígena maya, fundadora del colectivo, señala: “La lengua maya es el sustento de mi cultura, y no puede traducirse a los idiomas occidentales sin caer en el folklore o el sensacionalismo. La lengua maya no consiste solo en palabras y sonidos, sino también en expresiones gestuales, ademanes y silencios. Las culturas se viven y experimentan. Sus cambios no significan necesariamente su pérdida, sino su actualización, y este proceso no es un campo de expertos sino de todos los que vivimos la cultura, tanto niños y jóvenes como adultos” (Córdova y Zamorano, 2004).

Yoochel Kaaj también organiza un festival de cine y video regional anual llamado Geografías Suaves-Cine Video Sociedad, que incluye una competencia regional abierta a residentes del sur de México, Belice y Guatemala. Turix, señala su página web: “inició su vuelo en el año 2000 para tejer redes de comunicación entre las comunidades de la región maya en el sureste mexicano y, de esta manera, construir un espacio de libre expresión para los niños, jóvenes y adultos de estas comunidades”. El Colectivo Turix está constituido por creadores con una amplia gama de intereses y experiencias, pues trabajan en sus comunidades y mantienen sus propios intereses en el arte audiovisual, la música, el teatro y el internet, entre otros. Algunos miembros del colectivo laboran en el campo agrícola y apícola, otros más como artistas, activistas, académicos y estudiantes. Además de las comunidades nativas mayas del sureste mexicano, en Turix han participado comunidades zapotecas y mixes en Oaxaca, así como tzeltales en Chiapas (Duarte, 2010).

Se trata de una propuesta en donde el trabajo colaborativo no se centra en las necesidades de las comunidades, sino en un ejercicio de colaboración entre creadores de las artes visuales, musicales y escénicas, así como activistas y académicos de diversas disciplinas y las comunidades mayas. “Tampoco se centran los ejercicios en el video, este es solo un medio más de expresión. El colectivo trabaja en video, en nuevos medios, en audio, en papel, en barro, en lo que sea, pero sin seguir procesos lineales de preproducción, producción, postproducción, ni con el objetivo de crear obras-objetos para distribuir o coleccionar, sino que emplea las tecnologías digitales y análogas para

establecer y actualizar conexiones y relaciones entre diferentes comunidades, personas, disciplinas, geografías, teorías, entre otros” (Duarte, 2010).

Todo empezó con la realización de videocartas y videos experimentales. La organización Yoochel Kaaj/Cine Video Cultura organizó talleres de video para jóvenes de las comunidades mayas de Yucatán en 1998. Ana Rosa Duarte, señala en la conferencia “Turix, por el derecho de los niños a los medios de comunicación”, pronunciada en 2010: “Desde principios de 2000, Turix ha trabajado en video, cine, fotografía digital, música electro-acústica, instalación, software libre, internet y radio de baja potencia a través de talleres, proyecciones itinerantes, proyecciones al aire libre en comunidades rurales y ciudades, auto- publicación y otros procesos colectivos y de autor, desde diversas comunidades rurales y ciudades de la región. La mayoría de los trabajos de Turix se desarrollan en lengua maya yucateca, idioma natal de los integrantes más activos del colectivo”.

Los miembros del colectivo han tratado de que las comunidades visibilicen su propia riqueza y la expresen en los trabajos que realizan. Ana Rosa recuerda: “Los talleristas han sorprendido a los niños durante la realización de un guion colectivo, buscando historias en los libros. Y solo hasta que insistimos en que hablaran de sus propias memorias y la historias que sabían o de las situaciones que ocurrían cotidianamente en la comunidad, poquito a poquito se fueron relajando y participando”.

Esta actitud, señalan los talleristas, tiene dos posibles explicaciones: 1) que en la escuela los niños y niñas han aprendido que sus propias ideas e historias no son importantes para establecer las futuras relaciones de trabajo fuera de sus comunidades, y 2) que requieren de un vocabulario más amplio en español para poder establecer esas futuras relaciones de trabajo fuera de sus comunidades.

Como resultado de un convenio entre Yoochel Kaaj y el Instituto para el Desarrollo de la Cultura Maya en Yucatán (INDEMAYA) durante el año 2003, el Colectivo Turix editó seis videorevistas basadas en una selección de los videos realizados en las comunidades y que, por su duración, son adecuadas para la programación televisiva. La videorevista ecléctica fue producida en parte por realizadores de diversos orígenes étnicos como: maya, zapoteco, mixteca, tzeltal y chol, a menudo a través de talleres de capacitación de Yoochel Kaaj. La idea es que estos trabajos se muestren en las comunidades donde han sido filmados y en comunidades aledañas, además de en los espacios institucionales. Ana Rosa Duarte (2010), aclara: “Esta experiencia nos mostró que el formato de videorevista con secciones temáticas, si bien es atractivo para las instituciones, es demasiado restringido para la libre expresión comunitaria, especialmente cuando los niños y los jóvenes son los principales realizadores”.

Como resultado de esa experiencia, el colectivo se distanció de las necesidades institucionales y, por lo tanto, de ciertos tipos de financiamiento institucional. A partir

de entonces, el Colectivo Turix empezó a enfocarse más en los procesos de creación colectiva y comunitaria y en evitar su pertenencia a un formato de producción específica. Desde 2004, el Colectivo Turix ha realizado diversos talleres, videos, pequeños programas radiofónicos y páginas web.

Curiosamente la videorevista y su circulación institucional fue quien permitió que el colectivo y el personaje, la pequeña libélula, fueran conocidos en muchos otros espacios. Esos primeros seis números contienen una variedad de formatos y narrativas, desarrollados básicamente en maya y subtítulos donde, por ejemplo, un grupo de mujeres muestra los conocimientos locales de herbolaria o propuestas divertidas de ficción, como la historia local de una niña que se convierte en vaca hecha por un grupo de niños, o como una entrevista sin editar, y sin planear, donde una pequeña niña maya, de manera ingenua y fresca, interroga a dos francesas recién llegadas sobre cómo es París. Otra línea de trabajo ha sido la propuesta de análisis de la autorepresentación y rescate de memoria oral en documental de colaboración con mujeres, Arroz con Leche realizado en esta línea, muestra el trabajo y la vida de cuatro mujeres mayas.

En 2006, el colectivo empezó la edición de los vuelos Turix de diversos colores que están surcando las distancias, a través de programas por curaduría colectiva, del mismo colectivo. Actualmente Turix ya se ha abierto a trabajos realizados con cámaras de fotografía digital, teléfonos celulares, y también cuenta con podcasts, páginas de internet, cursos para maestros y universitarios, exposiciones locales, nacionales e internacionales, cortometrajes y video-instalaciones.

Y es que los cambios tecnológicos se suceden con tal rapidez que ya se integran a las posibilidades expresivas en los talleres de las pequeñas comunidades maya hablantes. Así, Ana Rosa señala: “Frente a la ineludible globalización del siglo XXI, Turix retoma el protagonismo de los niños y las niñas, adolescentes, jóvenes, hombres y mujeres de la base social, para trazar líneas y rutas de vuelos imaginarios. Ellas y ellos también hacen historia a través de su aceptación o rechazo de las fuerzas globalizadoras o mundializadoras, su apropiación o desecho de lo nuevo, o a través del protagonismo de nuevas fuerzas y nuevos movimientos que dejan su sello en nuestra época, ya sean de alta visibilidad, tal como el movimiento zapatista, o de lo más banal e invisible”.

Hasta 2001, ha llevado adelante 23 talleres, 19 de los cuales se han realizado en Yucatán, 13 en comunidades rurales y 6 en la ciudad de Mérida. Uno de estos talleres se realizó en Tabasco y tres en Oaxaca. De estos han resultado más de 100 obras producidas colectivamente, desde pequeñas hasta medio metrajes. También se han producido más de 15 programas que se han presentado en diversos foros, y más de 90 obras para exposiciones individuales. Durante los talleres en las comunidades rurales han participado niños y niñas, adolescentes, jóvenes, adultos y abuelos, ya sea grabando, actuando, contando historias, e incluso elaborando los alimentos para los talleristas.

Desde su formación, Turix ha sido auto-financiado por los integrantes del colectivo con el apoyo económico y en especie de la organización no lucrativa Yoochel Kaaj: Cine Video Cultura, A.C., que ha conseguido pequeños financiamientos del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (Conaculta-FONCA) y pequeñas colaboraciones con el Instituto para el Desarrollo de la Cultura Maya en Yucatán. Actualmente, el colectivo está en busca de otros apoyos económicos que no perjudiquen su autonomía.

## MARCO CONCEPTUAL

En México, la reivindicación del audiovisual comunitario y del indígena proviene de dos líneas de acción diferentes. Una viene de las luchas por la libertad de expresión y la necesidad de pluralidad mediática, y la otra del trabajo alrededor de los derechos de los pueblos indígenas a la expresión y, especialmente, a los derechos de autorepresentación heredados de las teorías de la antropología compartida.

Alrededor de 1970, en un contexto de control mediático casi absoluto por parte del gobierno, tanto de la prensa como de la radio y la televisión, se inician algunas de las principales expresiones de lo que sería el audiovisual alternativo en México. Inspirados en el cine cubano de la revolución y el llamado Tercer Cine Latinoamericano, que solo podía verse en los cineclubs o los espacios de los movimientos sociales como el sindical o el de mujeres, los punks o las luchas campesinas, surgen las primeras experiencias alternativas en la búsqueda de la libertad de expresión y la innovación creativa.

Grupos como la Cooperativa de Cine Marginal, el Colectivo Cine Mujer, el Movimiento de Cine Super8, el Colectivo Octubre o las experiencias independientes surgidas en el interior de los movimientos juveniles, fueron espacios de construcción de algunos de los conceptos detrás de estas líneas de trabajo:

Algunos de los miembros de la Cooperativa de Cine Marginal, por ejemplo, de los que durante más tiempo tomaron las decisiones al interior de la organización, como Jorge Belarmino, se declararon abiertamente más políticos que cineastas. Desarrollaron la idea del “cine imperfecto” y se centraron en el trabajo de divulgación de las expresiones del movimiento obrero que registraron, más que en desarrollar estrategias para seguir produciendo. Se preocuparon más por las limpias ideológicas que por el desarrollo de proyectos, y finalmente, esta perspectiva alejó a los miembros del grupo interesados en el desarrollo de propuestas expresivas. La discusión en ese momento se centraba en asuntos más ideológicos y ligados al movimiento obrero o de mujeres que formales. Esto es, no se trabajaba por los derechos de expresión de todos, sino de estos grupos en específico.

En el movimiento de mujeres, las discusiones iban además de alrededor de crear un cine que expresara la realidad de las mujeres y sus vivencias específicas, el entender, muy

en la perspectiva de las corrientes ideológicas en boga, todas las acciones cotidianas como expresiones del individuo “político”. Así, la sexualidad individual se convierte por ejemplo en un asunto político. Acompañando estas ideas, se da al interior de los colectivos en general la discusión sobre las formas de producción “burguesas”. El cine de autor y la estructura vertical dentro de los grupos fueron cuestionados y se intentaron formas de trabajo horizontales que resultaron más en algunos colectivos que en otros. Los Colectivos Universitarios como el Octubre o el Colectivo Cine Mujer, e incluso los independientes como Canario Rojo, se miraban a si mismos como artistas o intelectuales orgánicos que dentro de los grupos sociales de interés trabajaban para darles visibilidad. Rosa Martha Fernández, hablando de sus estrategias de trabajo colectivo expresó: “Regresamos al esquema, necesitamos alguien que dirija, por algo se ha hecho así el cine siempre”.<sup>9</sup>

Más de una década después, Komunidad Audiovisual, desarrolla otra forma de trabajo que busca darle visibilidad a un grupo en específico, Los Punks. Eran jóvenes universitarios de las áreas sociales que buscan inicialmente solo grabar las tocadas, y que con el tiempo desarrollan una serie de conceptos y desarrollan durante unos 10 años trabajo comunitario.

Años después, la cultura de derechos humanos comienzan a extenderse y otros grupos surgen ya con un discurso abiertamente de Derechos de Información y Libertad de Expresión con grupos como Redes Video Comunicación, Canal 6 de Julio, y numerosos productores independientes. Comienzan a surgir Festivales para dar espacios y visibilidad a todo este trabajo, como el Festival Contra el Silencio Todas las Voces.

Sin embargo, la visión comunitaria, en donde los autores son parte de la comunidad surge del trabajo con comunidades indígenas y es esta línea la que desarrollaría los conceptos de la autorepresentación. La auto-representación ha sido un concepto ampliamente discutido entre las disciplinas de la Antropología y los Estudios Culturales.

Aunque en el conocido como primer documental de la historia, *Nanuk el esquimal* (1921) filme canadiense de Flagerthy, podemos observar una abierta colaboración entre los personajes miembros de una comunidad y el director del filme, pasaron muchos años antes de que estos conceptos se desarrollaran hasta llegar a la autorepresentación. El antropólogo francés Jean Rouch, en la década de 1950, comienza a realizar trabajos de la llamada antropología de colaboración en África usando el cine como herramienta de registro.

Jeroen van der Zalm, especialista en Estudios Culturales, y Antropología Visual, de la Vrije Universiteit de Amsterdam señala: “Uno de los aspectos más interesantes dentro

<sup>9</sup> Entrevista realizada a Rosa Martha Fernández, bajo el título “Breve Historia del Documental Mexicano”, por Irma Ávila, 2008.

de los procesos de ‘transculturización’ son las auto-representaciones que surgieron en mayores cantidades a partir de los años 80” El concepto de auto-representación surge de la evidente imposibilidad de representarse a si mismos de algunas culturas. Jeroen van der Zalm (2006) señala que “Los avances técnicos de los medios audiovisuales han abierto las posibilidades a varios pueblos indígenas de tomar la cámara en manos propias.” Sin embargo, el camino hacia esta realidad ha sido largo.

El llamado cine etnográfico en México surge después de un largo proceso de registro y documentación de las realidades indígenas desde la mirada occidental. Pasaron décadas antes de que los realizadores audiovisuales fueran capaces de voltear realmente a ver al otro, al indígena, sus intereses, su punto de vista, y por primera vez tratar de plasmar su punto de vista sobre su realidad presentada en el filme. El recorrido conceptual necesario para transitar del folclore a lo etnográfico no estuvo exento de conflictos culturales e ideológicos desde donde se juzga, se valora, y finalmente se crea.

En esos años el cineasta Oscar Menéndez (1993) estuvo a cargo del Archivo Etnográfico del INI, esta instancia “se creó con la idea de registrar las expresiones indígenas para clasificarlas y guardarlas para los investigadores [...] Monté (edité) una primera película para demostrar la conveniencia de superar los objetivos originales”. A partir de ese momento, el Instituto Nacional Indigenista comienza a desarrollar una lógica de producción que relaciona a los investigadores y su trabajo con el cine. Así los contenidos de este trabajo, siempre fundamentados en investigaciones científicas nos muestran una realidad indígena donde las comunidades, si bien no participan en la definición de contenidos, al menos colaboran y se relacionan con el equipo de producción y esta relación así como los contenidos relacionados con su vida real se ven en pantalla.

Otros grupos comenzaron a trabajar en comunidades. Un ejemplo fue Cine Labor que en colaboración con instancias como la Secretaría de Educación Pública, SEP, y financiamientos internacionales como el National Board Film de Canadá produjo varios trabajos interesantes. Eduardo Maldonado registra la vida cotidiana de los obreros agrícolas con su filme *Jornaleros* (1978) o *Xochimilco* (1986) centrando su mirada en la religiosidad popular, pero en cualquier caso trabajando bajo la idea de “dar voz a quienes no la tenían” También bajo esta idea, algunos otros trabajos mostraban el interés de los realizadores por registrar a las comunidades y sus realidades en lo que podría llamarse los primeros trabajos de colaboración, algunos de ellos salieron de la escuela de cine de la UNAM, como *Ayautla* (1972) vida cotidiana de una comunidad indígena y su trabajo colectivo y *Tlacaeteitl* (1979) documental sobre un campesino combativo.

Sin embargo, el parteaguas en cuanto a la concepción de cómo debe trabajarse el cine o el video indígena fue el taller de cine indígena impartido por Luis Lupene. Había sido alumno de Jean Rouch y propone desarrollar, inspirado en las corrientes de Super8 en boga, hacer un taller para que los propios grupos indígenas hagan películas

por una decima parte del costo que una película de las que solían hacer en el Archivo Etnográfico del INI. No con poca oposición, Lupone logra convencer de su taller experimental. Los resultados fueron sumamente cuestionados por las autoridades del Instituto Nacional Indigenista, tanto por la calidad de los productos finales como por el ejercicio mismo y la metodología usada. Lupone por su parte señala “Tenía un gran proyecto para que no hubiera más documentales superficiales de los indígenas, esa era mi única intención entonces”.

Pocos años después, el Instituto Nacional Indigenista retoma las ideas del taller para desarrollar ahora el proyecto Transferencia de Medios Audiovisuales para las Comunidades Indígenas. A diferencia de la primera experiencia esta reúne a miembros de diferentes comunidades en talleres de producción que buscan capacitarlos para operar equipo de video. El proyecto incluye dotarlos de cámaras y proporcionarles espacios para la post-producción. Los conceptos que lo sustentan se fueron desarrollando en el camino. Carlos Cruz, uno de los primeros capacitadores calificó la metodología de enseñanza como “intuitiva” y recalca: “En busca de la narrativa indígena, nos dimos cuenta que estábamos generando una confusión profunda”

Partiendo de que muchas veces la imagen del indígena era transformada por la mirada de productores, especialmente de televisión, se les dijo a los participantes que el video era como un “espejo electrónico” en el que podían las comunidades reflejarse y de esa manera contribuir en la preservación y desarrollo de su cultura.

Pronto, muchos de los comunicadores indígenas hicieron suya la demanda de la autorrepresentación, aunque cada quien entendiéndola a su manera. José Luis Matías Alonso, indígena nahua y videasta lo miraba así: “Cuando nosotros hacemos una película desde adentro, es porque la sentimos. Por lo tanto, es muy importante que hoy en día seamos capaces de contar nuestras propias historias como personas indígenas”.

A pesar de que el programa de Transferencia de Medios no conserva con los años su impulso inicial la demanda de autorepresentación y el interés de las comunidades por el video, así como el desarrollo de proyectos vinculados con el video desde la antropología compartida enriquecen en los años siguientes no solo el concepto de autorepresentación sino la demanda por los derechos de la comunicación de las comunidades.

Según Ojo de Agua Comunicación (2012), organización que trabaja desde Oaxaca por la comunicación indígena: “Lo que unifica a todos estos esfuerzos es una búsqueda constante de formas en que los medios audiovisuales puedan ayudar a fortalecer las luchas, culturas, tradiciones y trabajo de los pueblos indígenas”. Y señala como estos objetivos trastocan las tradicionales dinámicas de producción. “Producir este tipo de obras requiere de dinámicas de trabajo que permitan la participación activa de los mismos sujetos que protagonizan las historias que aparecen en la pantalla”.

Según Carlos Pérez Rojas, de Promedios en Comunicación Comunitaria, Chiapas señala acerca de la importancia de las comunidades autorepresentándose: “Algo bien importante y muy necesario de decir es que en las comunidades indígenas no solo hay hambre, pobreza, dolor, sino que también hay propuestas, y propuestas muy creativas, en términos políticos, sociales, económicos, culturales”.

Lo cierto es que estos procesos generan algo más que la posibilidad de expresarse como comunidades, de mostrar su cultura, generan fortalezas en quienes participan, ayudan a generar valoración de lo propio y quién se es. Ana Rosa Duarte (2010) comparte: “Los talleristas han sorprendido a los niños durante la realización de un guion colectivo, buscando historias en los libros [...] Tal vez aprendieron que las cosas importantes están en los libros y que sus historias no lo son”

Al respecto, las antropólogas Amalia Córdova y Gabriela Zamorano señalan: “Definir qué son los medios indígenas, entender las diferencias de estos medios respecto a otras formas de representación visual y de explicarlos como una respuesta política alternativa a los medios masivos e incluso a las representaciones etnográficas, muchos estudios sobre la autorrepresentación indígena tienden a explicarla como algo radicalmente opuesto a otras formas de representación visual, a menudo se marca una dicotomía entre los medios indígenas y los no indígenas, o incluso entre la ‘mirada indígena’ y la ‘occidental’” (Cordova y Zamorano, 2004).

Este proceso generó una serie de demandas dentro de las comunidades que, en paralelo con el movimiento zapatista y los cambios a la constitución para garantizar medios indígenas, pusieron al audiovisual indígena en otra perspectiva.

“Vivimos en tiempos de globalización. La sociedad de información que domina hoy al mundo, ha hecho que gracias a los medios de comunicación (radio, TV, internet) el mundo se haya vuelto pequeño. [...] Estas innovaciones tecnológicas rompen las barreras del tiempo y del espacio, pero al mismo tiempo establecen nuevas desigualdades para la población mayoritaria que no tiene acceso a estos nuevos servicios. Pero además, la globalización tiende a destruir un valor importante: nuestra identidad como nación. En este contexto debe legislarse para asegurar a los pueblos y comunidades indígenas su acceso y la oportunidad de adquirir, operar y administrar medios de comunicación”, señala la Comisión de Asuntos Indígenas de San Lázaro, en la Cámara de Diputados.

El reto hoy, es la creación de proyectos comunitarios sólidos, representativos, democráticos y sustentables, aún con las desventajas legales, políticas y económicas que enfrentan los grupos que trabajan el audiovisual indígena, y como señala Gabriela Zamorano: “Entender este proyecto de representación alternativa no solo como una exitosa experiencia de resistencia cultural y de autorrepresentación a favor de grupos marginados históricamente, sino como una práctica política inmersa en complejas relaciones de poder”.

## CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES

Durante largos años, casi 30, la sociedad mexicana ha demandado una legislación integral en materia de medios de comunicación que realmente contemple asuntos fundamentales como licencias, concentración, desarrollo de la industria y derechos ciudadanos, y que garantice a los mexicanos los derechos plasmados tanto en la constitución como en los tratados internacionales.

La ley aprobada en 1960, cuando ya las empresas de radio y televisión operaban a su manera, fue escrita solo para “poner al día” la legislación con las prácticas cotidianas, y fue modificada en 2006 por la llamada “Ley Televisa”. Un par de años antes de la promulgación de la ley, organizaciones civiles y profesionales habían trabajado en un proceso de diálogo con los actores involucrados en el proceso, dueños de las empresas de radio y TV, medios públicos, gobierno, y existía una propuesta integral de legislación plural que, sobre todo, ponía límites a la peligrosa concentración monopólica, especialmente de la televisión.

De la noche a la mañana, un decreto y una nueva iniciativa hecha a espaldas de la sociedad pretenden haber cumplido con la modernización de la legislación en la materia. La ley consagra la desregulación del espectro digital en favor del duopolio mediático formado por Grupo Televisa y TV Azteca. La Suprema Corte de Justicia declaró como inconstitucionales 6 artículos, 16 párrafos y partes de los textos de la ley por excesivas dádivas a las empresas de televisión, además que se hizo hincapié en que la ley omitía mandatos de igualdad en los medios, no atendiendo a lo reglamentado en el artículo 2 de la Constitución. Es decir, no se establecieron en la ley las normas necesarias para que los pueblos y comunidades indígenas tengan acceso a las estaciones de radio y televisión, así como para, como lo establece el artículo 2º Constitucional, en el último párrafo de la fracción VI de apartado A: “Establecer condiciones para que los pueblos y las comunidades indígenas puedan adquirir, operar y administrar medios de comunicación, en los términos que las leyes de la materia determinen”.

La legislación integral propuesta por la Asociación Mexicana de Derecho a la Información (AMEDI) contempla estos y otros puntos y retoma mucho del trabajo de las mesas de diálogo. Sin embargo, no ha habido congreso, no ha habido clase política que se atreva a legislar de manera justa y ecuánime.

Ya se habla de establecer un régimen diferenciado para los medios indígenas y comunitarios que les permita acceder efectivamente a los medios, ya que las comunidades no encuentran espacios de consumo cultural o de expresión en los medios existentes. También las comunidades han subrayado numerosas veces, que sus organizaciones comunitarias deben ser reconocidas como el primer paso para poder acceder, como comunidades, a espacios en el espectro radioeléctrico. El problema es que la ley marca que las concesiones solo pueden ser otorgadas a personas físicas o morales, y las

organizaciones indígenas no entran en este esquema. La asamblea es el máximo órgano, y el poder ser parte de esta y se encuentra ligado a circunstancias propias de cada lugar, no a acudir al notario a registrarse como miembro de la organización. Por ello, las organizaciones indígenas pugnan por el reconocimiento de sus instancias de organización tradicionales, para que pueda dársele un permiso de transmisión a una organización indígena comunitaria.

Pero no todo se resuelve con la legislación. Hay que trabajar en políticas públicas que promuevan la diversidad, el ejercicio de los derechos de expresión, la cultura, la educación, el desarrollo social y la inclusión desde las diversas instituciones gubernamentales.

En lo cultural, el audiovisual indígena puede ayudar a detener el proceso de desaparición de lenguas y culturas indígenas. En México, muchas lenguas están en riesgo de desaparecer como: el pame, el kilihua, el pai-pai, el kukapá, el kikapú, el chocholteco, el izcateco, el popoluca, el seri, solo por citar algunas de las 25 lenguas que el Instituto Nacional de Lenguas Indígenas reconoce como en peligro de extinción.

Con el sector cultura hay que generar apoyo y las condiciones para que las comunidades y grupos indígenas puedan recibir y producir materiales de calidad, abordando su cultura y sus artes, además de apoyar a los concursos, premios y festivales de cine, video y televisión, y a cursos, seminarios y actividades que aborden la relación entre audiovisual y comunidades. En este sentido ayudaría la creación de un Fondo de Fomento Concursable para la producción de cine y video, y con el presupuesto suficiente para que la accesibilidad no sea un problema para las comunidades, así como crear espacios abiertos en los medios públicos, donde la palabra de los pueblos y comunidades pueda estar presente como los ciudadanos que son.

Con respecto al sector de telecomunicaciones, hay que garantizar la accesibilidad y la tecnología y considerar el ancho de banda como un derecho fundamental para el desarrollo de las comunidades donde quiera que estén, y apoyar el conocimiento de la diversidad cultural expresado en el audiovisual y con presencia en la web.

Tal vez uno de los trabajos más difíciles será con los concesionarios, con la industria de la radio y la televisión con quienes hacer verdaderos y reales pactos sociales será todo un reto. Debe hacerse un mayor esfuerzo en la construcción de una programación diversa y plural, que incluya a los realizadores comunitarios e indígenas y sus realidades sin que esto represente la sustitución de ninguna de las otras medidas.

En el contexto de los derechos de las comunidades a la educación de calidad, multicultural y con perspectiva de derechos, será fundamental la alfabetización mediática como parte del programa. Las múltiples alfabetizaciones ya son parte de los programas en muchos países del mundo; hoy estar alfabetizado no es solo poder leer, ya que

hoy se lee, se escucha, se ve, y se accede a lenguajes multimedia por internet. La capacidad de encontrar materiales valiosos en todos estos medios depende del desarrollo de las habilidades en alfabetizaciones múltiples.

En cuanto toca a la sociedad civil, las organizaciones deben desarrollar proyectos de producción, transmisión y redes democráticas, plurales, divertidas, y que sean el espejo que se requiere para ejercitar sus derechos informativos y culturales.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ÁVILA, I. (2008). *Los derechos de la comunicación de los pueblos*. México DF: Universidad Autónoma de la Ciudad de México (UACM), Enlace Comunitario.
- \_\_\_\_\_, CALLEJA, A. Y SOLÍS, B. (2001). *No más medios a medias*. México DF: Fundación Ebert.
- AGUILAR, H., Y MEYER, L. (1995). *A la Sombra de la Revolución Mexicana*. México: Cal y Arena.
- BAUTISTA, G. (2007). “Aula intercultural, el portal de la educación intercultural”. *Agencia Internacional de Prensa India*. Recuperado en el 2012. Disponible en [http://www.aulaintercultural.org/article.php3?id\\_article2536](http://www.aulaintercultural.org/article.php3?id_article2536).
- BATALLA, S. (2006). *La imagen cinematográfica en la etnohistoria*. (Tesis de maestría, (ed.), México D.F.: ENAH.
- Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas*, CDI (2011). Recuperado en diciembre de 2011. Disponible en <http://www.cdi.gob.mx>.
- Córdova, A. y Zamorano, G. (2004). “Video Indígena y Comunitario en México”. *Mapeando Medios en México*. Disponible en <http://www.nativenetworks.si.edu/esp/rose/mexico.htm>.
- CORTÉS, J. (2008). “Paisaje Yucateco en Cine y Teatro”. *Instituto de Cultura de Yucatán*. Recuperado en enero de 2012. Disponible en <http://www.artesvisualesyucatan.com.mx/TextoPaisajeYuc.htm>.
- CUSI, E. (2005). “Más allá de la hibridad: Los medios televisivos y la producción de identidades indígenas en Oaxaca”. *Liminar. Estudios Sociales y Humanísticos*, III (2).
- DUARTE, A. (2010). “Turix, por el derecho de los niños a los medios de comunicación”. En: *Seminario Iberoamericano, derechos de la comunicación y niños*. México: Comunicación Comunitaria.
- DÁVALOS, F. (1985). *Filmografía general del Cine Mexicano (1906-1931)*. Puebla, México: UAP.
- DE LOS REYES, A. (1993). *Cine y Sociedad en México, 1896-1930*. México D.F: Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM.
- FLORES, C. Y. (2007). “La antropología visual: ¿Distancia o cercanía con el sujeto antropológico?” *Nueva Antropología*, XX (67). 65-87.

- FERNÁNDEZ, Y. (2002). “La memoria audiovisual de los pueblos indígenas de México.” *Cuadernos de documentación multimedia* (13).
- GARCÍA-CANCLINI, NÉSTOR, (1994). El futuro de las sociedades multiculturales, Gestión de las Transformaciones Sociales – MOST. Documentos de debate – No. 6. Naciones Unidas, Comisión Mundial de Cultura y Desarrollo. Tercera Reunión, Costa Rica. Consultado en junio de 2012. Disponible en <http://www.unesco.org/most/sonntspa.htm>
- GARCÍA RIERA, E. (2000). *Historia del Cine Mexicano*. México D.F: SEP.
- GARDUÑO, R. Y MÉNDEZ, E. (2010, 29 de septiembre). “Calderón propone recorte de 2 mil 538 millones a la cultura”. *La Jornada*.
- GIBBS, D. (1991, noviembre). “Solidaridad: México Anti-poverty Program”. *Biblio Noticias, Benson Latin American Collection* (62).
- GONZÁLEZ, R. (2011, 15 de abril). “Con Calderón aumenta el gasto militar, se estancan salud y educación”. *La Jornada*.
- HERNÁNDEZ, L. (2009, 7 de Abril). “Canal 6 de julio, televisión, sin televisión”. *La Jornada*.
- HERNÁNDEZ, F. (2007). “América Latina en Movimiento”. *Los pueblos indígenas y los Medios de Comunicación*. Recuperado en el 2012. Disponible en <http://aianet.org/archive/18133&lang=es>.
- Instituto de Comunicación Social del Estado de Chiapas (2010). “Gobierno del Estado de Chiapas/ Comunicado 1462”. *Coordinación de Comunicación Social*. Recuperado en el 2012. Disponible en <http://www.cocoso.chiapas.gob.mx/documento.php?id=20100604094709>.
- Indymedia México (2012). “Centro de Medios Independientes, Indymedia”. *Indymedia*. Disponible en <http://www.mexico.indymedia.org>.
- JARDÓN, E. (2009, 6 de noviembre). “Calderón dedica menos a gasto social.” *El Financiero*.
- LERNER, J. (1998). “Mexperimental”. Recuperado el 20 de enero de 2008. Disponible en <http://www.geocities.com/soho/museum/1904/sintro.html>.
- MACBRIDE, SÉAN (1993). *Un solo mundo, voces múltiples*. México: Fondo de Cultura Económica.
- MAGALLANES, C., RAMOS, J., CASTELLS, A. Y PARRA, D. (2010). “Un enfoque participativo de la investigación para la comunicación comunitaria en México”. *Fólios* (24).

- MARCOS, S. (2000, marzo). Posdata a la carta 6.c para Pablo González Casanova. *Palabra Zapatista, EZLN*. Recuperado el 5 de enero de 2012. Disponible en [http://palabra.ezln.org.mx/comunicados/2000/2000\\_03\\_21\\_b.htm](http://palabra.ezln.org.mx/comunicados/2000/2000_03_21_b.htm).
- MENÉNDEZ, O. (1993). "Cine y Realidad". *Antropológicas, Nueva época* (5).
- MIQUEL, A. (1997). *Salvador Toscano*. Guadalajara, México: UdeG.
- Ojo de Agua Comunicación (2012). "Ojo de agua comunicación." *Ojo de Agua Comunicación*. Disponible en <http://www.ojodeaguacomunicacion.org>.
- ORTIZ, R. (2012). "Centro de Estudios y Documentación Internacionales de Barcelona". *Documentación / Biografías Líderes Políticos*. Recuperado en el 2012. Disponible en <http://www.cidob.org.es>.
- PIÑO, A. (1993). "En busca del México Real". *Instituto Nacional Indigenista*. México D.F: Mecanoescrito.
- PIRKER, K. Y SERDÁN A. (2006). *El gasto social en el gobierno del cambio*. México: Fundar.
- Promedios de Comunicación Comunitaria (2012). "ProMedios". *Chiapas Media Project*. Recuperado en el 2012, Disponible en <http://www.promediosmexico.org>.
- Reygadas, P. y Tello, J. (1988). "El Cine Documental en México: 1981". En: Fundación Mexicana de Cineastas. *Hojas de cine: testimonios y documentos del Nuevo Cine Latinoamericano* (vol. II). pp. 157-166. México D.F: Dirección General de Publicaciones y Medios, Secretaría de Educación Pública, Fundación Mexicana de Cineastas, Universidad Autónoma Metropolitana.
- RODRÍGUEZ, A. (2007). "Trasciende fronteras el trabajo de videastas indígenas en Yucatán". *CIMAC noticias*. Recuperado en el 2012. Disponible en <http://www.cimacnoticias.com.mx/site/07121114-Trasciende-frontera.31402.0.html>
- Voces contra el silencio (2012). "Video Independiente A.C." Recuperado en el 2012. Disponible en <http://www.contraelsilencio.org>.
- YOOCHEL KAAJ (2012). "Yoochel Kaal / Arte en Medios." *Colectivo Turix*. Recuperado en el 2012. Disponible en <http://yoochel.org>.
- ZALM, J. (2006), "La perspectiva de la autorepresentación". *Revista Chilena de Antropología Visual* (7).



# PARAGUAY

Por Horacio Campodónico

---

## ANTECEDENTES

La primera experiencia paraguaya vinculable a prácticas audiovisuales comunitarias se registra —de acuerdo a lo consultado en las escasas fuentes que incluyen información al respecto— en el año 1964, momento en que se funda el grupo Cine Arte Experimental (CAE), encabezado por Carlos Saguier e integrado por Jesús Ruiz Nestosa, Tomás Palau y Antonio Pecci, entre otros. La relevancia de la actividad de este grupo está dada por la singularidad temática de algunos de sus trabajos en el ámbito del corto y el mediometrage de 16 mm, desde los cuales se otorgó visibilidad a distintas prácticas cotidianas de los sectores populares. La producción inicial de CAE se compone de: *Francisco* (1965, color, 23 min), codirigido por Saguier y Nestosa, donde se narran las vicisitudes laborales de un humilde niño de los suburbios de Asunción, quien gana su sustento mediante la venta ambulante de diarios y el lustrado callejero de calzado; *Ñandejara rekove paha (Los últimos días de N. S. Jesucristo)* (1967, blanco y negro, 20 min), que aborda las fiestas populares de Semana Santa celebradas en la ciudad de Capiatá; *La costa* (1967, blanco/negro, 25 min), que registra las condiciones de vida de las familias ribereñas afectadas por las crecidas del río Paraguay (en las periferias de la ciudad de Asunción), y *Metamorfosis* (1968), trabajo de corte experimental donde se combinan registros en blanco y negro con otros plasmados en color. En 1969 presentan *El pueblo* (blanco/negro y color, 40 min), dirigida por Saguier con asistencia de Pecci, producción que pasa inmediatamente a ser considerada como la obra más significativa del cine paraguayo. Desde un preciso registro testimonial y crítico se aborda en la película la rutinaria y sufrida vida del campesinado.

En simultaneidad al despliegue realizado por CAE, en 1966 tiene lugar la creación del Departamento de Ciencias de la Comunicación de la Universidad Católica Nuestra Señora de la Asunción, a cargo del jesuita Francisco de Paula Oliva. Este hecho cobra

relevancia en mediano plazo, dado el impacto generacional que este espacio tiene en el desarrollo profesional de los futuros realizadores audiovisuales del Paraguay.

Entre los años 1968 y 1969, el joven antropólogo francés, Dominique Dubosc, concreta un par de documentales en 16 mm: en 1968 *Kuarahy ohecha* (Lo que ve el sol), rodado en la ciudad de San Valentín, en el que se retrata la jornada laboral de una familia campesina, y en 1969 *Manohára* (Para los que van a morir), donde se registra la situación de los internados en el Leprosorio de Santa Isabel, en la ciudad de Sapucaí. Tanto los trabajos realizados por el CAE como estos últimos fueron exhibidos en un pequeño circuito de cine-clubes.

Paralelamente a estos desarrollos, en la esfera específicamente cinematográfica también tuvieron lugar distintas producciones articuladas con las prácticas teatrales. En tal sentido, la referida *El pueblo* parece inaugurar este vínculo, tomando en consideración que Antonio Pecci (asistente de dirección del filme), se desempeñaba como director del grupo Teatro Popular de Vanguardia. En 1973 tiene lugar la realización de un cortometraje silente (blanco/negro, 16 mm), cuya función expresiva fue la de dar apertura a la pieza teatral *Pescados comidos*, una creación colectiva del Grupo Ensamble, dirigida por Víctor de los Solares. Posteriormente, el Proyecto Marandú rueda *Tekojoja* (color, 8 mm), bajo la dirección de Jorge Roux y Ángel Llorente (cineasta español radicado en Paraguay). Esta producción aborda el problema de la noción de propiedad, tanto en las culturas indígenas como en el mundo occidental. El filme contó con la participación del Teatro de Títeres de la Misión de Amistad. El guion fue realizado por Alcibiades González del Valle, con la asesoría de los antropólogos Miguel Chase Sardi y Marilín Rehndfelt. Luego de esta producción, el Proyecto Marandú produjo otros filmes referidos a reuniones de comunidades indígenas, y a las danzas de diferentes etnias.

Tanto las actividades del grupo CAE como las iniciadas por la Universidad Católica conllevaron una intrínseca práctica de resistencia a la dictadura de Alfredo Stroessner (1954-1989), en el marco de la cual padecieron distintos tipos de presiones e injusticias. En tal sentido, paralelo a que los trabajos realizados en 8, Súper 8 y 16mm — pertenecientes al plan de estudios plasmado por la Universidad Católica— eran destruidos con posterioridad a su exhibición, el grupo CAE se disuelve y las copias de sus cortos y medimetrajes fueron escondidas por similares razones (hoy la mayoría de ellas se encuentran desaparecidas).

En 1972, con motivo de la construcción de la represa de Itaipú, los alumnos del Departamento de Comunicación de la Universidad Católica realizan los cortometrajes *Cuando pases el umbral* y *Hosanna en las alturas*, ambos en formato Súper 8.

En octubre de 1975, con apoyo de la Organización Católica Internacional de Cine (OCIC), se funda el Instituto de Cine para la Infancia y la Juventud, bajo la dirección

del padre jesuita Jesús Montero Tirado. Este instituto es la primera organización del Centro Padre Roque González, dependiente del Colegio Cristo Rey. Durante sus primeros diez años de trabajo, el instituto puso en funcionamiento y desarrolló el Plan Deni (Plan de Educación Cinematográfica de Niños), en el marco de las actividades desarrolladas por el Cine Club del Colegio Cristo Rey.

En el transcurso de 1977, dentro de las actividades planificadas en la cátedra de Técnica y Estética del Cine (también a cargo del padre Montero Tirado) de la Carrera de Ciencias de la Comunicación de la Universidad Católica, se concreta la realización de una serie de cortometrajes en 8 mm, basados en adaptaciones de diversos cuentos de Mario Halley Mora. Dos años más tarde, a consecuencia de esta experiencia, los alumnos de la Universidad forman el Taller Universitario de Cine (TUC), espacio que permanece en actividad hasta 1983, rodándose distintos trabajos en 8 mm y Súper 8.

En la actualidad, el incipiente desarrollo de un pequeño grupo de experiencias audiovisuales comunitarias brinda nuevos bríos a este tipo de prácticas. No obstante, la situación del área audiovisual en Paraguay se presenta altamente precarizada, consecuencia directa de un estado de orfandad jurídica, resultado de la carencia de una legislación sobre cine y medios audiovisuales que habilite el establecimiento de parámetros de desarrollo, fondos para el fomento de la creación, la promoción y la distribución. La posibilidad de acceso a los limitados fondos públicos destinados al área audiovisual, se reducen al Fondo Nacional para las Artes y la Cultura (Fondec), y al Fondo Municipal para las Artes Audiovisuales (Fodecica), quedando este último limitado a Asunción, capital de Paraguay. La ausencia de políticas de Estado en estos temas resulta dramáticamente notoria.

En el marco de esta coyuntura, la concreción de las escasas y distintas experiencias desarrolladas en este país dentro de la esfera del audiovisual comunitario, conllevan un enorme esfuerzo por parte de sus actores y protagonistas. Tratándose de un país que, por inercia de su propia ausencia de historia audiovisual, no presenta antecedentes en el desarrollo de trabajos comunitarios de este tipo, la irrupción a mediados de la primera década del presente siglo de distintas experiencias enroladas dentro del registro de prácticas comunitarias, permiten reconocer una rápida vertebración del campo conformado por distintos sectores y actores sociales de la más variada procedencia (comunidades aborígenes, jóvenes talleristas e instructores pertenecientes a segmentos medios urbanos, organizadores y promotores de festivales, etc.). La celebración del Encuentro del Lago Ypacarai entre los días 11 y 13 de agosto de 2010, en San Bernardino, donde el audiovisual comunitario e indígena ocupó un sitio de relevancia, ofrece señales de la importancia adquirida en la región por este tipo de prácticas. Impacto directo de este evento ha sido la inmediata creación del blog Cine Indígena y Comunitario, que se erige tanto como foro de permanente debate entre las distintas organizaciones y asociaciones asistentes al Encuentro del Lago Ypacarai, como también en un espacio donde dar a conocer noticias, informaciones y novedades.

Como se mencionó anteriormente, este rápido e intenso desarrollo del campo audiovisual comunitario ofrece una singular y heterogénea composición del mismo, pudiéndose agrupar en dos sectores bien definidos: un sector conformado por actores sociales urbanos con prácticas audiovisuales comunitarias de filiación institucional (grupos de cine militante; grupos que articulan prácticas teatrales y audiovisuales; organizadores de festivales cinematográficos de distinta magnitud, etc.), y otro orientado y circunscripto al desarrollo audiovisual interno y cohesionado de las distintas comunidades indígenas de las regiones oriental y occidental del país. La capacidad y eficacia de estructuración y organización de esta última es más que celebratoria.

## EXPERIENCIAS SELECCIONADAS

### Coordinadora por la Autodeterminación de los Pueblos Indígenas (CAPI)

La Coordinadora por la Autodeterminación de los Pueblos Indígenas (CAPI) es una entidad integrada por 14 organizaciones de los pueblos originarios del Paraguay. La CAPI está conformada por siete organizaciones representativas de la Región Occidental y otras siete representativas de la Región Oriental. Se trata de una entidad con amplia base de sustentación y profunda composición orgánica, cuyas actividades se remontan al año 2006. De acuerdo a sus estatutos, los objetivos de la organización se enfocan en la defensa de los derechos colectivos e individuales de los pueblos indígenas del Paraguay; el aunar esfuerzos entre las organizaciones y/o asociaciones para la vigencia plena de las garantías legales y el cumplimiento establecido por la Constitución Nacional, como también en los convenios internacionales; la articulación de acciones con otras organizaciones indígenas tanto nacionales como internacionales a fin de fortalecer la unidad de los pueblos indígenas en el mundo; y la defensa de los derechos e intereses de las organizaciones y/o asociaciones miembro y a través de estas a las comunidades indígenas de todo el país, entre otros. A esto se suma la presencia de un representante permanente que CAPI posee dentro de la Organización de los Estados Americanos (OEA).

Las organizaciones de la Región Occidental y las comunidades que cada una de ellas representan son: Coordinadora de Líderes Indígenas del Bajo Chaco (CLIBCH), representa a 60 comunidades indígenas, Enxet Sur, Angaite, Sanapana, Nivaclé y Toba Qom del Bajo Chaco, Departamento Presidente Hayes; Unión de Nativos Ayoreo del Paraguay (UNAP), representa a 12 comunidades indígenas del Pueblo Ayoreo de los Departamentos de Alto Paraguay y Boquerón; Comisión de Pueblos Indígenas del Chaco Paraguayo (CPI); Chaco, organización que nuclea a líderes indígenas de los 3 departamentos del Chaco: Presidente Hayes, Boquerón y Alto Paraguay; Federación Regional Indígena del Chaco Central, que representa a 11 comunidades indígenas del pueblo Nivaclé, Enhlet, Sanapaná. Departamentos de Boquerón y Presidente Hayes; Organización Payipic Ichadie Totobiegosode (OPIT), representa a dos comunidades

indígenas del Departamento de Alto Paraguay; Organización Pueblo Enxet Norte (OPEN), representa a 14 comunidades indígenas de los Departamentos de Boquerón y Presidente Hayes; Asociación Angaité de Desarrollo Comunitario (ASADEC), representa a 14 comunidades indígenas-zona de La Patria, Departamento Presidente Hayes.

Las organizaciones de la Región Oriental y las comunidades que cada una de ellas representan son: Asociación de Comunidades Ava Guaraní del Alto Paraná (ACIGAP), representantes de 32 comunidades indígenas del Departamento de Alto Paraguay; Asociación de Comunidades Indígena Ava Guaraní de Alto Canindeyú, representantes de 25 comunidades indígenas del Departamento de Canindeyú; Asociación de Comunidades Indígena Mbya Guaraní Che'iro Ara Poty, representantes de 4 Comunidades Mbya Guaraní del Departamento de Caaguazú; Asociación de Comunidades Indígenas Mbya Guaraní de Itapúa (ACIDI), representantes de 20 comunidades indígenas del Departamento de Itapúa; Asociación de Comunidades Indígenas Mbya Guaraní "Tekoa Yma Jehe'a Pavë", representantes de 25 comunidades indígenas del Departamento de Caazapá; Asociación Indígena Pãi Tavytera-Reko Pãve, representantes de 20 comunidades indígenas, zona de Capitán Bado, Departamento de Amambay; Asociación de Maestros Indígenas Mbya Guaraní, Departamento de Caaguazú.

Desde el inicio de sus actividades en 2006, CAPI mantiene un directo y fluido contacto con sus organizaciones de base, ya mediante visitas periódicas, ya a través de la organización de encuentros de amplia convocatoria, encuadrados en la esfera temática de los derechos de los pueblos originarios.

Durante el año de su fundación, CAPI también inició un programa de Comunicación Audiovisual, mediante la celebración en la ciudad de Filadelfia del Seminario Taller de Comunicación Integral Indígena para el Desarrollo "Unidos, construyendo nuestra propia comunicación", entre el 26 de octubre y el 6 de noviembre de 2006. Contando con una amplia concurrencia de las organizaciones integrantes, allí se inauguró un arduo trabajo de talleres de formación audiovisual, comenzando así con un proceso de aprendizaje y apropiación de las herramientas de registro en video dirigido a los miembros de las distintas comunidades. El II Taller de Comunicación Audiovisual Indígena "Fortaleciendo la Comunicación Audiovisual Indígena", fue celebrado un año y medio más tarde en la ciudad de Cerrito, Chaco Paraguayo, entre el 5 y el 18 de abril de 2008. Allí tuvo lugar la redacción del contundente texto denominado "Declaración de Cerrito", en el que explicitan, entre otras cosas, la abierta voluntad de emplear políticamente las herramientas audiovisuales.

*Luchas de los pueblos indígenas* (2008) es el primer trabajo audiovisual colectivo realizado por las organizaciones que integran CAPI. Estructurado dentro de los lineamientos del informe documental, se incluyen diversas experiencias y testimonios de las distintas comunidades que integran CAPI, operando en su conjunto como un *corpus* orgánico y

cohesionado de registros, vehiculizados en pos de la afirmación y consolidación de la diversidad identitaria de los pueblos originarios del Paraguay.

A partir de 2009 CAPI ha incrementado notablemente su participación política, hecho que les ha permitido un importante grado de visibilización a nivel local, nacional e internacional.

### Colectivo de Liberación de Información y Producción (CLIP)

El Colectivo de Liberación de Información y Producción (CLIP) incluye a las organizaciones jóvenes de las comunidades campesinas OLT (Organización de Lucha por la Tierra de Capiibary) y CPA/SPN (Coordinadora de Productores Agrícolas de San Pedro Norte, en Tava Guaraní).

Creado en 2007, orienta su actividad a la generación y producción independiente de información local, fomentando a través del trabajo audiovisual el desarrollo identitario, la conciencia y la memoria colectiva. CLIP trabaja en pos de construir y articular una red de personas que, sin necesaria pertenencia a la esfera profesional de los medios de información, haga uso del campo de la comunicación audiovisual como espacio de lucha. En tal sentido, promueve la apropiación de los saberes y conocimientos tecnológicos en aquellos sujetos que, además de desconocerlos, habitualmente son objeto de manipulación de miradas externas.

Teniendo como horizonte esos objetivos, CLIP ha llevado adelante talleres de formación y producción para jóvenes. Los dos primeros fueron realizados en 2008, en tanto que otros dos en el transcurso de 2010 y 2011. En todos ellos se llevó a cabo la capacitación en las áreas de guion, edición y dirección en video, incluyendo prácticas de registros audiovisuales.

Los jóvenes miembros de CLIP (Sarah Zevaco, Juanita Martínez, Paola Valdovinos, Lani Ruiz, Vicente Portillo, Blás Ruiz, Ercilio Ávalos, Loli Díaz, Lili Díaz, Evanhy Ortíz, Carolina Bordón, Saulo Ruiz, Vicente Saldivar, Milciades Mencia, Pablo Fernández, Paty López, Nadia López, Susana Balbuena, Idilio Jara y Malu Vázquez) señalan que tras haber participado en los talleres de formación, lograron plasmar en materializaciones concretas los conocimientos adquiridos, arrojando un resultado de 14 cortometrajes finalizados (ocho realizados por el grupo de Tava Guaraní y seis pertenecientes a los jóvenes de Capiibary), en los que plasmaron sus vivencias e identidades en tanto parte integrante de su comunidad. Estos trabajos están estructurados sobre la base de los testimonios de diferentes miembros de la comunidad, que alternan con imágenes que ilustran las declaraciones registradas.

Las actividades realizadas por CLIP en ambas comunidades fueron sustentadas y financiadas por el Centro Cultural de España Juan de Salazar y la organización Solidaridad para el Desarrollo y la Paz (SODEPAZ), Madrid.

## Plataforma Nacional de Grupos de Teatros del Interior de Paraguay

La Plataforma Nacional de Grupos de Teatros del Interior de Paraguay inauguró sus actividades en 2009, y desarrolla las mismas a través de 24 grupos de teatro que despliegan una cobertura nacional en la región oriental del Paraguay, queda fuera de esta demarcación la región occidental o chaqueña. Sus actividades son dirigidas a comunidades indígenas, grupos de activistas por los derechos humanos y por la diversidad sexual, grupos de afrodescendientes, de artistas, y personas con discapacidad, y transcurren en Piribebuy, San Estanislao, Itauguá, Encarnación, Villarrica, entre otras.

Sus objetivos se vertebran en torno a la creación de un movimiento nacional de teatro comunitario pluralista, con vocación de incidencia en las políticas culturales nacionales y regionales. La defensa integral de los derechos humanos constituye la base de sustentación programática, como también el diseño y ejecución de estrategias que garanticen el acceso al arte a los sectores sociales históricamente desplazados, olvidados y excluidos. En este sentido, promueven y fomentan el fortalecimiento intra e intergrupual mediante sus actividades, a través de la formación local de profesionales del arte.

Otros motivos que dinamizan el accionar del grupo son la lucha por descentralizar del Estado tanto el diseño de las prácticas culturales como la asignación de los fondos económicos aplicados a las mismas. Un lugar central en la Plataforma Nacional de Grupos de Teatros del Interior de Paraguay es ocupado por la movilización y coordinación junto a otras asociaciones y coaliciones, en reclamo por una Ley Nacional de Cine y una Ley Nacional de Teatro. Este *corpus* se completa con la vocación de consolidar un movimiento artístico y cultural que represente las diversas identidades coexistentes en el interior del Paraguay.

Entre 2010 y 2011, los grupos de teatro que integran la Plataforma Nacional de Grupos de Teatros del Interior de Paraguay realizaron un total de 12 Corredores Culturales bimestrales con inclusión de la esfera audiovisual (video digital). Estas prácticas no se circunscribieron exclusivamente a la exhibición de trabajos audiovisuales, sino también a la producción de trabajos enmarcados en problemáticas identitarias, coyunturales e históricas. Dado el enfoque intergeneracional implementado por la Plataforma Nacional de Grupos de Teatros del Interior de Paraguay, desde el que se promueve el coprotagonismo social, la composición etaria de los participantes resulta muy variada: niños y niñas, adolescentes y adultos mayores participan de la misma. Los distintos Corredores Culturales celebrados por la Plataforma Nacional de Grupos de Teatros del Interior de Paraguay en las diversas dependencias del interior del Paraguay, son coordinados por cada grupo local, en tanto que las coordinaciones nacionales apoyan con la gestión de las obras, la infraestructura, la difusión y otras actividades.

Un rasgo distintivo del accionar de la Plataforma Nacional de Grupos de Teatros del Interior de Paraguay para la difusión de sus actividades (que podría tomarse como dato

relevante para el registro del grado de implicación e internalización social del proyecto), está dado por el tipo de estrategias comunitarias —tanto personalizadas como grupales— empleadas: invitación casa por casa, invitaciones mediante tarjetones personales, convocatorias en espacios públicos, convocatorias en escuelas, colegios y parroquias. A estas prácticas comunicacionales se suman aquellas instrumentadas mediante el empleo de distintas tecnologías: radios comunitarias, televisiones comunitarias, redes sociales virtuales. Para estas acciones la Plataforma Nacional de Grupos de Teatros del Interior de Paraguay cuenta con un coordinador de comunicación y una política de difusión.

La dinámica de funcionamiento es asamblearia. Por razones comunicativas y de articulación se estableció la elección de coordinaciones nacionales cada 2 años; estos tiempos pueden reducirse, ya sea a partir de las opiniones de los diferentes grupos participativos, o a por decisión de los propios coordinadores. Semestralmente se llevan a cabo los encuentros de planificación, momento en el que se evalúan las funciones desempeñadas por los coordinadores. Actualmente se encuentran en proceso de reconocimiento de la personería jurídica.

Bimestralmente se llevan a cabo reuniones de capacitación temática (focalizadas en temas emergentes y de interés comunal). Algunos de los miembros de la Plataforma Nacional de Grupos de Teatros del Interior de Paraguay participan de manera constante e intensa de distintos talleres, foros y cursos, volcando posteriormente lo aprendido en proyectos articulados con otros grupos.

La sustentabilidad de las actividades pasa por la autogestión, los aportes de instituciones educativas, la financiación de parte de algunas organizaciones, el acceso a contrapartidas institucionales, el apoyo de los socios y la realización de eventos colectivos de recaudación para fines comunitarios. Los equipos empleados en las distintas actividades son alquilados, ya para las grabaciones, ya para las proyecciones.

Los cambios sociales que desde la Plataforma Nacional de Grupos de Teatros del Interior de Paraguay se verifican en las distintas comunidades a raíz de la iniciativa movilizadora por el proyecto, incluyen el disfrute de la posibilidad de verse, conocerse y compartir en el marco de una dinámica de trabajo esgrimida sobre la base de prácticas de afirmación identitaria, y el acceso a la posibilidad de crear con lo que se tiene y en comunidad.

## Festival de Cine Under Paraguay

El Festival de Cine Under Paraguay se gesta, en 2006, como un espacio alternativo de exhibición y difusión de audiovisuales, realizados en el Paraguay o por realizadores paraguayos en el exterior, que no hayan circulado comercialmente por ningún circuito. El perfil comunitario que presenta esta actividad parece vertebrarse en torno a núcleos de realizadores audiovisuales *amateurs*. Desde su creación, la periodicidad de este evento es anual, con entrada libre y gratuita.

El festival es celebrado en Asunción y ciudades cercanas. Son particularmente llamativas las locaciones abiertas y de libre tránsito, escogidas para sustanciar las distintas funciones que lo componen, que permiten encuadrar las claves de su convocatoria como un espacio de encuentro y tránsito, ya de sujetos, ya de audiovisuales. En 2011, las muestras tuvieron lugar en el la playa de estacionamiento de la municipalidad de Itaguá, en la explanada frente a la estación del ferrocarril de Ypacarai, en la estación del ferrocarril ciudad de Areguá y en el puerto de Asunción, entre otros espacios públicos.

La convocatoria del festival no hace discriminaciones entre las temáticas abordadas, como tampoco en cuanto a la extensión de los materiales, ni entre géneros narrativos (documentales de denuncia, ficciones testimoniales, cortos de animación, comedias, etc.).

La difusión de la actividad se promueve a través de radio, prensa gráfica y televisiva, internet, circuitos comunitarios, etc. El financiamiento de la actividad se logra sobre la base de las contribuciones de entidades oficiales y de algunas empresas privadas.

### **Festival Internacional de Cine - Arte & Cultura - Paraguay y FESTIDOC Paraguay**

El trabajo emprendido en 2005 por Extensión del Festival Internacional de Cine - Arte y Cultura, llevado a cabo por el *staff* del Festival Internacional de Cine junto con algunas personas contratadas, encuadró su accionar partiendo de una serie de objetivos generales orientados a la difusión del buen cine en diversos grupos etarios del interior del Paraguay, conjuntamente con la formación de públicos sensibles a la diversidad artística.

De modo paralelo, esta actividad encauzó y potenció una serie de objetivos educativos, entre los que la valoración de la identidad cultural paraguaya ocupa un sitio de privilegio, junto a la posibilidad de enriquecimiento ofrecido por la aproximación a diversas culturas que el cine permite a través de sus componentes expresivos verbales y no verbales. En tal sentido, los distintos filmes exhibidos operan como pre-textos desde donde se promueve el debate en torno a valores transversales de la conducta humana y su dimensión social.

Esta actividad complementaria del Festival Internacional de Cine, Arte & Cultura y del FESTIDOC Paraguay, ha sido desarrollada en los departamentos de Paraguarí, Guairá, Caaguazú, Misiones, Itapúa y Alto Paraná, en 2005, 2007 y 2010, a partir del apoyo brindado por la Secretaría Nacional de Cultura y de la Entidad Binacional Yacyreta, así como el aporte de otras entidades de cada localidad.

La falta de recursos que otorguen continuidad al emprendimiento ha impedido que se concreten otras ediciones, más allá de los esfuerzos realizados. En este sentido, la discontinuidad de la actividad dejó pendiente la formación de una proyectada red de pantallas de cine en diversas localidades en el interior del país.

Las distintas funciones realizadas durante las tres ediciones antes mencionadas, contaron con una media de 150 espectadores, comprendidos en una franja etaria entre los 14 y 18 años. Los coordinadores de las exhibiciones recibieron previamente una formación orientada hacia docentes para el empleo de películas en el aula.

El impacto de las tres experiencias fue muy valorado por las comunidades receptoras, que no solamente colaboraron abriendo la oportunidad para que gran cantidad de niños, adolescentes y adultos accedan por primera vez a la experiencia socio-cultural del cine y ejerzan su derecho a la cultura, sino que además los estudiantes expresaron su interés por ver más películas paraguayas y de otras nacionalidades, como también de aprender a hacer películas propias.

Estas experiencias también permitieron identificar algunas limitaciones de los docentes en la comunicación audiovisual y el uso de películas como herramienta didáctica. Consecuencia directa de esto fue el requerimiento docente de una mayor capacitación para el uso de películas en el aula. Otros datos relevantes surgidos de estas experiencias señalaron, tanto a los docentes como a los organizadores, que a la mayoría de los niños les resulta difícil asistir a la proyección de largometrajes, siendo más indicados para ellos los cortometrajes. En el caso de los adolescentes, las experiencias demostraron que resulta indispensable la identificación de estos con la historia narrada, de manera de captar su total atención y entusiasmo.

## MARCO CONCEPTUAL

Los testimonios ofrecidos por los protagonistas de las distintas experiencias audiovisuales comunitarias en Paraguay, permiten vislumbrar algunos rasgos de este inaugural abanico de itinerarios transitados por ese pequeño conjunto de pioneros, lanzados a la conquista y apropiación del uso de los medios audiovisuales. En tal sentido y en vías de ofrecer un panorama de meridiana verosimilitud, se han seleccionado testimonios, declaraciones y documentos.<sup>1</sup>

Durante la celebración del II Taller de Comunicación Audiovisual Indígena (2008), las 14 organizaciones integrantes de CAPI dieron forma a la “Declaración de Cerrito”, en la cual enmarcan su actividad audiovisual comunitaria, dentro del “sostenimiento de la

unidad, solidaridad y el compromiso de acompañar a nuestras organizaciones de base en la lucha de las reivindicaciones territoriales; con justicia seguimos reclamando al gobierno la recuperación de nuestros territorios ancestrales de los que fuimos despojados,

<sup>1</sup> CAPI (Fragmentos extraídos de la “Declaración de Cerrito”, 18 de abril de 2008); CLIP (Testimonio colectivo, 2011); Festival Internacional de Cine y FESTIDOC (Testimonio de Hugo Gamarra Etcheverry, 1° de noviembre de 2011).

—como también por— el atropello de nuestro hábitat tradicional por invasores, cuyas consecuencias actuales son: la deforestación de nuestros bosques, extracción de nuestros recursos naturales, abuso y contaminación con agro tóxicos, así como la destrucción y dispersión individual y colectiva de nuestros hermanos indígenas”.

En este accionar reivindicatorio, los miembros de CAPI proponen: “fortalecer nuestra trayectoria de lucha mediante nuestro protagonismo y la incidencia política, usando la comunicación audiovisual indígena para que el Estado y la sociedad paraguaya entiendan y valoren las diversidades culturales. Consideramos que tenemos la obligación sagrada de convivir en armonía con el afán de que nuestras intenciones, en pos de una vida igualitaria, sean consolidadas en el respeto mutuo”.

Por su parte, los miembros de CLIP, afirman estar militando “para que en Paraguay exista una red de personas que, sin ser profesionales de los medios de comunicación, utilice como espacio de lucha el campo de la comunicación audiovisual —y, en tal sentido—, promueve la apropiación de las herramientas del audiovisual y el acceso a la tecnología, por personas que usualmente no cuentan con esto y frecuentemente son objeto de manipulación de miradas externas”.

En paralelo a estas dos modalidades de formación y activación de realizadores audiovisuales, desde el Festival Internacional de Cine y FESTIDOC se ha venido llevando una profunda práctica de difusión y exhibición hacia el interior del país, con el objetivo de “brindar a diversos grupos etarios y geográficos paraguayos —señala Hugo Gamarra Etcheverry—, la posibilidad de conocer un cine de calidad y de diversidad internacional, celebrando y pensando la cinematografía como arte, diversión y cultura —entendiendo que este tipo de experiencias habilitan—, la aproximación a diversas culturas a través de la experiencia vivencial, el encanto y la revelación que ofrecen películas de calidad —así como—, la valoración de la identidad cultural paraguaya”.

El escaso desarrollo de la actividad audiovisual conjugada con la orfandad jurídica que al respecto padece Paraguay, implica que deban hacerse enormes esfuerzos para llevar adelante las actividades. CLIP ha logrado gestionar la financiación de sus actividades con el Centro Cultural de España Juan de Salazar y la organización SODEPAZ. Las actividades de difusión comunitaria hacia el interior del país dinamizadas por el Festival Internacional de Cine y FESTIDOC han podido celebrarse de manera irregular, dado que mientras inicialmente se contó con el patrocinio de la Secretaría Nacional de Cultura y de la Entidad Binacional Yacyreta, según precisa Gamarra, así como también el aporte de otras entidades de cada localidad, entre otras, su continuidad no ha sido posible debido a la falta de estos recursos, a pesar de los grandes esfuerzos realizados para su obtención.

Respecto de los resultados sociales obtenidos hasta el momento, los miembros de CLIP afirman que los jóvenes pertenecientes a las organizaciones OLT y CPA SPN,

en sus bases de Capiibary y Tava Guaraní, “iniciaron el proceso de aprendizaje y apropiación de las herramientas de registro en video, guion, edición y dirección, con información que les pareció importante difundir acerca de su realidad, su identidad y sus vivencias, tanto como organización, comunidad y como jóvenes”.

En cuanto a las actividades de extensión desarrolladas por el Festival Internacional y el FESTIDOC, Gamarra Etcheverry puntualiza: “El proyecto fue apreciado en todos los medios de comunicación y en todas las instancias comunitarias: fue muy valorado el hecho de llevar esta actividad cultural-educativa a localidades del interior, en cumplimiento con el objetivo de descentralización, tantas veces hablado pero pocas veces practicado. [Además], ofreció la oportunidad para que una gran cantidad de niños, adolescentes y adultos conozcan, por primera vez, la experiencia socio-cultural del cine y ejerzan su derecho a la cultura. Se logró el interés y el entusiasmo del público por películas de gran calidad artística, que además de diversión ofrecen diversidad cultural, educación vivencial e identificación emotiva en los adolescentes”.

## CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES

La incipiente irrupción de esta variedad de experiencias audiovisuales, dentro del ya referido marco de orfandad jurídica por el que aún atraviesa Paraguay, no solo conlleva a recomendar la intervención del Estado para resolver esta carencia legal en términos consensuados, horizontales y ampliamente democráticos, sino que también permite inferir un positivo y potenciador impacto en las prácticas del trabajo audiovisual comunitario.

Paralelamente, se hace necesario destacar la positiva secuela cohesionadora (en lo interno) y articuladora (en el área), promovidas a raíz de la celebración del Encuentro del Lago Ypacarai en 2010, razón por la cual también se recomienda la organización de nuevas ediciones del mismo. Resultan enriquecedoras las palabras de Miguel H. López durante ese evento.<sup>2</sup> Un pasaje de la ponencia presentada, “Logros y desafíos del audiovisual paraguayo”, parece condensar las expectativas en la esfera integrada por los instructores y talleristas que orientan su trabajo hacia la formación audiovisual de las comunidades indígenas que los requieren: “Los que desde el mundo no indígena incursionamos en ese trayecto y establecimos ese primer puente, aún precario, podemos decir que la tarea es inicial, mínima, todo está por hacerse. El contacto de los pueblos aborígenes a esta experiencia de poder retratarse y verse luego es casi mágico,

<sup>2</sup> Miguel H. López es un documentalista formado en la Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños (Cuba), posee una licenciatura en Ciencias de la Comunicación por la Universidad Nacional de Asunción, ha completado una maestría en Historia Contemporánea y un doctorado en Ciencias Antropológicas. Ha pasado algunas temporadas en la selva junto a las comunidades de la etnia Aché, acompañando algunos de los procesos registrados en las mismas.

es revelador, casi un descubrimiento de una dimensión inexplorada y se sienten profundamente conmovidos y persuadidos al punto de plantear con legítima convicción que ellos mismos quieren contarse, hablarse y narrarse en sus historias. La dificultad es aún perenne: Todavía debemos esbozar y desarrollar proyectos desde ellos, con ellos, para ellos, a fin de lograr capacitación, promoción y proyección para que puedan, efectivamente, incorporar conocimiento, técnica y tecnología para comenzar a audiovisualizarse” (López, 2010).

En lo referente a los trabajos comunitarios llevados a cabo mediante la exhibición de filmes, se hace necesario recomendar la renovación de los patrocinios a la experiencia realizada tanto en Asunción como en distintos departamentos del país, por el área de Extensión del Festival Internacional de Cine - Arte & Cultura - Paraguay.

De la variedad de prácticas comunitarias identificadas, que apenas alcanza a ser aproximativa, se seleccionaron grupos cuyas prácticas ofrecen algunos puntos de contacto, al tiempo que difieren en objetivos y estrategias. Se entiende que esta cartografía mínima logra ser apenas representativa del actual estado de situación. Un posterior trabajo en profundidad, deberá contemplar la profundización en las prácticas comunitarias de cobertura nacional promovidas por la Coordinadora por la Autodeterminación de los Pueblos Indígenas (CAPI).

Como conclusión final, lo más llamativo del recorrido realizado por las diversas experiencias, también viene dado por la diversidad de escalas infraestructurales observadas en el incipiente y pionero desarrollo del audiovisual comunitario paraguayo. Estos rasgos dominantes en el conjunto de la actividad, permiten avizorar un futuro multiplicador de experiencias en los distintos campos transitados (formación, producción y exhibición).

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAREIRO-SAGUIER, R. (1981). "Paraguay". En: Hennebelle, G. y Gumucio Dagron, A. *Les cinémas de l'Amérique Latine*. (pp. 415-421). Paris: Lherminier.
- LEÓN FRÍAS, I. (1972, enero-marzo). "¡El cine paraguayo existe!". *Hablemos de cine*, (63). 45. Lima.
- LÓPEZ, M. H. (2010, 11-13 de agosto). *Logros y desafíos del audiovisual paraguayo*. Ponencia presentada en el "Encuentro de Lago Ypacaraí". En: *Encuentro de Lago Ypacaraí. Alternativas de difusión y distribución en la creación cinematográfica y audiovisual indígena y comunitaria*. San Bernardino, Paraguay. Recuperado en octubre de 2011. Disponible en <http://www.encuentrodellagoypacarai.com>.
- MAHIEU, J. A. (1990). "Panorama del cine iberoamericano". *Ediciones de Cultura Hispánica*. 135. Madrid.
- MANEGLIA, J. C. Y ROSSANA SCHÉMBORI, M. (2001). *El video de ficción en la década de los 80* (Memoria de licenciatura). Asunción: Depto. de Ciencias de la Comunicación. Facultad de Filosofía y Ciencias Humanas. Universidad Católica Nuestra Señora de Asunción. (Mimeo).
- MARTÍNEZ TORRES, A. Y PÉREZ ESTREMER, M. (1973). *Nuevo cine latinoamericano*. Barcelona: Anagrama.
- PECCI, A. (1972, enero-marzo), "Apuntes sobre el cine en Paraguay". *Hablemos de cine*, (63). 46. Lima.
- Declaración de Cerrito, II Taller de Comunicación Audiovisual Indígena* (2008, abril). Recuperado en octubre de 2011. Disponible en <http://www.capi.org.py/comunicados.html>.

## PERÚ

Por Cecilia Quiroga San Martín

---

### ANTECEDENTES

Si entre las características del audiovisual comunitario se encuentra el reto de apropiarse de una tecnología con el fin de dar a conocer la imagen escondida de los pueblos, su vida cotidiana, sus maneras de ver el mundo y de expresarse, sus luchas reivindicativas y sus formas de convivencia colectiva, el cine y el video comunitarios en el Perú tienen como importante referencia al cine social y de temática comunitaria que fue desarrollado con mucha intensidad a partir de mediados del siglo pasado. En esta línea cabe destacar la propuesta de la conocida Escuela del Cusco, en su seno se fortalecieron algunos elementos característicos de la producción comunitaria actual como es la utilización del idioma nativo, la participación de actores naturales de diferentes comunidades andinas y la difusión de sus valores y creencias.

Este movimiento cinematográfico se desarrolló entre 1955 y 1961 y tuvo entre sus precursores al arquitecto Manuel Chambi, a Eulogio Nishiyama, a César Villanueva y a Luis Figueroa, considerado este último el más representativo y uno de los más importantes exponentes del cine andino. Según Juan Ulises Zeballos (s.f b),<sup>1</sup> la obra de Figueroa no se limitó únicamente a la denuncia de la explotación y a la defensa de los derechos de pueblos aymaras y quechuas del sur del país, sino que fue capaz de desarrollar toda una propuesta ideológica y estética.

En ese marco cabe destacar la película *Kukuli* (1961), obra de dirección colectiva en la que participaron Figueroa, Villanueva y Nishiyama. Utilizando los lenguajes del

<sup>1</sup>Juan Ulises Zeballos es profesor de literatura y cultura latinoamericana.

documental y de la ficción, muestra las condiciones sociales y geográficas de una realidad hasta entonces ignorada en el Perú.

El argumento de *Kukuli* fue escrito sobre la base de una leyenda popular, y fue la primera película hecha en quechua. Protagonizada por Judith Figueroa y Víctor Chambi, contó con una importante participación de pobladores de Paucartambo<sup>2</sup> y campesinos de Mollamarca.<sup>3</sup> Revisando un comentario que Figueroa (2011) hizo sobre su experiencia, se puede percibir la reacción que provocó su obra en la sociedad cusqueña de la época: “Hacer una película íntegramente hablada en quechua y actuada por campesinos quechuas era impensable para mucha gente aquí en el Cusco, y me decían: ‘por qué no has hecho una película con tan lindas niñas que hay en la sociedad’”.

Un segundo ejemplo de este cine referencial para el audiovisual comunitario es la película *Los perros hambrientos* (1976), de Luis Figueroa. Su guion fue adaptado de la novela homónima de Ciro Alegría. Narra enfrentamientos entre campesinos y terratenientes, y destaca la relación del ser humano con la naturaleza. No existe un protagonista individual, el personaje central es un colectivo: una comunidad indígena.

Respecto a esa obra, Figueroa (2011) señaló en la entrevista: “Es una historia donde se muestra la unión interna entre el hombre y la tierra, donde el protagonista principal es el hombre pero en términos colectivos, en términos comunitarios. [...] hemos trabajado fundamentalmente con actores de teatro de Cajamarca que son profesores, profesionales que son los que hacen de notables. La parte de nuestro mundo campesino la hicimos en la comunidad de Parimarca<sup>4</sup> y contamos con el apoyo de toda la comunidad para hacer la película. Los actores que se ven en la comunidad son auténticos campesinos”.

Los contenidos trabajados por varios documentalistas peruanos se constituyen en referentes para el cine y el video comunitarios en la medida en que reflejan aspectos de la vida cotidiana y determinadas luchas por las reivindicaciones de los sectores marginados. Es el caso de la cineasta Nora de Izcue, en cuyos trabajos se ven reflejadas movilizaciones del movimiento campesino o historias de comunidades pobres en el interior del Perú. Respecto a su documental *Ruman Caycu* (1976), *Alejandro Legaspi* (2011),<sup>5</sup> dijo: “Pienso que Nora fue valiente al hacer ese documental que relata un momento crucial en la defensa de la democracia. Y también creo que fue muy valiente y muy firme (y

<sup>2</sup> Paucartambo, una de las trece provincias del Departamento de Cusco.

<sup>3</sup> Mollamarca, se localiza en el distrito de Paucartambo, provincia de Paucartambo, Departamento de Cusco, Perú.

<sup>4</sup> San Antonio de Parimarca se encuentra ubicada en el distrito de Canta, provincia de Canta, departamento de Lima.

<sup>5</sup> Alejandro Legaspi, realizador, camarógrafo y editor, es uno de los miembros fundadores del Grupo Chaski.

esto me consta porque he sido testigo) al defender algunas secuencias del filme que incomodaban a algunas personas muy importantes en ese momento. Nunca cedió. Nunca dio el brazo a torcer”.<sup>6</sup>

Otro antecedente importante para el video de contenido social es la experiencia del Grupo Chaski, una asociación civil sin fines de lucro creada en 1982, y con plena vigencia, está conformada por un colectivo de cineastas y comunicadores que trabajaban en el ámbito de la producción y difusión audiovisual, y tienen por objetivos reconocer la diversidad cultural y fortalecer sus valores. Los fundadores son reconocidas personalidades como: Fernando Espinoza, Alejandro Legaspi, Stefan Kaspar, María Barea y Fernando Barreto, quienes han sido muy importantes para la producción de películas de contenido social y político como son *Gregorio* (1984) y *Juliana* (1989), dos historias de niños de la calle, ganadoras de numerosos premios en festivales alrededor del mundo. El grupo se creó con el propósito de coadyuvar a la superación de las grandes contradicciones e injusticias sociales, culturales y económicas que aquejan a la sociedad. Desde un inicio consideraron al cine como un instrumento comunicador y socializador, y, en consecuencia, realizaron permanentes esfuerzos para desarrollar proyectos de distribución y exhibición de películas que llegaran a las audiencias alejadas de los circuitos tradicionales de difusión cinematográfica.

En el campo del video propiamente dicho, Perú fue uno de los primeros países en desarrollar los llamados “video popular” y “video proceso”, que tenían como objetivo incentivar la participación de la gente de comunidades, barrios o regiones, en las diferentes etapas de la producción y acompañar las acciones desarrolladas por sectores organizados de la población en su lucha por superar la pobreza. En especial el “video proceso” tenía como esencia hacer de cada una de las etapas de producción espacios educativos y de formación, de manera que más que el producto final lo que valía era justamente el proceso.

Uno de los primeros referentes en esta línea es el Centro de Información y Desarrollo Integral de Autogestión (Cidiag), que muy tempranamente utilizó el video como herramienta de capacitación para empresas autogestionarias. En esta experiencia participaron los cineastas Chiara Varese, Francisco Adrianzén y Walter Tournier, cuyas obras, de una u otra manera, están ligadas a temáticas políticas y sociales.

Otro proyecto que tuvo su punto alto en la década de 1980 y contó con mucha inversión de la Cooperación Técnica Suiza fue el Centro de Servicios de Pedagogía Audiovisual para la Capacitación (Cespac), que usaba el video para el adiestramiento de cooperativas y comunidades campesinas utilizando una metodología creada por

<sup>6</sup> Palabras de *Alejandro Legaspi en relación a su amistad con Nora de Izcue, pronunciadas en el acto de homenaje realizado a la documentalista.*

Manuel Calvelo Ríos<sup>7</sup> que se basaba en el proverbio confucionista “lo que escucho, olvido; lo que veo, recuerdo; lo que hago, conozco”, idea que refuerza la importancia de usar la imagen en procesos de adquisición de conocimiento. Pero, además, este proyecto buscaba “recuperar, producir, conservar y reproducir el conocimiento del campesino” combinándolo con el saber científico moderno. Se consideraba al video un medio ideal para crear circuitos abiertos de comunicación y diálogo entre campesinos y técnicos. El Cespac preparaba paquetes pedagógicos que estaban compuestos por programas de videos, material gráfico-escrito y guías de discusión.

Asimismo, desde mediados de la década de 1980, fueron apareciendo grupos de video popular entre los cuales se encuentran TV Cultura, una asociación de comunicadores comprometidos con el fortalecimiento de la democracia y empeñados en la creación de redes de comunicación alternativa, dentro de las cuales han implementado una línea de producción de televisión, televisoras locales y videos sobre desarrollo social y productivo, violencia política y familiar, organización, educación, salud, derechos humanos, y expresiones artísticas y culturales. Los nombres que se destacan en este proyecto son los del realizador y gestor cultural Jorge Delgado, Carlos Cárdenas, codirector del documental *Lucanamarca*, que trata sobre las secuelas de la violencia en el Perú, y Ana Uriarte, reconocida documentalista etnográfica. De la obra de Ana Uriarte se destaca *La calamina vs. la maloca*, que es una interpretación antropológica de la lucha de los nativos bora, huitoto, ocaina y yagua del río Putumayo por preservar sus formas de vida, sus creencias y saberes ante la progresiva colonización de sus territorios.

En una línea semejante, motivada por el compromiso de promover una comunicación que fortalezca una convivencia democrática, está la Asociación de Comunicadores Calandria, que inició su trabajo en 1983.

En la década de 1990, Crocevia, entidad de la Cooperación Italiana, Novib de Holanda, y otras financieras europeas, apoyaron la creación del Instituto Para América Latina (IPAL), dirigido entonces por Rafael Roncagliolo.<sup>8</sup> Desde el IPAL se coordinaron importantes encuentros latinoamericanos de video popular y una red de videotecas para la región.

En esta misma época surgieron experiencias de televisoras locales. Un sacerdote cuyo trabajo estuvo orientado por la teología de la liberación, Michel Bohler, usó la herramienta del video popular para construir una primera emisora de TV local en Sicuani, pueblo situado cerca del Cusco. Asimismo, cuando Michel Azcueta fue alcalde de Villa El Salvador, la barriada más grande en el sur de Lima, creó el Centro de

<sup>7</sup> José Manuel Calvelo Ríos es el creador de la propuesta comunicacional de Pedagogía Masiva Audiovisual, desarrollada por Cespac, Perú, entre 1976 y 1985.

<sup>8</sup> Rafael Roncagliolo, nombrado en 2011 Ministro de Relaciones Exteriores del gobierno de Ollanta, Humala.

Comunicación de Villa El Salvador, experiencia que combinaba la radio con el video popular y la TV local.

Entre las primeras iniciativas que se ocupan de combinar la realización audiovisual con actividades de capacitación y participación de organizaciones populares, está la experiencia de TV Cultura y los videos realizados en cooperación con la Federación Popular de Mujeres de Villa El Salvador, lideradas por María Elena Moyano (asesinada unos años después por integrantes de Sendero Luminoso). También están los talleres de capacitación audiovisual de Maritza Villavicencia, con mujeres de los comités del Vaso de Leche en Comas, distrito marginal de Lima Norte.

Por su parte, la Asociación de Video de Lima, creada en 1990 con el objetivo de dar impulso a la producción videográfica, desarrolló el proyecto de capacitación Comunicación para el Desarrollo en América Latina (CODAL) con el apoyo de la cooperación italiana y canadiense. El emprendimiento puso en evidencia la existencia de canales de TV local en el cono sur, que tenían particulares características de gestión, programación, producción y recepción. El proyecto benefició a realizadores de varios países con prácticas de televisión comunitaria.

Con la paulatina decaída de la cooperación externa que comenzó en la década de 1990, y al no haber desarrollado estrategias de autosostenimiento, la movida de video popular como tal se fue reduciendo hasta desaparecer, sin tener continuidad. Sin embargo, ya en el siglo XXI, Stefan Kaspar hace notar que cuando el Grupo Chaski realizó una primera convocatoria para generar un manifiesto y un “movimiento de la nueva cultura audiovisual”, identificaron alrededor de diez organizaciones que habían alcanzado resultados interesantes en la construcción de nuevas alternativas audiovisuales, más acordes con la realidad actual, entre ellas estaban: Docuperu, TV Cultura, Guarango, 5Minutos5, el proyecto TV Rural y Nómadas.

Docuperu y TV Cultura tuvieron importantes logros destinados a democratizar el cine y el audiovisual de manera integral. Docuperu realiza caravanas descentralizadas de exhibición de documentales y lleva a cabo talleres descentralizados de realización, en los cuales se produjeron más de cien cortometrajes documentales, estos trabajos generaron la creación de un festival anual de cine documental.

TV Cultura articuló Red TV, una red con más de 60 televisoras locales, creó Enlace Nacional, un noticiero regional y descentralizado por internet, y Napa (No apto para adultos), una revista con noticias y reportajes para niños y jóvenes elaborados por reporteros juveniles desde todos los rincones del país. Muchos de los participantes son miembros de organizaciones de niños, niñas y adolescentes, y tienen como objetivo principal facilitar el ejercicio del derecho a la expresión, en este caso a través de la imagen. Lo que se busca es que tanto quienes realizan los productos como quienes los ven logren fortalecer su autoestima.

Otro modelo de comunicación multimedial para el desarrollo es la Red de TV Rural (<http://redtvruralnexo.wordpress.com/red-de-tv-rural>) y Multimedios, impulsada por Nexo.<sup>9</sup> Trabaja con TV comunitarias de gobiernos locales y comunidades de distritos pobres del centro del Perú. Pretende ser un soporte de procesos de desarrollo comunitario. Su objetivo es “dar voz a la población excluida, llegando a un amplio rango social, económico y cultural, generando empoderamiento y la participación protagónica de campesinas y campesinos en su propio desarrollo. Es una propuesta con proyección a nivel nacional”.

Pero la instauración de proyectos realmente comunitarios solamente se da en la medida en que es la misma población la que toma en sus manos la realización en todas las etapas, hecho que puede darse más fácilmente en momentos como el actual, en el que gracias a la tecnología digital hay un mayor acceso tanto a los aparatos de registro como a los de exhibición. Según Stefan Kaspar: “el video popular no era una herramienta ideal para que lo agarren los campesinos, (y otros sectores) la tecnología era muy cara y complicada en su manejo. Ahora sí, el reto es proponer el siguiente paso, ahora las comunidades pueden ser propietarias de los medios de producción, apropiarse de esta herramienta y usarla de acuerdo a sus criterios”.<sup>10</sup>

Considerando este razonamiento se eligieron experiencias empeñadas en seguir el camino hacia la consolidación de una producción propiamente comunitaria.

## EXPERIENCIAS SELECCIONADAS

### Asociación La Restinga

“Las restingas son lugares en los cuales el agua no llega cuando el río de las selvas sube y lo inunda todo. Eso es una restinga, es un lugar seguro. Un refugio en época de inundaciones. Los chicos necesitan refugiarse de la violencia de las calles, de la incompreensión de los adultos. Y en Iquitos, la asociación La Restinga los acoge y les enseña a desarrollarse por sí mismos, dándoles un espacio para opinar, para aprender, para crear” (González a.k.a. [Puchín], 2008).

Así habla Luis Gonzáles Polar, *Puchín*, sobre La Restinga, la asociación artístico cultural que preside. Su trabajo comenzó por el año 1996 en Iquitos, Perú, con el objetivo de favorecer a los niños y adolescentes en riesgo, por lo que durante un largo periodo

<sup>9</sup> Centro de Comunicación Audiovisual para el Desarrollo Nexo, organización creada en 1992. Su objetivo es producir, conservar y reproducir conocimientos, para fortalecer capacidades de los pobladores menos favorecidos de la zona rural y urbana marginal del Perú. Conformada por productores, realizadores de programas de video y multimedia, pedagogos audiovisuales, lideresas y líderes campesinos, y un equipo multidisciplinario de profesionales (<http://www.comminit.com/tv-de-calidad/node/290400>).

<sup>10</sup> Entrevista a Stefan Kaspar por Marcelo Cordero, Río Branco, noviembre de 2011.

se ocupó, sobre todo, de los niños de la calle. Ha llevado adelante el Proyecto Crea Belén, orientado a luchar contra la violencia y el abuso sexual de niños que están entre los 8 y 11 años de edad. El proyecto funciona en el barrio de Pueblo Libre y se desarrolla en alianza con algunas escuelas y familias. De forma paralela, se ha ejecutado en esta zona un proyecto de video dirigido a jóvenes estudiantes.

Iquitos se encuentra en la selva norte, al oriente del Perú y junto al río Amazonas. Es la capital de la Región Loreto, provincia Maynas. Cuenta con aproximadamente 380 000 habitantes. Por la difícil geografía amazónica, a Iquitos se llega normalmente por vía aérea o fluvial. El distrito Belén, donde se desarrolla el proyecto, está dividido en tres ámbitos geográficos: la zona urbana, continua al distrito de Iquitos que cuenta con pistas asfaltadas, alumbrado público, servicios de agua y alcantarillado; la zona periurbana, la cual presenta semejanzas con áreas rurales, y es donde se encuentra la parte del distrito que se inunda durante los meses de lluvia, con la consecuente crecida del río; y la zona rural de mayor extensión y menor densidad poblacional, donde existen vecindarios con características muy similares a los caseríos que están junto a los ríos de la selva. Las realidades de las tres zonas, en relación al acceso a servicios públicos y tipos de vivienda son distintas. El barrio de Pueblo Libre se ubica en el área periurbana, dentro de la franja que se inunda usualmente entre los meses de febrero y junio.

La Asociación La Restinga nació para aliviar de alguna manera el evidente vacío que las instituciones educativas y el Estado dejan en relación a la atención y a la formación de la niñez y la juventud, exponiéndolas a los riesgos de la calle, entre los que las drogas y el alcohol son los más lacerantes. Puchín (s.f.) señala al respecto: “Cumplir con los derechos es algo elemental que en este país no pasa, los adolescentes están bastante maltratados en general. Nosotros quisimos trabajar con la prevención del VIH y eso nos llevó a vincularnos con ellos con una actividad muy puntual que era el teatro en la calle. Eso nos vinculó más con la realidad de los muchachos, vimos que no podían hacer nada porque están trabajando en las calles, en consumo de drogas, de alcohol, esto requiere que la sociedad se movilice. Es en ese momento que decidimos trabajar en prevención”.

Uno de los principales objetivos de La Restinga es el implementar programas de prevención, para mejorar la calidad de vida de niños y adolescentes en situación de riesgo, entregándoles herramientas para que sepan enfrentar la violencia cotidiana y los abusos laborales y sexuales, y brindarles espacios de opinión, aprendizaje y creación.

Desde su fundación, la asociación ha utilizado el arte como estrategia para cumplir con sus objetivos. Ha desarrollado diversas actividades relacionadas con el teatro y la danza y, desde 2009, ha implementado proyectos de producción audiovisual independiente. De esta manera utiliza el video con fines de prevención, intercambio cultural, intelectual y artístico, y también como herramienta para el fortalecimiento de

la identidad amazónica y, según ellos mismos explican: “para recuperar la dignidad arrebatada por la pobreza: Si no somos conscientes de quienes somos vamos a seguir siendo lo que somos. Iquitos es una ciudad sin raíces, somos como parias, queremos parecernos a los blancos, a los occidentales y desconocemos nuestras raíces indígenas, es como si al ser mestizos se borrara mi pasado indígena y me quedo con la parte más clarita [...] Que los jóvenes se miren y se quieran como son, con ese color, con esos rasgos, con esa cultura, que no tengan vergüenza de sus abuelos” (Puchín, s.f.).

Además de valorar la potencialidad que el audiovisual tiene en los procesos de autoreconocimiento y mejoramiento de la autoestima de los jóvenes, este es apreciado por sus posibilidades expresivas, por su capacidad de transmitir conocimientos, y por rescatar la oralidad yendo más allá de la lectoescritura. En la entrevista recogida bajo el título “La restringa trabaja identidad amazónica”, Puchín (s.f.) dijo: “Estamos intentando hacer que no piensen que la lectoescritura es el único modo de transmisión de conocimientos. El olvido de nuestra cultura ha hecho que tengamos vergüenza de nuestros abuelos, porque lo que saben (oral) no se valora. Hay que conocer cosas y que se den cuenta que para que esos pueblos hayan sobrevivido miles de años, han tenido que tener una sabiduría inmensa. No hay que quitarle peso a la lectoescritura pero tampoco a la oralidad”.

La Restinga funciona con el acompañamiento de un consejo directivo que se reúne ordinariamente cuatro veces por año; está integrado por el comunicador Luis Gonzáles Polar Zuzunaga, el pintor Christian Bendayán Zagaceta, la trabajadora social Ítala Morán Sánchez y el fotógrafo Humberto Ruiz Prado. El trabajo colectivo en equipo es el que predomina en esta asociación, esto se da tanto a nivel directivo como en cada una de las actividades que desarrollan los jóvenes beneficiarios, incluyendo el área audiovisual. Luis Chumbe (2009 b) cuenta al respecto: “les voy a recalcar que el trabajo que se realiza aquí siempre es en equipo y siempre nace de ideas colectivas, después puede haber alguien que la dirija o que la guionice, pero el espíritu de trabajo generalmente es grupal; y nacen de temáticas que trabajamos aquí en otros proyectos y en otros talleres, temáticas sociales que son de interés para el joven”.

Siguiendo fiel a los objetivos, los temas que aborda la producción audiovisual están referidos al trabajo infantil, a la vida escolar, a la violencia sexual y de género, a la drogadicción y a la identidad amazónica con contenidos como el idioma, las costumbres y las diferentes cosmovisiones.

A diferencia de otras experiencias donde prima el género documental, en La Restinga se ha dado prioridad a la ficción en formato teleserie; esa es la experiencia de Luis Chumbe (vía correo electrónico, luis\_adolfoch@hotmail.com, noviembre 2011) quien dirigió la miniserie de 13 capítulos, *Colegio Nacional* (2009): “Los protagonistas son tres chicos de diferentes procedencias sociales: Keysi, una chica pituca, que tiene todo a la mano, pero que tiene problemas en su casa por falta de atención. Otro es el chancón,

Roberto, que es policía escolar, siempre persigue el éxito porque su papá es el dueño de una renovadora que trabajó mucho para lograrlo. Su papá quiere que él sea médico, pero él no quiere. El tercero es Elías, el más dormilón. Es huérfano, tiene un hermanito al que quiere mucho y va al colegio porque se lo prometió a su mamá. Es lustrabotas. Su padre es drogadicto, así que vive casi solo en un barrio pobre. Y hay otro personaje, una profesora nueva que quiere cambiar las cosas. En paralelo al drama de cada uno, entran historias en las que se abordan temas como acoso de un profesor a una alumna o venta de drogas en el colegio por un alumno. Son cosas que pasan, y las abordamos críticamente, mostrando cómo deberían manejarse”.

Otra experiencia bajo este formato fue el proyecto *Mi primera película*, que tuvo como resultado la serie *Historias de película*, un paquete de cinco cortos, consecuencia de un concurso para alumnos de tercero y cuarto de secundaria de todos los colegios de la ciudad de Iquitos. Los cinco autores fueron integrados a los talleres de video de La Restinga para que aprendieran a guionizar y dirigir sus propias historias. Durante la capacitación se reforzaron las metodologías tendientes a fortalecer las aptitudes creativas de los participantes. La serie aborda el tema de la discriminación desde la perspectiva del joven adolescente y se difundió semanalmente, a través de un segmento del programa Pro y contra TV, en el Canal 21 y en multicines de Iquitos.

Lo que se percibe en el trabajo audiovisual realizado por este grupo es que está marcado por la alta sensibilidad social de quienes lo dirigen, la misma es transmitida a los jóvenes, que recogiendo situaciones de su vida cotidiana van creando historias que luego son convertidas en guiones y llevadas a la pantalla. “Las temáticas sociales, contadas a través de problemas personales, es un paso previo obligatorio. Es decir, ‘luego de pensar en ti mimo ya puedes pensar en el resto’”.<sup>11</sup>

Otra línea de contenido es la que está relacionada al discurso institucional, el cual también es llevado a la televisión local a través de diferentes géneros. Básicamente se trata de sugerencias o soluciones alternativas a los problemas y dramas sociales que normalmente afectan a las personas.

La asociación funciona gracias al apoyo de la fundación noruega Stromme, de la fundación estadounidense CRS y de Wapikoni Mobile de Canadá. Sin embargo, en el área audiovisual la ayuda no ha sido continua, los mismos muchachos beneficiarios van tomando iniciativas para su sostenimiento. Entre uno de los emprendimientos propios y con pocos recursos está la producción coordinada con jóvenes y las comunidades indígenas amazónicas bora huitoto, con quienes se desarrolló un proyecto sobre salud comunitaria. Esta experiencia expresa el interés de parte de los jóvenes

<sup>11</sup> Edición de varias entrevistas realizadas a Luis Gonzáles Puchín, 24 de octubre de 2011: “Hacer videos es una carta de la presentación”.

urbanos por relacionarse y compartir conocimientos sobre la producción audiovisual, ensayando nuevas formas de expresión con sus congéneres indígenas que habitan la selva amazónica: “Aquí el proyecto de producción audiovisual con comunidades indígenas es muy nuevo. Nos comunicamos con la comunidad bora huitoto que involucró mucha creatividad, mucho arte, música, etc. Hicimos un taller, luego también hicimos videos con chicos de doce a veinte años, que en un principio les costó abrirse [...] pero después, con el transcurso de algunos meses, esto cambió, se les dio capacitación y al final fue una experiencia muy linda”.<sup>12</sup>

La capacitación forma parte de los procesos de producción, ya que los productos finales presentados, grupal y masivamente, son resultado de esta. En los talleres se imparten conocimiento sobre el manejo técnico de los equipos, la escritura de los guiones, el lenguaje de la imagen y las técnicas periodísticas. Una muestra de ello es el taller de periodismo, que cumplió con el objetivo de capacitar jóvenes para que pudieran realizar un programa de televisión. Ese proceso dio como resultado el programa *Somos ahora*, en el cual los adolescentes abordaban problemáticas juveniles y temas sociales. En una entrevista, Luis Chumbe (2011) mencionaba algunas características de su estructura: “Fue un programa que habla desde el joven hacia el joven, lo cual le daba un estilo muy entretenido y dinámico. Desde allí hubo muchas propuestas en las que utilizamos el video como medio de expresión”.

Las experiencias en formación no solo han desembocado en producciones, son una oportunidad para que los mismos jóvenes entrenados vayan obteniendo el oficio de capacitadores: Luis Chumbe (2009 a) cuenta: “En el año 2008 se realizó un proyecto que se llamaba *Habla barrio*, fue una de las primeras experiencias como capacitador que he tenido”. Leo Ramírez, otro joven formado en *La Restinga*, también se ha desempeñado como capacitador, un ejemplo es el trabajo que realizó como editor en el proyecto *Historias de película*.

No obstante haber entrado a la televisión local, nacional y a las salas de cine, Puchín (2011) opina que en el Perú no se cuenta con un circuito adecuado de distribución: “La miniserie nos lo ha demostrado: los colegios son muy represores y a pesar de que la entregamos gratis (porque no nos interesa venderla) pero parece que hay pereza y desmotivación por mostrar nuevos contenidos. *Colegio Nacional* se entregó con una guía sobre los temas que trata, como la discriminación, la violencia familiar, desde el punto de vista de los chicos y hecho para los chicos”.

La difusión por televisión se da bajo diferentes modalidades, en el caso del programa *Somos ahora*, el canal cedió el espacio para la transmisión de dos programas al mes de media hora cada uno. En el segundo año el programa se difundió por otro canal,

<sup>12</sup> Entrevista realizada a Luis Chumbe, vía Skype, por Estefanía Paiva, febrero de 2012.

el cual contaba con una mejor señal, a esta estación televisiva se le cancelaba el equivalente de 56 dólares americanos por mes.

La difusión de la miniserie *Colegio Nacional* fue negociada por una editora de libros. Esta empresa privada local había financiado la producción de la serie, por lo que también se encargó de distribuirla.

Los cambios que se han producido en la comunidad a partir de la experiencia pueden ser clasificados en tres niveles: nivel social, nivel individual y un nivel ligado a la forma en que la producción audiovisual incide en la sociedad.

En el primer nivel, el proyecto ha sido capaz de promover la participación de los jóvenes en el quehacer ciudadano, de generar autoconfianza y elevar los niveles de autoestima. “Se ha formado un bonito grupo, muy unido y aprendemos cosas siempre, la idea es que estamos creando ciudadanos participantes” (Chumbe, 2011).

En lo que se refiere a los logros individuales, la experiencia en producción ha marcado positivamente la vida de los jóvenes que participan en el proyecto. Una muestra es el caso de Luis Chumbe (2011), quien además de desempeñarse como capacitador es considerado como un prometedor director audiovisual: “Aprendí a vivir, he pasado mucho tiempo, cosas muy importantes en mi vida, estoy allí desde que tenía doce años y ahí me he desarrollado, aún sigo aprendiendo, creo que La Restinga es un buen espacio para darte la oportunidad de que te den cosas. Hay muchos chicos que tienen talento y ganas, gente que es mucho mejor que yo, si no se les dan oportunidades no habrán cosas importantes. Yo encontré un espacio”.

Por su parte, Leo Ramírez (2009), cuando en una entrevista realizada por el periódico digital de Iquitos, *Diario de IQT*, le preguntan sobre lo que aprendió, responde: “En pocas palabras, media vida”.

Asimismo, el emprendimiento ha generado autoconfianza y ha elevado los niveles de autoestima de los participantes, quienes además valoran el trabajo que entregan a la comunidad. Para Leo Ramírez (2009) su experiencia y vocación por el audiovisual “es el resultado de un proceso de exploración que me lleva a experimentar, al principio por curiosidad, hasta que me di cuenta de que realmente podía hacer más de lo que yo mismo me creí capaz. En fin, creo que el audiovisual me permite hacer esto: hacer cosas que considero importantes sin tener que ser ‘yo’ necesariamente el que se vuelva importante; algo así como hacer lo que a uno le gusta sin esperar o tener que ser reconocido por lo que se haga”.

Este ejercicio también ha permitido obtener un oficio a los jóvenes, Luis Chumbe (vía correo electrónico, [luis\\_adolfoch@hotmail.com](mailto:luis_adolfoch@hotmail.com), septiembre 2011) señala al respecto: “El año 2009, terminando ya la secundaria, surgió el primer trabajo en el

que fui remunerado, trabajé como guionista, director y editor de una miniserie de 13 capítulos llamada *Colegio Nacional*, esta se estrenó primero en un canal local de la ciudad de Iquitos y luego se reestrenó en un canal nacional del Perú”.

Además, la práctica de La Restinga ha motivado el interés y el fomento a la producción audiovisual en Iquitos y en la región amazónica en general. Un ejemplo es que *Colegio Nacional* es considerado la primera miniserie realizada en Iquitos. El diario digital *Diario de IQT* anunciaba su estreno de esta manera: “Este lunes (2009) se estrena en Iquitos, a través del Canal 19 de señal abierta *Colegio Nacional*, primera miniserie hecha en estas tierras. Fue escrita y dirigida por Luis Chumbe, un adolescente de 16 años que es toda una promesa creativa (mañana una entrevista amplia a Luis) y producida con un grupo de jóvenes de La Restinga, un taller artístico creativo de jóvenes de sectores humildes que se ha convertido en un semillero de mucha calidad en Loreto”.<sup>13</sup>

En síntesis, se puede decir que efectivamente La Restinga es un “refugio” por el que han pasado cientos de niños y de adolescentes en riesgo, con problemas de adicción al alcohol y a las drogas, y es allí donde tuvieron la oportunidad de desarrollar sus aptitudes creativas. Los proyectos también han beneficiado a jóvenes trabajadores que no se han desligado de sus familias y a estudiantes de secundaria. En general, La Restinga se ha convertido en una de las experiencias más importantes de la amazonía peruana.

### El Grupo Chaski: red de microcines y cine participativo<sup>14</sup>

“La ciencia humana nos ha traído un invento que es la preocupación continua e inacabable de las gentes de la ciudad: participan de ella todas las edades y todas las clases sociales. Es la afición al cinematógrafo. Creemos que ni en los Estados Unidos, ni en París, ni en Buenos Aires, ni en ninguna parte hay la proporción de locales de cinema que se cuentan en Lima” (Bedoya, 2009: 100). Es así como ya en 1917, el diario *El Día del Perú* resaltaba la existencia de toda una movida de difusión, y declaraba a Lima como una ciudad cinematográfica a razón de que en esa época cada barrio contaba con un local de proyección y con un público habituado a ver cine.

La exhibición audiovisual es quizá una de las mayores debilidades del cine y el video latinoamericano en general, sin embargo, en el Perú se encuentran interesantes prácticas que muestran la preocupación por no dejar de lado esta importante fase de la cadena productiva cinematográfica. En el libro *El cine silente en el Perú*, de Ricardo Bedoya,

<sup>13</sup> Consultar en <http://diariodeiqt.wordpress.com/2009/07/31/la-primera-miniserie-iquitena/>

<sup>14</sup> La mayor parte de lo presentado en este acápite es tomado del texto sobre cine participativo, escrito como insumo para el presente estudio por Stefan Kaspar, 4 de diciembre de 2011.

se puede percibir desde los inicios de la llegada del cine a este país la forma en que se dieron llamativas experiencias de proyección. Si bien este hecho no estaba exento de intereses comerciales, es importante destacar algunos casos como, por ejemplo, el de los exhibidores itinerantes. Según Bedoya las facilidades que daba el mercado para acceder a los aparatos de reproducción, y ante la falta de salas de exhibición, se fueron conformando grupos ambulantes que recorrían diferentes provincias del Perú ofreciendo el nuevo espectáculo.

En Lima, hacia 1908, paralelamente a la apertura de algunas salas, aparecieron carpas de exhibición en plazas y barrios “que convocaban a un público identificado con una zona geográfica de la ciudad, lo que convertía al espectáculo cinematográfico en una presencia urbana con irradiaciones específicas y en un lugar de encuentro cotidiano” (Bedoya, 2009: 57). Una de las más interesantes experiencias es la carpa de verano instalada en la Plaza del Baratillo, fue la precursora de los cines de barrio que luego se instalarían en todo Lima. La carpa del Baratillo y otras similares a esta hacían posible que el cine como espectáculo y entretenimiento, normalmente dirigido a las élites ciudadinas, llegara a sectores obreros y a grupos marginados de la sociedad.

Otro proyecto relacionado a la difusión fue el Cine Club Cusco, creado a mediados de 1950. Fue una experiencia de gran peso dentro de la cinematografía en el Perú. Su objetivo fue contribuir a la expansión de la cultura cinematográfica. Como ya se vio, el emprendimiento desembocaría en la Escuela del Cusco. Luis Figueroa señala al respecto: “El objetivo de crear un cineclub era retomar la gran cultura cinematográfica que tuvo este pueblo, porque aquí llegaban las primeras películas para exhibirse; luego se las llevaba a Arequipa y Mollendo y luego en barco a Lima, pero aquí en el Cusco se estrenaban las películas. Difundíamos el gran cine universal aquí en nuestro pueblo con una acogida excelente, y es en ese contexto que se generan los primeros trabajos de creatividad cinematográfica de vocación documentalista” (Figueroa, 2011).

En 1972, durante el gobierno del general Juan Velasco, se promulgó el decreto ley 19 327 que beneficiaría enormemente a la cinematografía peruana. Los principales mecanismos promotores de esta norma fueron la exhibición obligatoria de películas nacionales, y los incentivos tributarios deducidos del impuesto a las entradas de cine y destinado a los productores de largo y cortometrajes. Dentro de la exhibición se establecía que antes de cada película importada tenía que pasarse un cortometraje nacional de unos 10 a 12 min. En relación a los largometrajes, si estos superaban el promedio de ocupación previsto para una sala, tenían derecho a una semana adicional de exhibición. Por otro lado, el precio de las entradas formaba parte de la canasta familiar y no pasaba de cincuenta centavos dólar. Valorando esta medida, Stefan Kaspar señala al respecto: “La ley 19 327 nos permitía mantener películas como *Gregorio* y *Juliana*, durante meses, en un circuito que comprendía las salas más importantes de la exhibición. [...] El respaldo de la ley, la novedad de ver protagonistas del mundo popular en las pantallas grandes, la existencia de salas de barrio

y de ciudades más pequeñas, los precios bajos de las entradas, entre otros factores, permitieron el éxito de las películas del Grupo Chaski con un millón de espectadores para *Gregorio*, y seiscientos cincuenta mil espectadores para *Juliana*”.

Alberto Fujimori asumió el poder en 1990, con el fin de salir de la crisis económica caracterizada por una fuerte hiperinflación, durante su gobierno se aplicaron medidas de corte neoliberal que llegaron a afectar la actividad cinematográfica y ocasionaron la desaparición de la ley 19 327; uno de los efectos más negativos fue el cierre de las salas de barrio y la implementación de multicines, incorporados a los supermercados, generalmente concentrados en la capital del país, con precios de entradas inaccesibles para la mayoría de la población y con un gran porcentaje de filmes norteamericanos dentro de su programación. Kaspar amplía la descripción de este fenómeno señalando: “En la década de los años 1990, debido a las políticas económicas gubernamentales, de las 380 salas de cine más o menos repartidas en el país quedaron 39 multicines, de los cuales 32 estaban en Lima, dando como resultado que 9 de cada 10 peruanos perdieran su acceso a la exhibición cinematográfica. El porcentaje de entradas vendidas para ver cine comercial norteamericano subió al 95 %, reduciendo el porcentaje de otras cinematografías: 3 % para cine peruano, 1 % para cine latinoamericano y el 1 % para cine europeo y del resto del mundo (cifras de Cinedatos de Percy Valladares<sup>15</sup> al final de la era Fujimori). Así el rol del cine en el país se redujo al centralismo, la exclusión, discriminación, salida de divisas, monopolio, control y distorsión del mercado y dominación cultural; todas características que no aportan absolutamente nada a las necesidades reales de comunicación y cultura de la gente.

Ante este panorama el Grupo Chaski decide llevar adelante el proyecto red de microcines, y más adelante el de cine participativo, tal como lo explica Kaspar: “En el nuevo diseño queríamos concentrarnos primero en los rubros más débiles: la distribución y exhibición. Implementamos una distribuidora digital y empezamos con la construcción de una red de microcines”. A partir de una lectura de los objetivos que se plantean para uno y otro emprendimiento, es posible percibir una relación con el enfoque del audiovisual comunitario en la medida en que se expresa la importancia de ejercitar una actividad integral que comprenda la producción y la exhibición trabajada desde, con y para la comunidad, de manera que los contenidos cinematográficos se conecten con la realidad de la gente y con su vida cotidiana.

Según los gestores de estos proyectos, tanto la red de microcines como el cine participativo han sido implementados gracias a que los adelantos tecnológicos posibilitan un mayor acceso y una apropiación de equipos destinados a la producción y a la exhibición. Stefan Kaspar escribe: “En medio de la oscuridad apareció una luz en forma de una

<sup>15</sup> Percy Valladares, gerente de información y estadística de la empresa Cinedatos Estadísticas, que ofrece su información principalmente a las empresas productoras.

nueva tecnología que ofrecía algo que nunca habíamos tenido: ¡calidad a precios bajos! Eso cambia todo. Eso cambia una herramienta no apropiada en una apropiada. Eso permite movilizar nuevas energías de innovar y crear”.

Así, con mucha imaginación y creatividad, a partir de 2004, las pequeñas salas de cine se fueron instalando paulatinamente en las diferentes comunidades y en lugares marginados de los circuitos convencionales de exhibición del Perú, con miras a extenderse por Latinoamérica. “En el inicio era un ejercicio mental. Rápidamente sentimos el efecto liberador. Era como agarrar un papel en blanco y apuntar todo lo que nos imaginamos, deseamos y soñamos sobre lo que debería ser el papel del cine en la sociedad. Sentimos que frente al papel pobre del cine que nos ha dejado la ‘cura neoliberal’ no teníamos nada que perder ni nada que ganar. Sentimos que la revolución digital empezaba a cambiar las cosas de manera tan radical que era hora de cuestionar y rediseñar todo”, según Stefan Kaspar.

Una vez consolidado el proyecto, el Grupo Chaski define a un microcine como un “un espacio de difusión audiovisual, de esparcimiento y de encuentro, donde se exhiben la diversidad y riqueza cinematográfica cargadas de valores humanos y culturales, propiciando una conciencia crítica, la acción para el cambio social, la comunicación, la participación, el diálogo, el debate en torno a las problemáticas y estéticas planteadas en las películas; conforman a su vez núcleos de actividad cultural en el cual intervienen de manera activa personas, instituciones y agrupaciones de diferentes ciudades, comunidades y culturas”.<sup>16</sup> La esencia y particularidad de este proyecto se manifiesta en dos desafíos; por un lado, el motivar la exhibición de películas con contenidos cercanos a la realidad de las personas, cuyas temáticas son elegidas en gran parte de los casos con la participación de la comunidad. Por otra parte, los microcines buscan constituirse en pequeñas empresas autogestionarias y sostenibles que aporten a la economía de quienes las manejan, de manera que se garantice un sustento que permita la continuidad de funcionamiento. Un microcine se crea a partir del interés y de la demanda realizada al Grupo Chaski por una institución pública, por líderes comunales u organizaciones de la sociedad interesados en gestionar, para su localidad, un espacio cultural y de entretenimiento. Espacios como estos benefician a personas de ambos sexos, a partir de los 6 años.

Para implementar un microcine la comunidad debe contar con un espacio, un proyector multimedia, un lector de DVD y un equipo de sonido. Las películas son facilitadas por el Grupo Chaski que cuenta con los respectivos derechos de exhibición, lo que garantiza una programación continua de calidad en el marco de la legalidad. El proceso de implementación comienza con la capacitación a personas interesadas de la

<sup>16</sup> Portal del cine y del audiovisual latinoamericano y caribeño. <http://www.cinelatinoamericano.org/texto.aspx?cod=8049>.

misma comunidad y que serán las encargadas de manejar el proyecto. En cuanto a la sala de exhibición, esta puede ser ubicada en cualquier lugar dentro de la comunidad, como son sindicatos, colegios, universidades, centros de madres, centros culturales, entre otros. El requisito es que cuente con el espacio suficiente para ubicar una pantalla grande, el proyector y un número adecuado de sillas. Los microcines reciben constantemente asesoramiento y acompañamiento del Grupo Chaski, para lo cual se cuenta con equipos de coordinadores regionales. Cada coordinador generalmente se hace cargo de cuatro microcines en una región.

En cada microcine, sobre la base de las personas formadas como gestores culturales, se arma un grupo denominado equipo de gestión, compuesto por un coordinador, un programador que a la vez puede estar encargado de los foros o los cine debates que se generen a partir de la temática de la película; un responsable de promoción, un boleterero y un encargado de limpieza. El equipo de gestión se encarga de conseguir la sala y de hacerla sostenible tanto en programación como en ingresos. Se exhiben películas peruanas, latinoamericanas y de otras partes del mundo que normalmente no tienen acceso a las salas comerciales. Los contenidos priorizan temáticas que están relacionadas a las vidas de las personas, a su problemática y a la realidad de la comunidad beneficiada. Por lo general, se presentan filmes con una narrativa clásica y tradicional, y no deja de tomarse en cuenta que el cine también es entretenimiento.

El Grupo Chaski presta especial atención al público y al espectador, normalmente el trabajo en una comunidad comienza con el desarrollo de estrategias destinadas a motivar el acercamiento de la gente al medio cinematográfico, de manera que se vaya creando el hábito de frecuentar la sala. En cuanto al tema de financiamiento, varios de los microcines que conforman la red han recibido apoyo externo, pero la idea es que se consoliden como micro empresas, es decir, que sean proyectos que se autosostengan, que generen recursos económicos y sean creadores de fuentes de empleo en la comunidad. Las formas de autosostenimiento no se limitan a la venta de entradas, en un punto los microcines también se pueden ofertar servicios paralelos como, por ejemplo, venta de comida, realización de talleres y seminarios, producción de audiovisuales (documentales, publicidad local, registro de eventos) y otras actividades.

Para llegar a ser un gestor cultural se pasa por un proceso de capacitación que permite formar grupos, comunidades y personas en diferentes materias como son: gestión y administración de una empresa cultural, haciendo hincapié en el manejo de una sala de cine, movimiento de recursos, sostenibilidad, bases del desarrollo local, programación y estrategias para el autosostenimiento de recursos. A esto se suman aspectos técnicos de la exhibición, que incluyen la organización y la animación del debate que normalmente se produce después de presentada la película. A los anteriores contenidos, se incluyen reflexiones sobre la necesidad de la alfabetización en el lenguaje de la imagen, aspecto importante para la adquisición de una mirada crítica frente al mensaje audiovisual. Todas estas acciones favorecen a la formación de públicos. Pero

además, la capacitación contiene temas ligados al manejo de la autoestima, el liderazgo y la entrega de instrumentos adecuados para desarrollar diagnósticos culturales y audiovisuales en la comunidad. A la etapa de capacitación le siguen otras relacionadas al desarrollo mismo del proyecto, a su expansión y consolidación.

La distribuidora digital de película que ha implementado el Grupo Chaski es la encargada de facilitar el material de exhibición a cada uno de los microcines. Esta instancia denominada “distribuidora central”, se encarga de adquirir los derechos de los filmes, clasificarlos y ordenarlos en listas para que luego puedan ser programados y colocados en las pequeñas salas de exhibición existentes. Los productores de las películas que ceden los derechos a la red reciben un porcentaje de lo recaudado durante la exhibición. Normalmente este porcentaje asciende a un 50 % del total para el productor. El 50 % restante es repartido entre el microcine o punto de exhibición y la distribuidora central. La lógica de distribución practicada por el Grupo Chaski y la red de microcines, beneficia recíprocamente a los productores de las películas exhibidas y a la comunidad donde se encuentra el microcine. Por un lado, los productores tienen la oportunidad de llegar a una población a la cual de otra manera no llegarían, y por otro, la comunidad accede a una variedad de filmes que de otra forma tampoco accedería.

Luego de varios años de trabajo, el gran aporte del Grupo Chaski es haber logrado consolidar la primera generación de red de microcines en el Perú, que funcionan con sus respectivos equipos de gestión. Hacia el 2011 se habían implementado microcines en treinta y dos lugares de siete regiones del Perú: Puno, Cusco, Apurímac, Ayacucho, Lima Sur y Norte, La Libertad y Piura. El proyecto tuvo sus primeras réplicas en Bolivia, donde Marcelo Cordero y el equipo del Centro Cultural Yaneramai implementaron cuatro microcines en La Paz y El Alto. Los microcines tanto del Perú como de Bolivia funcionan como laboratorios que permiten observar, analizar y mejorar los conceptos y las propuestas para democratizar y descentralizar el cine aprovechando todas las posibilidades que ofrecen las nuevas tecnologías que son parte del espacio audiovisual. Estas, al promover la interacción, permiten una comunicación más participativa. Al respecto, Stefan Kaspar sostiene: “Al inicio queríamos mejorar la oferta audiovisual y acercar buen cine a la gente que vive en lugares que perdieron el acceso a la exhibición cinematográfica o nunca lo tuvieron. En el camino entendimos que la democratización del cine tiene que ser integral e incluir todas las partes. Las nuevas tecnologías de información y comunicación apuntan en la dirección de una comunicación más participativa e interactiva”. Asimismo, los microcines se han constituido en puntos de encuentro social, lugares donde las personas tienen la posibilidad de dialogar acerca de los contenidos presentados, pero también de conversar sobre diversos aspectos de la vida comunitaria y personal.

En el entendido de que las nuevas tecnologías no solamente posibilitan formas novedosas de distribución y exhibición de películas, sino que permiten ejercitar métodos más participativos para realizarlas, al proyecto de microcines el Grupo Chaski sumó

el de cine participativo que es desarrollado desde agosto de 2010 en comunidades rurales o urbano-rurales de Puno, Lima Norte, Ayacucho, Apurímac y Cusco. Este emprendimiento se inspiró en la experiencia de la cineasta Maja Tillmann y el documentalista Rodrigo Otero, ambos con una trayectoria importante en la producción de audiovisuales realizados con comunidades indígenas. Tillman y Otero son parte de la organización productora audiovisual Sacha Videos que, en coordinación con el Proyecto de Tecnologías Campesinas (PRATEC),<sup>17</sup> ha producido una serie de trabajos bajo una modalidad de video participativo llamada “Visualización de procesos participativos”, estos trabajos fueron desarrollados y aplicados por Timmy Tillmann y por la Insight Share, institución con sede en Londres que promueve el uso del video como herramienta para el fortalecimiento de la autoestima, la revalorización de los conocimientos locales, la construcción de puentes de diálogo y el desarrollo de habilidades que orienten cambios sociales. En este marco, el video participativo ha sido definido como aquel que privilegia, tanto en la producción como en la difusión, el papel y la participación de comunidades que han sido marginadas, discriminadas e ignoradas por la sociedad. Para ellos el audiovisual participativo es un proceso cultural que permite a un grupo trabajar su propia imagen.<sup>18</sup>

La propuesta de cine participativo, que recoge la esencia de la definición anterior, nace ante la evidencia de que la programación de los microcines también debe ser alimentada con producciones locales. Por lo tanto, se hace imprescindible abordar acciones que promuevan la producción. Lo ocurrido en el Cusco es un ejemplo de esto. En esa región el programa de formación de gestores culturales ha sido complementado con el taller de producción de cine participativo dirigido a jóvenes integrantes de los microcines Legaña de Perro, Riqch'ari, Cine Mark'a, Kushka Tikarisunchis, el cual concluyó con la producción de dos piezas audiovisuales: *Soncco Rimay*, que revalora el quechua como lengua materna, y *Pukllay Carnavales*, que muestra los tradicionales carnavales en Cusco. El destino principal de difusión de ambas producciones es la comunidad y la red de microcines. De esta manera, la experiencia de cine participativo que se desarrolla dentro de la estructura de la red de microcines funciona como una unidad de producción, conformada en su mayoría por jóvenes que oscilan entre los trece y veinticinco años de edad, y suele beneficiar de manera equitativa a hombres y mujeres. La realización de las películas en las zonas rurales es coordinada con la comunidad, y en las zonas urbanas se trabaja con organizaciones tales como comités del Vaso de Leche, gremios, juntas vecinales y otras.

<sup>17</sup> PRATEC es una organización no gubernamental constituida por un núcleo de profesionales dedicados a dinámicas formativas, de investigación, vigorización de la chacra y difusión de la sabiduría de los pueblos. La actividad del PRATEC en cuanto a la formación, se concentra en la región andina de Perú, Bolivia y norte de Chile, y su objetivo es vigorizar la cultura y la agricultura andinas.

<sup>18</sup> Programa Andino de Soberanía Alimentaria. Disponible en <http://pasandes.net/node/1>.

La producción implica un alto grado de participación de la población organizada, según explica Stefan Kaspar: “La participación empieza con la selección de temas. La población organizada conoce los temas de interés prioritario y los conversa con los comunicadores audiovisuales. Estos —para elaborar y realizar los contenidos audiovisuales— practican la creación colectiva. Después —con proyectos y películas terminados— se generan nuevas dinámicas de consulta, diálogo y participación”. Los grupos producen diversos géneros incluyendo videos por encargo y spot publicitarios. Los contenidos que predominan están relacionados al medio ambiente, a la interculturalidad, a la afirmación de la cultura andina y a la memoria. Trabajan con infraestructura y recursos facilitados por el Grupo Chaski y han desarrollado algunas prácticas para generar recursos, ese es el caso de la experiencia en Puno, donde en el seno del microcine local se ha realizado material audiovisual que es vendido a la misma comunidad con el fin de recaudar fondos para producir otros. Asimismo, algunos grupos capacitados cuentan con cámaras HD, lo que les permite dar continuidad a su producción. Para los trabajos de edición suelen acudir a computadoras con las que trabajan los coordinadores regionales de los microcines.

Tanto la red de microcines como el cine participativo han tenido importantes repercusiones en los lugares donde se han implementado. Han dado a conocer cinematografía de diversa procedencia, democratizando y revalorizando el cine como un medio de comunicación y expresión; sus métodos de trabajo han facilitado formas de apropiación de la tecnología audiovisual por parte de las comunidades; las prácticas de producción han generado el interés de comunidades y organismos no gubernamentales por promover la realización de materiales audiovisuales locales, como es el caso de la comunidad de Cajoyo en Puno y del distrito de Carabayllo en Lima. Se ha logrado cumplir con el objetivo de fortalecer valores culturales y ancestrales propios, tal como lo demuestra la experiencia en la comunidad de Tuní Requena de Puno.

Considerando todos estos resultados, el reto de democratizar el acceso al cine y de exhibir filmografía diferente a la presentada en los circuitos comerciales, se mantiene con el añadido de promover el consumo audiovisual local en la medida en que también se está promoviendo la producción a través del cine participativo. Así, por ejemplo, los gestores del proyecto indican que: “en una región como Puno debería difundirse en un 60 % contenidos audiovisuales producidos y realizados en la misma región. El 40 % adicional se compondría de contenidos de otras regiones, de países latinoamericanos y caribeños, así como de contenidos provenientes de otras partes del mundo. Estas cadenas o microcadenas productivas audiovisuales requieren de esfuerzos de organización y articulación”.<sup>19</sup>

<sup>19</sup> Entrevista realizada a Stefan Kaspar por Marcelo Cordero, Río Branco, noviembre de 2011.

## Nómadas<sup>20</sup>

Ante las carencias relacionadas con la exhibición cinematográfica en las zonas más apartadas de las grandes ciudades del Perú, un grupo de jóvenes interesados por promover el cine se propuso la tarea de ir a pueblos y comunidades para que la gente conociera y aprendiera de la producción latinoamericana. Ese es el caso de Nómadas, una asociación cultural sin fines de lucro creada en 2007.

La asociación está formada por comunicadores que ven en el cine y su difusión una herramienta para incidir en la sensibilización social y promover el intercambio e integración cultural. Trabajan a través de proyectos haciendo giras por diferentes lugares del Perú y países vecinos. Normalmente, un equipo conformado por cinco personas viaja en una camioneta 4x4, para llevar equipo de proyección móvil. Cada recorrido dura aproximadamente unos dos meses. El grupo ambulante está conformado por tres realizadores audiovisuales, un productor y un antropólogo, que se ocupa de realizar levantamiento de información etnográfica. Cuentan con dos equipos de proyección, que en algunas ocasiones son utilizados simultáneamente. Los desplazamientos comprenden distintos pueblos y comunidades campesinas e indígenas.

Desde su creación, Nómadas ha llevado a cabo más de diez giras de cine itinerante en casi todo el Perú, cada una de las giras incluyó una media de 25 proyecciones de cine, llegando a más de 300 000 espectadores.

Desde noviembre de 2008, dentro del emprendimiento Cine en las Fronteras, desarrollado en el marco del Proyecto de Cooperación Unión Europea —Comunidad Andina denominado Acción con la Sociedad Civil para la Integración Regional Andina, Socican—, visitaron comunidades fronterizas de Perú, Ecuador, Colombia, Bolivia, Paraguay y Chile. Las mismas comprendieron más de 300 funciones de cine gratis llegando a más de 200 000 espectadores, población de la cual el 70 % nunca antes había disfrutado del cine. Asimismo, en convenio con la Unesco, se llevó a cabo la gira Las cámaras de la diversidad 2010, que recorrió más de 50 pueblos, ciudades y comunidades de Paraguay, Bolivia, Brasil y Perú durante dos meses y medio. En esta muestra se incluyó audiovisual indígena y comunitario.

Nómadas proyecta cine latinoamericano tanto de ficción, como de animación y documental. Antes de cada gira realiza una labor de curaduría para escoger los contenidos más adecuados según la zona. Al respecto, Teresa Castillo, una de las promotoras, dice: “Por ejemplo, si vamos a una zona quechua hablante, buscamos documentales que estén en esa lengua, igual lo hacemos en zonas donde se habla aymara o ashaninka, entre otras.

<sup>20</sup> Este acápite está redactado sobre la base de la información entregada por Teresa Castillo, miembro de Nómadas, octubre de 2011.

Intentamos incluir diferentes temas como medio ambiente, derechos de los niños, etc.” Para cumplir con este trabajo la asociación cuenta con un equipo adecuado de proyección y reproducción de buena resolución, amplificadores y mezcladores de sonido, micrófonos, cámaras y computadoras con paquetes de edición, más paquetes de películas y videos.

Hasta el momento, Nómadas ha contado con el apoyo de la Agencia Española de Cooperación Internacional (AECID), la Oficina Regional de Cultura para América Latina y el Caribe de la Unesco, la Comunidad Andina, la UE, Unicef, FAO, CNCINE Ecuador, Conacine Perú, la Embajada de Brasil, la Embajada de México, la Embajada de Ecuador, la Embajada de Colombia, la Noche de los Cortos, el Grupo Chaski y DIP, así como de varias empresas peruanas y el aporte de cineastas, productores y documentalistas de toda América Latina.

En cada una de las giras, además de proyectar, también se organizan Talleres Nómadas de realización de documentales con jóvenes de las comunidades fronterizas. En esta línea han trabajado en el lago Titicaca (frontera Perú-Bolivia), en el río Santiago (río que une el departamento de Amazonas, Perú, con la provincia de Morona Santiago, Ecuador), en Namballe (frontera Perú-Ecuador) y en la frontera tripartita de Madre de Dios (Perú), Cobija (Bolivia) y Acre (Brasil). Los Talleres Nómadas buscan otorgar a jóvenes de diferentes comunidades campesinas e indígenas, así como de las ciudades, las herramientas básicas para construir un documental a partir del uso del lenguaje audiovisual cinematográfico y de la utilización de una serie de nuevas tecnologías para interpretar una determinada realidad, representarla y difundirla. Cada uno de los talleres tiene una duración de dos semanas, durante las cuales jóvenes de diferentes países realizan sus propios documentales, creando la idea, y haciéndose cargo de la investigación, del desarrollo de estructura, del rodaje y de la edición. Como resultado del taller los jóvenes directores presentan sus documentales a toda la comunidad. Una vez finalizados los talleres, los documentales resultantes pasan a formar parte de la programación de las giras de Nómadas y también se presentan en diferentes festivales.

En algunas comunidades se han implementado y dejado las condiciones necesarias para que la población organice sus propias muestras de cine bajo la lógica comunitaria. “En el caso de la comunidad de Las Lomas (Puerto Maldonado) o de Galilea (Río Santiago), cada semana organizan una proyección de cine para toda la comunidad los mismos jóvenes que fueron capacitados previamente. Gracias a estos cines comunitarios, la comunidad tiene una opción nueva para conocer otras culturas y experiencias a través del cine” (Teresa Castillo, 2011).

## MARCO CONCEPTUAL

Aquí no se pretende definir conceptos precisos, de lo que se trata es de ir poniendo en evidencia algunas nociones expresadas por los actores con el fin de aportar a una

conceptualización posterior, tomando en cuenta que el audiovisual comunitario es un proceso en construcción. De esta manera se identifican definiciones elaboradas a partir de la experiencia, se intenta buscar la razón por la cual se eligió el camino de la producción comunitaria y se identifican significados y utilidades que se obtuvieron como consecuencia de la práctica.

En el Grupo Chaski dicen utilizar el nombre de cine comunitario cuando la forma de organización de la población con quienes realizan acciones es la comunidad. Hacen una diferencia entre los términos “cine comunitario” y “cine participativo”, en la medida en que este último es utilizado para caracterizar aquellas producciones que son trabajadas con la participación de diferentes organizaciones de la sociedad civil.

Para Luis Chumbe de La Restinga, el cine comunitario es una herramienta que permite a las comunidades aprender, enseñar y proponer. Así, para Chumbe la acepción de “cine comunitario” sugiere un proceso mediante el cual primero hay que aprender, y ese aprender puede significar una acción más profunda si se la interpreta como un aprehender que deriva en una apropiación del medio audiovisual, considerando tanto el manejo técnico como el lenguaje específico. Primero hay que conocer para apropiarse. Luego se está preparado para enseñar, es decir, socializar y compartir ese conocimiento, como cuando Luis Chumbe y su equipo lo hacen con los jóvenes de las comunidades indígenas de la amazonía. Esta transmisión de conocimientos permite un intercambio de visiones y posibilita la autoobservación para desembocar en propuestas que contienen mensajes diferentes a los que se emiten desde los medios masivos. El cine comunitario no tiene como única meta la producción final, es una herramienta que posibilita un camino lleno de aprendizajes y descubrimientos. Chumbe dice al respecto: “[...] al final fue una experiencia muy linda porque pudieron observarse y se quedaron con esas cosas que entendieron, sobre las cuales reflexionaron y que les sirvió mucho (nosotros) vimos sus perspectivas, conocimos su cultura, les enseñamos cosas de aquí y establecimos un lindo contacto que perdura”.<sup>21</sup>

Para el Grupo Chaski el concepto de “cine comunitario” está referido al ámbito en el que se trabaja y por el tipo de población que utiliza el audiovisual, en este caso vendría a ser cine comunitario aquella práctica que promueve el trabajo de producción dentro de una comunidad. Sin embargo, queda el reto de llegar a lo propiamente comunitario entendido como aquel proceso que no se limita a promover la participación de la comunidad, sino que es la misma comunidad quien produce. De acuerdo a la experiencia del grupo, la acción comunitaria propiamente dicha todavía es una fase a la que se pretende y se debe llegar. Se trata del desafío por el empoderamiento de la comunidad. Según Stefan Kaspar “ahora, con nuevas tecnologías más accesibles y manejables, acompañados de voluntades políticas y entornos de redes y circuitos de

<sup>21</sup> Entrevista realizada a Luis Chumbe, vía Skype, por Estefanía Paiva, febrero de 2012.

información y comunicación, [...] empieza una etapa de innovación y cambios. Empieza la democratización y transformación del cine y de lo audiovisual. Empieza la búsqueda de métodos, conceptos y modelos que permitirán desarrollar una cultura audiovisual propia desde la comunidad”. Kaspar señala, además, que tanto el cine comunitario como el cine participativo son metodologías que “permiten la democratización y descentralización del cine y de lo audiovisual. Eso genera una revolución de contenidos y formas así como de todas las actividades relacionadas a la cinematografía”.

Son varias las razones por las cuales grupos, organizaciones y personas deciden emprender los proyectos de cine o audiovisual comunitario. La más importante, y en la que todos coinciden, está relacionada a la evidencia de que en la sociedad existen grandes sectores marginados y excluidos de las producciones televisivas y cinematográficas y, en general, de los medios de comunicación. Esto hace necesario que se cuente con formas y medios propios que expongan lo que normalmente no se muestra, y que contrarresten los estereotipos generados por la televisión masiva y el cine comercial, promoviendo una recepción reflexiva y crítica. En esta línea se pueden identificar fundamentos culturales, sociales y políticos en la medida en que incentiva la participación ciudadana.

Los de orden cultural plantean que, ante la globalización y la homogenización, se ve la urgencia de generar espacios que reconozcan la diversidad, fortalezcan la identidad y establezcan el intercambio de manera que se vaya abriendo paso y estimulando, a través del audiovisual, la conformación de una interculturalidad profunda, en la que las relaciones entre culturas estén fundadas en el respeto y no haya jerarquizaciones. En tal sentido se han desarrollado propuestas que tienen como objetivo hacer visible la realidad de los pueblos, su vida cotidiana, sus cosmovisiones, idiomas, costumbres, saberes. Al respecto, dice el Grupo Chaski del Perú: “Ya no se puede seguir apostando por un mercado audiovisual restrictivo, monocultural y empobrecedor, cuya influencia está enmarcada en políticas culturales insuficientes o adversas a todo emprendimiento formativo”. Recordemos las palabras de Puchín de La Restinga: “Estamos tratando de reconstruir la identidad amazónica de los chicos. Que se miren y se quieran como son, con ese color, con esos rasgos, con esa cultura, que no tengan vergüenza de sus abuelos”.

En el ámbito sociopolítico, el haber emprendido el camino del audiovisual comunitario es resultado del convencimiento de que este puede coadyuvar a vencer diferentes tipos de discriminación y a promover la participación ciudadana. Para Puchín, el proyecto audiovisual de La Restinga, además de cuestionar actos de segregación a los que están expuestos muchos jóvenes estudiantes, ha obtenido logros respecto al fortalecimiento de las prácticas democráticas y a la libertad de expresión. Stefan Kaspar va más allá en este punto, para él, democratizar y descentralizar el cine y el audiovisual, tal como ellos lo hacen a través de sus proyectos, es parte del proceso de transformación social tan necesario en América Latina. En general, el concepto de microcine ha servido para lograr desarrollar una cultura audiovisual desde la comunidad y conectar el potencial

audiovisual como eje transversal de programas de educación, comunicación, cultura y desarrollo. La meta que el Grupo Chaski se propone a mediano y largo plazo es conseguir una soberanía audiovisual.

Tanto en La Restinga como en el Grupo Chaski, sin dejar de lado las participaciones comunitarias, se han promovido procesos que además de beneficiar a la comunidad han sido útiles a los individuos. Este hecho pone en evidencia una otra dimensión posible del cine comunitario. En La Restinga se han seguido prácticas formativas y de producción que han repercutido en la vida de las personas y les han posibilitado la adquisición de un oficio, lo que a su vez ha implicado generación de ingresos. Es el caso de Luis Chumbe que después de un largo recorrido que comenzó a sus catorce años, ahora, a sus veinte, ha terminado desempeñándose como director y ha organizado grupos de producción: “En Somos Ahora hacía encuestas y participaba en la producción de reportajes, en Hola Barrios daba talleres y enseñaba. En la miniserie yo he escrito el guion y he dirigido y he editado. En *Historias de Película* estuve de director, enseñando, y de facilitador”.<sup>22</sup> Esto a su vez le ha significado el ingreso de dinero, beneficiándolo de manera que pueda acceder a los cursos de formación que tomó. En igual sentido, Leo Martínez pudo especializarse en edición y otro joven avanzó hasta poder estudiar artes visuales en Lima.

En el Grupo Chaski el ejercicio de la difusión audiovisual ha servido para formar líderes comunales especializados en la administración cultural y económica, capaces de utilizar el cine como herramienta para el desarrollo de su comunidad. Según expresan, este adiestramiento promueve la ejecución de proyectos de manera autogestionaria y sostenible.

Además, los microcines son una base eficaz para la creación de una industria audiovisual propia, activando la cadena productiva característica de la industria cinematográfica (producción, distribución, exhibición o difusión), pero acorde a la realidad social, cultural y económica de cada país.

## CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES

Las tres experiencias estudiadas en el caso peruano, más que emprendimientos netamente comunitarios, en sentido de que es una comunidad concreta la que apropiándose de la tecnología lleva adelante el proceso de producción audiovisual, son proyectos que promueven una producción participativa, apoyados en el asesoramiento y la ayuda externa. Son experiencias que van en camino hacia lo comunitario, incentivando y entregando herramientas a diferentes sectores de la población, con el fin de que estos

<sup>22</sup> *Ibíd.*

puedan ejercitar una producción audiovisual participativa. Se trata de facilitar procesos a través de los cuales, por medio de la práctica, las personas y los grupos sociales vayan apropiándose de la tecnología y vayan adquiriendo habilidades que les permitan emprender proyectos autogestionados con perspectivas de sostenibilidad, hasta llegar a tener un enfoque realmente comunitario. En caso de quienes se proponen emprender acciones de apropiación tecnológica, la lógica del proceso debiera ser considerada, ya que esta permite reflexionar a partir de una práctica, lo que a su vez implica desarrollar proyectos tomando en cuenta las características de realidades concretas.

En su definición más clásica, la distribución sería el momento en que se reparte el producto bajo un sistema ligado al mercado y a la necesidad de recuperar costos, esto prácticamente no existe en la lógica comunitaria, ya que la mayoría de las realizaciones, al estar subvencionadas, no pueden ser comercializadas libremente ni requieren de estrategias de recuperación. La adquisición o venta de los productos depende de situaciones más circunstanciales y, en muchos casos, de las demandas que hacen algunos grupos, instituciones o personas interesadas. Sin embargo, si es que se quiere llegar a una situación de real independencia y apropiación, este es un tema importante. En este sentido, sería interesante dejarse guiar por la experiencia del Grupo Chaski que viene ejercitando formas diferentes y alternativas de distribución más acordes con la realidad propia; este hecho ha permitido desarrollar una metodología de distribución digital, que está dando lugar a la aparición de distintos géneros y formatos audiovisuales en cierto tipo de mercados que se manejan con lógicas diferentes a las tradicionales, en lo que se refiere a costos y porcentajes.

La apropiación de las nuevas tecnologías se va dando a nivel de la producción pero también de la exhibición; tanto la experiencia del Grupo Chaski como la de la asociación Nómadas son muestras de esto. El formato digital ha permitido la instalación de salas de exhibición con una buena calidad de imagen en lugares antes impensables como los espacios a cielo abierto. Esto democratiza el cine y posibilita prestar especial atención al público y al espectador, que además de ser una pieza clave del circuito de difusión cinematográfica es parte de la comunidad.

La exhibición comunitaria no se limita al acto mismo de la proyección, considera la realidad y el contexto de aquel que ve y sobre esa base hace su oferta, por eso los contenidos de los audiovisuales difundidos por esta vía están estrechamente ligados a la vida de las personas y las comunidades.

El público del cine comunitario no es pasivo, tiene la posibilidad de participar en la selección de películas y de audiovisuales a ser presentados, y de las dinámicas de debate que se organizan alrededor de estos.

El resultado de que los equipos y los materiales de reproducción sean cada vez más accesibles a la gente, es que en los últimos años el consumo de películas y de todo tipo de

audiovisuales se ha dado cada vez con mayor intensidad en las casas. Las exhibiciones en pequeñas salas y en espacios públicos promueven un visionar en conjunto, lo que es una forma de mantener vínculos comunitarios y de hacer frente a un mundo que fomenta el individualismo.

A partir de las evidencias expuestas líneas arriba, sería importante plantearse un estudio a profundidad sobre las formas en que se consume el audiovisual comunitario, los rasgos del receptor, su relación con los diferentes tipos de relato, la manera en que los mensajes influyen en sus vidas y el modo en que se apropia del producto terminado.

La experiencia de La Restinga en relación a la difusión televisiva es una muestra de la posibilidad de entrar a los medios masivos captando buenos niveles de audiencia, en este sentido es necesario saber gestionar las mejores condiciones de emisión incluyendo la exigencia de horarios favorables. Sin embargo, el equipo productor no recibe ninguna retribución por las emisiones televisivas.

Un elemento constitutivo del cine comunitario es la capacitación, en todos los casos se puede verificar que esta etapa forma parte de los procesos de producción, en realidad es el inicio del proceso. La capacitación dentro de la lógica comunitaria incluye módulos destinados al conocimiento de la realidad social y al reforzamiento de la autoestima. Sería interesante sistematizar esta experiencia para comprender y replicar métodos integrales de formación.

En el caso del Perú, pese a que existe la ley 28 278 de radio y televisión, promulgada en 2004, que incluye el tema de la radiodifusión comunitaria considerando el fomento al fortalecimiento de la identidad y de las costumbres de la comunidad en la que se presta el servicio, para reforzar la integración nacional. Normalmente, las experiencias audiovisuales comunitarias son resultado de iniciativas privadas y/o manejadas con apoyo externo, lo que quiere decir que el Estado no se ha involucrado mucho en el tema y menos ha desarrollado políticas públicas que incentiven este tipo de proyectos. Al igual que en el caso chileno, existe la desconfianza por parte de quienes manejan estos medios, de que la normativa pueda contribuir, más que a una promoción y crecimiento de los medios comunitarios, a un control sobre sus contenidos y a una disminución, reducción y restricción, favoreciendo más a intereses gubernamentales.

En la ley de cine 26 370, pese a que se subraya la necesidad de apoyar a los realizadores, no se establece concretamente una política sobre cine comunitario. En resumen, se puede advertir que no obstante estas medidas, en la realidad no se muestra una disposición por transformar dichas normativas en las políticas públicas.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BEDOYA, R. (2009). *El cine silente en el Perú*. Lima: Universidad de Lima.
- CALVELO, M. (1989). “Video y televisión: Dos Instrumentos Diferentes”. En: Gutiérrez, Mario (ed.). *Video, tecnología y comunicación popular*. Lima: IPAL-CIC.
- CHUMBE, L. (2009, 31 de Julio). “Del colegio a la televisión”. *Diario de IQT*. Disponible en <http://diariodeiqt.wordpress.com>.
- \_\_\_\_\_ (Chumbe, L. (2011, 24 de Octubre). “Hacer videos es una de las caras de la prevención” [entrevista realizada por M. Castillo]. *Se Buscan Peruanos*. Disponible en <http://www.sebuscanperuanos.pe>.
- DINAMARCA, H. (1990). *El video en América Latina*. Montevideo: Ediciones CEMA.
- FIGUEROA, L. (2011). “Entrevista a Luis Figueroa sobre cine andino peruano” [realizada por Fanny Copaja y Jean Paul Cartagena]. Disponible en <http://www.youtube.com/watch?v=z7Blmeyz61Y>.
- Instituto Nacional de Estadística e Información del Perú, INEI*. Disponible en <http://www.inei.gob.pe>.
- JIMÉNEZ, Y. (2009, 30 de julio). “La Restinga: fábrica de sueños”. *Sudamericana*. Recuperado el 28 de diciembre de 2011. Disponible en <http://www.elmundo.es/elmundo/2009/07/30/sudamerica/1248917716.html>.
- LEGASPI, A. (2011). “Nuestra homenajead: Nora de Izcue” [palabras de Alejandro Legaspi en relación a su amistad con Nora]. *DOCUPERU. Muestra de Documentales Peruanos* (10 ed.). Disponible en <http://muestradocumentalperuano.wordpress.com/x-muestra-documental/1007-2/>.
- Programa Andino de Soberanía Alimentaria*. Disponible en <http://pasandes.net/node/1>.
- PUCHÍN (2008). “Reportaje NAPA 41: Asociación ‘La Restinga’”. *NAPA*. Disponible en <http://napa.com.pe/2008/03/07/reportaje-napa-41-asociacion-la-restinga/>.
- \_\_\_\_\_ (s.f.). “Luis González Polar, Puchín: La Restinga trabaja identidad amazónica” [entrevista realizada por Hector Tintaya Fería]. *Impulso Cultural Loreto*. Disponible en <http://loreto.impulsocultural.pe/node/323>.
- \_\_\_\_\_ (2011, 24 de Octubre). “Hacer videos es una de las caras de la prevención” [entrevista realizada por M. Castillo]. *Se Buscan Peruanos*. Disponible en <http://www.sebuscanperuanos.pe>.

RAMÍREZ, L. (2009, 31 de julio). “La primera miniserie iquiteña” [entrevista]. *Diario de IQT*. Recuperado el 28 de diciembre de 2011. Disponible en <http://diariodeiqt.lamula.pe/2009/07/31/laprimera-miniserie-iquitena/pacobardales>.

“Taller de creación teatral historias de calle”. Disponible en <http://larestinga.tripod.com>.

ZEBALLOS, J. U. (s.f.). “El cine posmoderno andino de Luis Figueroa”. *Cine andino de Luis Figueroa Yábar*. Disponible en [http://luifigueroa.blogspot.com/2007\\_07\\_01\\_archive.html](http://luifigueroa.blogspot.com/2007_07_01_archive.html).

\_\_\_\_\_ (s.f.). [Ensayo. Suplemento Identidades]. *Diario El Peruano*. Disponible en <http://www.elperuano.com.pe/identidades/35/ensayo.html>.

# URUGUAY

Por Horacio Campodónico

---

## ANTECEDENTES

De acuerdo a lo investigado, los antecedentes de las prácticas de cine y audiovisual comunitario en Uruguay parecen localizarse hacia mediados de la década de 1960, cuando el semanario gráfico *Marcha* comienza a organizar una exitosa serie de ciclos de exhibiciones cinematográficas, el Festival de *Marcha*. En sus orígenes, esta actividad se orientaba a la difusión de un variado espectro de producciones internacionales, entre las cuales era seleccionada aquella a la que se le otorgaría el premio de la revista.

Sin embargo, entre los años 1966 y 1967, se producen dos hechos cuya conjunción puede ser tomada como el puntapié inicial de las prácticas audiovisuales comunitarias. En 1966 tiene lugar el rodaje del cortometraje *Elecciones (1966)*, de Mario Handler y Hugo Olive, un documental que desnudaba las prácticas demagógicas en las campañas electorales, y que comienza a ser exhibido tanto en el circuito de cine clubes como en espacios no tradicionales. Casi paralelamente, a partir del año 1967, el perfil de los festivales de *Marcha* es modificado en directa sintonía con los cambios políticos y sociales que comenzaban a producirse en Latinoamérica y el Caribe, pasando ahora a programar títulos del denominado “cine político”, conjuntamente con la ampliación de la programación mediante la exhibición de filmes del Tercer Mundo.

Es en el marco de esta mutación que nace la Cinemateca del Tercer Mundo, fundada por José Wainer, Mario Handler, Walter Achúgar, Mario Jacob, Eduardo Terra y Hugo Alfaro. Los ciclos organizados por ellos alcanzan un alto índice de convocatoria, calculando sus promotores una media de 20 000 espectadores en Montevideo, arribando en algunas ocasiones excepcionales —como durante la exhibición de *La batalla de Argelia* (1965) de Gillo Pontecorvo— a la cifra de 35 000 personas. La composición de este primer contingente de espectadores era caracterizada por Eduardo Terra (1969) como “un

público informado, que sabía lo que iba a ver y continuaba siendo en cierto sentido un público de elite como el habitual en los cine-clubes”.

El éxito de convocatoria obtenido por la Cinemateca del Tercer Mundo en este primer momento les brindó la posibilidad de un progresivo desarrollo, sustentado en una sólida base económica. Esta situación permitió pasar a una segunda fase de trabajo a partir de 1968, momento en el que redefinen sus itinerarios de exhibición. Así, de haber trabajado habitualmente con distintas salas de estreno, reorientan en Montevideo sus actividades hacia salas de sindicatos, parroquias, colegios y universidades. Además, amplían su radio de acción llevando las funciones hacia el interior del país, promoviendo intensos debates en cada exhibición. La práctica comunitaria de exhibición y posterior debate llegó a un momento de apogeo, dejando una huella indeleble para el futuro audiovisual comunitario. Tanto la edición de la revista como la exhibición de filmes militantes sobre la base del diseño y construcción de un circuito paralelo, fueron trabajadas en articulación con miembros del Grupo Cine Liberación (Argentina), hecho que inaugura una dinámica de trabajos conjuntos entre grupos de ambos países, que será recuperada con posterioridad al año 2000.

La Cinemateca del Tercer Mundo estaba conformada por treinta integrantes que en su mayoría procedía de trabajos ajenos al cine. Con frecuencia debían poner dinero de sus ingresos personales para mantener el trabajo de la Cinemateca. A poco de ser creada, Mario Handler señaló sus objetivos durante una entrevista concedida en el Festival de Viña del Mar en 1969: “La Cinemateca del Tercer Mundo se propone archivar el material de combate, estabilizarlo y difundirlo. El nombre es demasiado grave, pero la propuesta es crear una cultura total del hombre militante en este momento histórico” (León y González, 1970).

A partir de 1969 la actividad de la Cinemateca incorpora nuevos frentes, ya sea iniciando la publicación de la revista Cine del Tercer Mundo, o dando paso a proyectos de filmes colectivos en los que suman nuevos colegas. Este último episodio se genera durante las jornadas del 14 de agosto de 1968, en que se produce la muerte de Líber Arce, el primer estudiante caído en enfrentamientos callejeros, muerto a balazos a manos de la policía uruguaya. Ese día a varios jóvenes cineastas *amateurs* se hallaban — algunos pertenecientes a la Cinemateca — en las calles y barricadas con sus cámaras, filmando los hechos. Entre todos acuerdan realizar un filme articulando los materiales registrados por cada uno de ellos. El resultado de esta experiencia será el cortometraje colectivo *Líber Arce: liberarse* (1969), de Mario Handler, Mario Jacob y Marcos Banchemo, caracterizado por sus propios autores como cine de “contra-información”, una noción que con los años devendrá emblemática en distintas prácticas del audiovisual comunitario. La nota de presentación del número inaugural de la revista *Cine del Tercer Mundo*, firmada por Hugo Alfaro (1969), señala: “El cine nacional al que nosotros nos referimos [...] lleva una impronta callejera, está recogiendo velozmente la realidad en el lugar de los hechos — huelgas, mítines, cargas policiales contra obreros

o estudiantes— y es desprolijo porque la guardia metropolitana, machetes en alto, le viene pisando los talones al ayudante de dirección. Por eso es un cine caliente y verdadero, imagen del país real. Un cine a la medida del medio que lo produce: crítico, pobre y comprometido”.

La obra de Mario Handler es un gran referente de este momento inicial de las prácticas audiovisuales colectivas en Uruguay. Los cortometrajes *Me gustan los estudiantes* (1968) y *Uruguay 69: el problema de la carne* (1969), conforman un representativo *corpus* de esta dinámica de trabajo. A estos filmes pueden agregarse *Refusila* (1969), realizado por un grupo anónimo de estudiantes y *La rosca* (Grupo América Nueva, 1971).

Durante el lapso comprendido entre 1971 y 1972 se recrudece la represión en el Uruguay. Para las elecciones de 1972 Cinemateca del Tercer Mundo se manifiesta en apoyo al Frente Amplio, realizando el filme *La bandera que levantamos* (1971) de Mario Jacob y Eduardo Terra. Ese mismo año Cinemateca sufrió varios atentados e intimidaciones, siete de sus integrantes fueron apresados y encarcelados por grupos armados, quienes también se llevaron de las dependencias de Cinemateca equipos y copias de filmes latinoamericanos. El 26 de mayo de 1972 Walter Achúgar y Eduardo Terra son apresados y torturados por la policía. Terra será liberado después de cinco años de encierro.

El asalto al poder llevado a cabo por los militares en 1973, da inicio al más oscuro período dictatorial padecido por el Uruguay. Las prácticas celebradas por Cinemateca del Tercer Mundo y sus miembros arriban inmediatamente a su fin en este país.

Tras la asunción presidencial de Héctor J. Cámpora en Argentina, la Cinemateca del Tercer Mundo pasa provisoriamente a integrar el Instituto del Tercer Mundo Manuel Ugarte, en dependencias de la Universidad de Buenos Aires (UBA). A partir de ese momento, se abre un amplio paréntesis en el desarrollo de prácticas audiovisuales comunitarias en Uruguay, que serán retomadas muchos años después de la recuperación de la democracia, tras el desmoronamiento de las políticas neoliberales.

Cabe destacar dos hechos impulsados desde el Estado de enorme importancia para las distintas prácticas de cine comunitario en Uruguay. En primer término, la promulgación en 2008 de la Ley No. 18 284, a partir de la cual se crea el Instituto del Cine y el Audiovisual del Uruguay (ICAU), como institución que funcionará en forma desconcentrada dentro del Ministerio de Educación y Cultura. La creación del ICAU sienta un nuevo marco institucional para toda la actividad audiovisual del Uruguay. Desde entonces, la presencia del ICAU en apoyo de distintas actividades audiovisuales comunitarias es más que notoria. En segundo término, tiene lugar la creación y puesta en funcionamiento del denominado Plan Ceibal (acrónimo de Conectividad Educativa de Informática Básica para el Aprendizaje en Línea, y que también representa la flor nacional del país), a través del Decreto Presidencial No. 144/007, del 18 de abril de

2007. Allí se dispuso que se efectuaran “los estudios, evaluaciones y acciones necesarios para proporcionar a cada niño en edad escolar y para cada maestro de la escuela pública un computador portátil, capacitar a los docentes en el uso de dicha herramienta y promover la elaboración de propuestas educativas acordes con las mismas”.

El objetivo del Plan Ceibal es promover la inclusión digital de los ciudadanos, en aras a disminuir la brecha digital tanto respecto de otros países como también entre los ciudadanos uruguayos. A partir de la Ley No. 18 640 aprobada el 8 de enero de 2010 y sus modificaciones previstas en la Ley No. 18 719 del Presupuesto Nacional para el periodo 2010-2014, surge la creación del Centro Ceibal para el Apoyo a la Educación de la Niñez y la Adolescencia. Dividido en cuatro fases progresivas, el Plan Ceibal logró cumplirse de acuerdo a los tiempos previstos, y actualmente todos los maestros y alumnos de primaria de las escuelas públicas del país cuentan con una computadora, además de conectividad gratuita en los centros educativos y en los parques públicos.

El impacto del Plan Ceibal en el espectro de comunidades con prácticas audiovisuales ha sido más que positivo. La distribución en todo el país de las computadoras portátiles (denominadas “ceibalitas”) a niños y jóvenes en edad escolar, otorgó accesibilidad a la capacidad instalada para que un alto porcentaje de ellos se inicie en talleres y prácticas audiovisuales comunitarias, como sucedió en los casos de *Cine con Vecinos*, o *Árbol, televisión PARTICIPATIVA*. Paralelamente, se ha fomentado y promovido este tipo de prácticas escolares a través de convocatorias a distintos concursos, como los organizados por Efecto Cine.

La abierta y decidida política inclusiva llevada a cabo por el Estado uruguayo en este aspecto, alcanza sus más concretos logros y fomento de potencialidades en estas jóvenes generaciones.

## EXPERIENCIAS SELECCIONADAS

### Cine con Vecinos (CCV)

Cine con Vecinos (CCV) Inició su actividad en 2009, orientada a promover el lenguaje audiovisual entre los ciudadanos comunes, pertenecientes a cualquier franja etaria y nivel cultural, con énfasis en el fomento y la movilización de experiencias de apreciación y realización comunitaria. Se trata de un emprendimiento gestionado desde sus inicios por Carlos Castillos, coordinador de los talleres de Cine con Vecinos —con inscripción legal ante organismos fiscales y de seguridad social—, que desarrolla talleres básicos de realización (ficción y documental) y muestras en escuelas, liceos secundarios y grupos de vecinos procedentes de diversos segmentos sociales y culturales.

CCV promueve la realización de audiovisuales con materiales básicos: una computadora y herramientas para capturar imágenes, tales como filmadoras, celulares, cámaras

de fotografía digital y “ceibalitas”, las ya referidas computadoras personales que el gobierno uruguayo entregó a los estudiantes de la enseñanza pública desde el año 2007 a través del Plan Ceibal. Se calcula que en el país hay unas 500 000 computadoras de ese tipo, con capacidad para filmar y tomar fotografías. Las posibilidades de desempeño de Cine con Vecinos en las franjas etarias infantiles se potencian a partir de los aportes del Plan Ceibal.

El principal elemento aglutinador de las personas que participan en los talleres es el anhelo de plasmar y dar visibilidad a la vida cotidiana de la comunidad, entendiendo que esta práctica puede colaborar en el fortalecimiento de su identidad y robustecer la cohesión social del grupo comunitario. Tras completarse la etapa de aprendizaje en el taller, donde se llevan adelante diferentes prácticas que sirven para la reflexión y el análisis de las decisiones tomadas en la construcción audiovisual, la participación de Carlos Castillos en las distintas instancias de rodaje y puesta en forma del material audiovisual se limita a ser orientativa. En tal sentido, el diseño de la producción de los audiovisuales (donde se incluyen todos los aspectos técnicos) es establecido por la comunidad de vecinos participante sobre la base de un amplio consenso, de modo sencillo y operativo. Los guiones se construyen con improvisadas planillas que incluyen minipantallas (símil *story-boards*), donde los realizadores proyectan las escenas que desean filmar. La exhibición de las producciones se realiza en el espacio de la misma comunidad.

Hasta el momento de formalizarse el presente informe, CCV no ha percibido ningún tipo de apoyo por parte de institución alguna. Entre 2010 y 2011 se realizaron más de 50 presentaciones, charlas introductorias y talleres en distintas ciudades y pueblos de Uruguay. Esta actividad ha sido posible gracias a la entusiasta colaboración de los vecinos de las diferentes localidades, quienes adquirieron copias del material producido, ofertadas a precios accesibles. En los encuentros fueron planteados los objetivos de la propuesta, teniendo como material de apoyo algunas de las películas producidas por Cine con Vecinos de Argentina. Las exhibiciones se llevaron a cabo con la infraestructura ofrecida en las propias comunidades: si poseían cañón, se proyectaba sobre pantalla o sobre una pared blanca; en caso contrario, se exhibía en monitores de televisión.

El objetivo central de Cine con Vecinos es estimular a la comunidad para provocar su desplazamiento a la esfera de la creación audiovisual. En tal sentido instruye a los participantes de los talleres en los distintos aspectos técnicos y narrativos, movilizándolos a adquirir las habilidades necesarias para diseñar sus propias narrativas sobre la base de sus intereses e inquietudes, trabajando en equipo de manera organizada. El objetivo es que la comunidad sea protagonista activa de todo el proceso de realización audiovisual.

La formación audiovisual del gestor principal de esta experiencia se inicia con su desempeño profesional en radio y televisión a partir de 1973, y en la Carrera de

Comunicación en la ciudad de Chuy, departamento de Rocha. Años más tarde cursó distintos talleres en el movimiento de Documentalistas en Buenos Aires, y durante su estadía en esa ciudad, entre los años 2004-2008, sumó a su experiencia diversas jornadas de rodaje en el movimiento Cine con Vecinos de Argentina, dirigido por Fabio Junco y Julio Midú.

## Cine Insurgente

El grupo Cine Insurgente (CI) se origina en Argentina durante 1997, en el marco de una reunión realizada en la Universidad de La Plata en la que se habían dado cita distintos egresados de escuelas e institutos de cine y artes audiovisuales, como así también egresados con formación en ciencias sociales, con el objetivo de encauzar la realización de un noticiero obrero. En ese contexto surge la iniciativa de trabajar en el registro de los primeros cortes de ruta<sup>1</sup> que tenían lugar en el partido de La Matanza (Provincia de Buenos Aires). El material registrado en esas jornadas fue posteriormente combinado con los registros de la Décimo Séptima Marcha de la Resistencia convocada por las Madres de Plaza de Mayo, dando como resultado el mediometraje *La Resistencia* (1997). Este filme colectivo inaugura la trayectoria de Cine Insurgente, irrumpiendo con el más osado documento audiovisual sobre las prácticas de resistencia y lucha popular frente al modelo neoliberal encarnado por Carlos Saúl Menem.

Este bautismo de fuego definió los lineamientos que guían las actividades de Cine Insurgente: la práctica comunitaria del documentalismo militante. Los referentes cinematográficos del grupo se encarnan en la Escuela de Cine Documental fundada por Fernando Birri, la experiencia del Grupo Cine Liberación, y fundamentalmente la práctica del grupo Cine de la Base. La dinámica de Cine Insurgente tomará como núcleo conceptual la práctica contra-informacional.

El camino transitado por Cine Insurgente se potencia tras el estreno de su primer largometraje (registrado inicialmente en S-VHS y posteriormente digitalizado), *Diablo, familia y propiedad* (2001), de Fernando Krichmar, y el ingreso de algunos de sus integrantes como docentes de cine en la Universidad Popular de las Madres de Plaza de Mayo, en un año fuertemente movilizado que culminará con el derrocamiento del gobierno de Fernando De la Rúa. En tal coyuntura, Cine Insurgente sale con sus cámaras a las calles, junto a otros grupos de cine, para registrar en video los despliegues y acciones populares contra la represión del gobierno, generando el primer registro colectivo de las jornadas de diciembre de 2001: *Por un nuevo cine en un nuevo país* (2002). Tiempo después, Fernando Krichmar y Alejandra Guzzo (pilares fundantes de Cine Insurgente) asumen la coordinación de las cátedras de Dirección y

<sup>1</sup> Los cortes de ruta son una forma de bloqueo de caminos en reclamo por reivindicaciones, consistente en “ocupar” ambos carriles de las rutas, organizando piquetes, impidiendo el paso a los vehículos.

Producción en la EICTV de San Antonio de los Baños, Cuba, durante el lapso de dos años consecutivos.

A su regreso a la Argentina, dan inicio al desarrollo de una serie de talleres de formación audiovisual en distintas localidades bonaerenses, llevando los mismos también a la República Oriental del Uruguay durante los años 2003 y 2005. De aquí en más, la articulación de actividades coordinadas en ambos países propiciará la formación de un grupo Cine Insurgente con sede en el país oriental. Oriunda de Uruguay, Alejandra Guzzo comienza a officiar como coordinadora de las actividades a desarrollar en su país. El resultado al que arriba son dos documentales dirigidos por ella: *Yo pregunto a los presentes* (2007), protagonizada por los zafreiros del norte uruguayo, más conocidos como “los peludos”, y *Las penas son de nosotros* (2008), protagonizada por los obreros del frigorífico Las Piedras. Ambos audiovisuales son concebidos como herramientas políticas de intervención, con pleno acuerdo y consenso de los segmentos sociales protagónicos, quienes participaron con sus opiniones en la elaboración del filme, incluso en la etapa de edición.

En cuanto a la dinámica de trabajo del grupo, consiste en una asamblea semanal donde se debaten los proyectos a realizar y los que están en curso, como también el despliegue de actividades en torno a la distribución y exhibición de materiales. El grupo uruguayo está compuesto por cinco integrantes permanentes, a los que se suma otro núcleo de siete colaboradores esporádicos. Ordenan sus producciones en dos líneas definidas: los cortos contra-informativos, a los que se presenta como realizaciones grupales, y los largometrajes, en los cuales se incluye la nómina de personas que participaron en la realización del mismo, conjuntamente al responsable final del proyecto a efectos prácticos, en calidad de director. La dinámica de trabajo del grupo se cifra en un encuadramiento donde todos sus integrantes deben saber desempeñarse en los diferentes roles técnicos, aunque se prioriza la formación específica de cada uno de ellos en la asignación de responsabilidades.

Junto con otros grupos, Cine Insurgente participa de la construcción de una red de exhibición alternativa en Uruguay y Argentina. Sociedades barriales y de fomento, clubes, escuelas, bibliotecas, centros culturales, plazas públicas y asambleas populares, suman sus espacios en la conformación de este amplio circuito paralelo. Conjuntamente a sus trabajos, Cine Insurgente exhibe diversos materiales producidos por otros grupos de cine militante, proponiendo un diálogo abierto con el público al finalizar la proyección. El debate sobre el material visionado resulta esencial para el tipo de práctica que la organización lleva a cabo, de allí que privilegien la exhibición en espacios alternativos.

Tanto en las instancias de planificación y rodaje, como posteriormente en los momentos de exhibición, el tipo de dinámica de trabajo propuesta por Cine Insurgente estimula a los distintos miembros comunitarios a asumir un rol activo y autoreflexivo, el cual

colabora en el fortalecimiento identitario de los distintos grupos comunitarios implicados, como también en los procesos de afirmación y cohesión interna de los mismos.

El financiamiento de las actividades de Cine Insurgente inicialmente se autogestionaba mediante la venta de los materiales audiovisuales que produce, como también a través del dictado de diversos talleres de realización por el cobro de una cuota mínima.

## Colectivo Cine VerAz

El Colectivo Cine VerAz dio inicio a su trabajo en el año 2008. Está compuesto por seis miembros, cuyas edades van desde 25 hasta los 50 años. Realizan el registro y difusión audiovisual de los distintos procesos de luchas y reivindicaciones sociales (conflictos estudiantiles, laborales, democratización de la comunicación, memoria y derechos humanos, etc.). El área geográfica de cobertura de sus actividades se desarrolla tanto en Maldonado como en los departamentos vecinos de Lavalleja y Montevideo, desplegándose incluso hasta departamentos del norte del país como Paysandú y Artigas. Se autodefinen como un colectivo de cine militante. Toman como referente las prácticas del grupo Cine de la Base (Argentina).

La estructura de funcionamiento del grupo es horizontal. Han establecido una dinámica de reuniones plenarias semanales, en las que se distribuyen las tareas concretas para avanzar en pos de sus objetivos y realizar un balance de cada actividad. A su vez, también realizan reuniones de evaluación cuatrimestrales, siendo la última una reunión de balance anual, donde se planifican las perspectivas del año siguiente. Las tareas son desarrolladas de forma colectiva, con distribución de responsabilidades como mecanismo necesario para la obtención de un mejor funcionamiento. En tal sentido, Cine VerAz desarrolla una práctica de acción y democracia directa.

Entre sus objetivos principales, destacan la necesidad de contar con una producción audiovisual propia y autónoma, desde una perspectiva local; rescatar desde una perspectiva de clase las luchas uruguayas, como vía de construcción y visibilización de esas zonas del pasado ocultas o negadas por los medios comerciales; aportar a la construcción de la memoria colectiva; profundizar los procesos populares de formación teórico-práctica para la producción audiovisual, como vía para la democratización de las capacidades y los medios de producción audiovisual; compilación, archivado y difusión de trabajos audiovisuales portadores de criterios afines a los propios; recuperar la cotidianidad como un elemento narrativo para la construcción de la identidad asociada a los intereses propios de clase, entre otros objetivos.

La metodología de trabajo implementada por Cine VerAz contempla la aplicación de conocimientos teóricos y técnicos desde una perspectiva de clase. Los pasos que sigue Cine VerAz para abordar un conflicto son: a) ante un conflicto en particular;

los compañeros noticiados avisan al resto; b) el primer abordaje es encarado por tres miembros de Cine VerAz sin equipamiento de registro audiovisual (se evalúa el conflicto y se redacta una nota de prensa para difusión); c) inmediatamente se lleva a cabo una reunión extraordinaria en la que se diseña un plan de acción; d) se concurre nuevamente al conflicto con la intención de registrarlo; e) si se concreta la decisión de plasmar el audiovisual se llevan a cabo distintas reuniones con los compañeros en conflicto, en las que se debaten los criterios de registro y edición en paralelo a la planificación de la proyección comunitaria del material.

Un rasgo particular se pone en juego durante las exhibiciones, dado que las mismas se encuadran dentro de las prácticas de cine foro, que consiste en un debate después de la exhibición. Esta práctica es entendida como un modo de enriquecimiento grupal y de autoafirmación identitaria.

La modalidad de financiamiento es la autogestión. Varios de sus integrantes han participado en los talleres de formación de Alba TV (Venezuela), como también en diversos cursos. A partir de 2010 han implementado internamente una serie de talleres de formación en fotografía, historia del documental, manejo de cámara, montaje y edición no lineal.

En julio de 2011 llevaron a cabo el Primer Congreso de Cine VerAz, donde se redactó el primer documento del colectivo. En el mismo se establecen sus fundamentos, los aspectos organizativos, las metodologías y las definiciones estratégicas.

La infraestructura con la que cuentan consiste en una pequeña cámara de Mini DV y una PC antigua. Han elaborado seis cortos cuya duración oscila entre los 5 y los 15 min. Todos los trabajos fueron dirigidos de forma colectiva.

## Árbol, televisión PARTICIPATIVA

La creación del proyecto *Árbol, televisión PARTICIPATIVA* se remonta al año 2003, momento en el que un grupo de funcionarios del canal municipal de Montevideo para abonados, Tevé Ciudad, propone una experiencia piloto denominada Proyecto Árbol, orientada hacia la convocatoria de un grupo de organizaciones barriales montevideanas de La Teja, Malvín, Colón y Casabó, para que produzcan y realicen videos comunitarios con el fin de exhibirlos en sus vecindades y darlos a conocer a través de la televisión uruguaya. Desde esta iniciativa, se buscaba fomentar la participación ciudadana y la democratización del medio audiovisual, para promover su empleo como herramienta educativa, entendiendo que de este modo se fortalece el derecho a la expresión y se aporta a la convivencia y la transformación social.

*Árbol, televisión PARTICIPATIVA* recuperaba en su propuesta diversas experiencias latinoamericanas de medios masivos de comunicación como herramientas de

participación, tales como: la desarrollada en Bolivia por el Centro de Formación y Realización Cinematográfica (CEFREC) a partir de 1989, el trabajo en las zonas rurales de El Salvador por la Asociación de Capacitación e Investigación para la Salud Mental (ACISAM) durante 1994, la capacitación en video a las comunidades zapatistas en Chiapas (México) realizada desde 1998 por el Proyecto Promedios, la creación de la Escuela Popular y Latinoamericana de Cine por parte de Vive TV en Venezuela, o del Núcleo de Comunicación Participativa y Colaborativa (NUPAC) en Brasil, por parte de TV Brasil-Canal Integración, entre otras.

El éxito de la experiencia inaugural hizo que en los siguientes años se prolongara, y que cada vez más el radio de cobertura se ampliara, así como la cantidad de grupos participantes. En 2004, el número de organizaciones barriales se eleva a doce, en tanto que en 2005 se amplía a veinte. Dadas las repercusiones de la experiencia y el interés generado en el resto del país, el campo de acción de *Árbol, televisión PARTICIPATIVA* se expande fuera de Montevideo, en todo el Uruguay, con independencia de Tevé Ciudad. Hacia 2010, las organizaciones barriales que participan del proyecto llegan a noventa distribuidas en todo el país

Este crecimiento motivó el ingreso a *Árbol, televisión PARTICIPATIVA* de todos aquellos vecinos que ya habían participado de la experiencia y manifestaban interés y disposición para apoyarlo. Hacia 2009 el grupo se configura formalmente como organización independiente bajo el nombre de Colectivo Árbol, conservando fuertes vínculos con Tevé Ciudad. Con inmediata posterioridad, entre 2009 y 2010, surge la organización *Árbol, televisión PARTICIPATIVA*, constituida como Asociación Civil sin Fines de Lucro, la cual pasa a ser dirigida por el Colectivo Árbol, órgano superior integrado por veinte personas (militantes voluntarios, compuestos mayormente por jóvenes que promedian los 25 años de edad), comprometidas con la televisión participativa y comunitaria. La toma de decisiones en el colectivo se realiza de forma horizontal, participativa y por consensos. Las decisiones son ejecutadas en tres áreas de trabajo: gestión, formación y producción. En ellas se participa voluntariamente, y existe en cada área dos puestos rentados para los encargados de coordinar las tareas y actividades asignadas.

Una ajustada síntesis del trabajo realizado en el ciclo comprendido entre los años 2003 y 2010 arroja los siguientes resultados: los diversos participantes de la propuesta de *Árbol, televisión PARTICIPATIVA* produjeron más de 100 videos comunitarios; la exhibición pública de los mismos convocó a más de 6 000 vecinos; esos audiovisuales también fueron emitidos por Tevé Ciudad y Televisión Nacional Uruguaya (TNU); cerca de 1 300 personas han sido capacitadas para la producción audiovisual; alrededor de 2 600 personas han participado en el proyecto de manera directa, en tanto que otras 6 500 lo hicieron indirectamente.

Simultáneo a esas actividades, *Árbol, televisión PARTICIPATIVA* lleva adelante otra serie de proyectos requeridos por distintas organizaciones, instituciones y organismos

interesados en la metodología del video participativo para abordar algunas problemáticas particulares.

Para materializar su propuesta, *Árbol, televisión PARTICIPATIVA* ha establecido distintos acuerdos y convenios, entre los que se destacan el vínculo con la Intendencia Municipal de Montevideo (IMM) y Tévé Ciudad; así como los aportes del Instituto Nacional de la Juventud (INJU) del Ministerio de Desarrollo Social (MIDES), Extensión Universitaria de la Universidad de la República (UdelaR), y el Ministerio de Educación y Cultura (MEC) a través de Centros MEC y el Instituto del Cine y el Audiovisual del Uruguay (ICAU).

En el año 2005 *Árbol, televisión PARTICIPATIVA* fue seleccionada por la Unesco como un ejemplo latinoamericano que logra proponer con éxito alternativas al sistema actual de producción y difusión de contenidos audiovisuales.

## Efecto Cine

El trabajo desarrollado por Efecto Cine se encuadra en las prácticas orientadas a movilizar un alto grado de convocatorias en distintos grupos y comunidades, localizadas en diferentes ciudades y distritos a lo largo y a lo ancho del país.

Sobre la base de una intensa dinámica de trabajo dedicado a la difusión cinematográfica itinerante mediante funciones de entrada libre y gratuita, con pantallas gigantes inflables, Efecto Cine consigue que la infraestructura que montan en cada exhibición genere un hecho excepcional en las diversas localidades que transita, desencadenando una movilización colectiva con eje en una dinámica lúdico-reflexiva, tanto barrial como comunal. Los miembros de Efecto Cine asocian el ingreso de esta actividad en las diferentes ciudades al tipo de impacto que, décadas atrás, provocaba el arribo del circo en la comunidad.

La génesis del proyecto tuvo sus inicios cuando la empresa Coral Films (Montevideo) desarrolló una serie de exhibiciones por el interior del país para la difusión de los largometrajes *La Matinée* (2007) y *Cachila* (2008), ambos dirigidos por Sebastián Bednarik. El acierto de esa primera propuesta que logró una gran convocatoria de público, permitió a sus organizadores visualizar los límites de la misma. Esa posibilidad de visualización fue la base de Efecto Cine. La experiencia les permitió percibir la posibilidad de potenciar resultados mediante la profesionalización de la gestión de producción del cine itinerante. A partir de allí, Efecto Cine comienza a generar diferentes ciclos de cine itinerante donde se exhiben películas uruguayas y regionales que habitualmente no llegan a los circuitos tradicionales de exhibición, sobre la base de convenios con distintos agentes culturales y privados.

En cada una de las localidades donde se ofrecen estas exhibiciones se promueve una actividad comunitaria que propicia la cohesión social y el diálogo e intercambio con

realizadores, actores y técnicos del audiovisual uruguayo, quienes participan de distintas conferencias.

A partir de 2010, la actividad incorporó el lanzamiento del Primer Concurso Nacional de Cortos Animados XO (junto al ya referido Plan Ceibal implementado por el gobierno) para escolares de entre 10 y 12 años de edad, pertenecientes a instituciones públicas y privadas. En dicho certamen se emplearon las computadoras como herramientas para la creación de cortos animados, bajo la consigna temática “De mi casa a la escuela”. Fueron presentados 200 trabajos realizados por niños (ya en forma individual, ya en forma colectiva), provenientes de escuelas de todo el país. Los establecimientos educativos, en que cursaban sus estudios los niños realizadores de los diez trabajos seleccionados, recibieron a Efecto Cine en sus dependencias, donde se exhibieron los cortos ganadores y un largometraje a elección del catálogo de Efecto Cine. A esto se sumó un premio otorgado por Unicef, que distingue a la institución educativa que presentó la mayor cantidad de trabajos de calidad.

Con la edición 2010 de la Muestra Anímate, el itinerario recorrido por Efecto Cine, a lo largo de las 52 funciones realizadas, transitó distintos gimnasios, escuelas, teatros y otros espacios cerrados, en los que se exhibió con entrada libre y gratuita una amplia selección de películas de animación procedentes de distintos países de América Latina. En todas las funciones se exhibieron los trabajos ganadores del mencionado Primer Concurso Nacional de Cortos Animados XO.

Efecto Cine ha sido seleccionado y premiado por las fundaciones internacionales Prince Claus Fund y Hubert Bals Fund, recibió el apoyo de la Unesco, del ICAU y de Unión Latina, además de haber sido declarado de interés nacional y ministerial (MEC, MINTUR).

## MARCO CONCEPTUAL<sup>2</sup>

Dos experiencias de diferente magnitud recuperan en Uruguay la práctica del audiovisual comunitario a partir del año 2003. La de mayor infraestructura se configura en la iniciativa piloto llevada a cabo desde el canal para abonados Tevé Ciudad (Montevideo) por el Proyecto Árbol, en tanto que la de recursos más modestos está dada por los talleres de formación y realización audiovisual que el grupo Cine Insurgente (Argentina) comienza a desarrollar en territorio uruguayo.

<sup>2</sup> En la elaboración de este segmento se han consultado testimonios, declaraciones y comunicaciones recogidos en el transcurso de la investigación, en las siguientes fechas: Árbol, televisión PARTICIPATIVA (testimonio colectivo, 24 de octubre de 2011); Cine Insurgente (testimonio de Alejandra Guzzo, 6 de noviembre de 2011); Cine con Vecinos (testimonio de Carlos Castillos, 19 de septiembre de 2011); Cine VerAz (documento grupal, julio de 2011; testimonio colectivo, 17 de octubre de 2011).

Ambas irán robusteciéndose con el correr de los años: hacia 2005 - 2006 se conforma un grupo de Cine Insurgente con sede en Uruguay, y se produce un primer largometraje documental en formato digital, protagonizado por los zafreiros del norte uruguayo. En 2009, la experiencia piloto del Proyecto *Árbol* pasa a transformarse en *Árbol, televisión PARTICIPATIVA*, Asociación Civil Sin Fines de Lucro.

En estas experiencias se puso el acento en generar estrategias para el registro de la cotidianidad comunitaria de los distintos grupos protagónicos. Enmarcado dentro de lineamientos fuertemente institucionalizados, Proyecto *Árbol* posee como objetivo vertebrador de su actividad “democratizar el medio audiovisual y utilizarlo como herramienta educativa de participación, con el fin de fortalecer el derecho a la expresión, y de aportar a la convivencia y la transformación social”. Mientras tanto Cine Insurgente enuncia su accionar dentro de la militancia junto a las organizaciones de trabajadores, en pos de reivindicaciones y reclamos por “trabajo, dignidad y cambio social —como señala Alejandra Guzzo—, ya sea por conservar sus trabajos por medio de lo sindical o por crearlo en forma autogestionada”.

La propuesta de trabajo del Proyecto *Árbol* contempla “una convocatoria anual para la realización de videos comunitarios y participativos que incluye un proceso de formación y su posterior acompañamiento en las diferentes etapas de trabajo. Los productos realizados son luego proyectados en las comunidades de donde surgen, así como emitidos por las pantallas de Tevé Ciudad y TNU”, según señalan sus integrantes. Mientras tanto, el desarrollo propuesto por Cine Insurgente cobra forma participando “como integrantes del grupo de apoyo a la lucha por la tierra en Uruguay (Cax Tierra), dando así visibilidad a los trabajadores cañeros del norte del país (UTAA) y a los luchadores por la tierra aglutinados en el Movimiento 10 de septiembre de 1815. También comenzamos a trabajar recientemente con ‘La bombonera’, una cooperativa de recicladores de basura y creación de huertas —ubicada en el barrio periférico Malvín Norte, de Montevideo—, que a su vez forma parte de la Red Sindical Solidaria de Las Piedras, colectivo creado a los fines de dar apoyo a las luchas sindicales en la zona”.

La buena convocatoria y recepción obtenidas por ambos emprendimientos resultan notables, llegado el momento de verificar el impacto real de los mismos. Los impulsores del Proyecto *Árbol* afirman que dicha propuesta “desde sus inicios en Tevé Ciudad hasta el día de hoy da cuenta del creciente interés de la población en utilizar el audiovisual y la tecnología como herramientas de expresión y acción en sus comunidades. El interés creciente de personas y organizaciones fuera de Montevideo planteó la necesidad de un cambio en la concepción del proyecto, razón por la cual en el año 2009 el Proyecto *Árbol* se consolidó como organización independiente, aunque fuertemente vinculada a Tevé Ciudad, [...] como una organización civil no gubernamental de carácter nacional, lo que le ha permitido vincularse con instituciones que trabajan a nivel nacional”.

En una escala diferente, Cine Insurgente subraya que “los integrantes del grupo de cine que participan directamente con los distintos trabajadores, militan como parte de esas organizaciones y, además, emplean las herramientas audiovisuales en talleres de formación. Los trabajadores o miembros directos de las comunidades —puntualiza Alejandra Guzzo— alternan las tareas laborales que poseen para ganarse el sustento, con los talleres de formación, las exhibiciones militantes y las distintas actividades sociales que se llevan a cabo para que su trabajo sea conocido”. Guzzo señala que el inmediato resultado de los talleres y trabajos realizados con las diferentes agrupaciones de trabajadores ha sido la “visibilidad” que con los mismos han logrado construir, potenciando así “el reconocimiento de su existencia, el valor de sus luchas y la comprensión de sus objetivos. Hacia dentro de las organizaciones una reafirmación de su identidad”.

En paralelo a estos desarrollos, otros nuevos grupos de prácticas audiovisuales comunitarias fueron agregándose poco a poco. En todos ellos, el anhelo y la búsqueda de una autonomía narrativa (es decir, la no dependencia de patrones narrativos ajenos u extraños a sus propios *tempos* y tiempos vivenciales, apostando a plasmar una precisa puesta en forma de sus prácticas cotidianas) se erige como fuerte divisa.

Carlos Castillos, declara: “La idea es que el *otro haga* y no que sean producciones hechas por profesionales, con formación específica, para ser exhibidas y que los vecinos sigan siendo espectadores. Se trata que los vecinos sean protagonistas de todo el proceso. Y que lo que produzcan responda a sus intereses e inquietudes y que no sea algo impuesto o trasladado por visiones externas de su entorno. En resumen: Cine con Vecinos no quiere producir material sobre comunidades para mostrárselos a ellos, sino estimularlos a que ellos mismos hagan, sin condicionamientos de ningún tipo”.

Desde otra experiencia, el Documento Colectivo del grupo Cine VerAz, afirma: “Para nosotros, los compañeros que registramos deben ser un sujeto activo en nuestras producciones”. Desde las comunidades audiovisuales militantes, los miembros del grupo Cine VerAz, precisan: “Optamos por la modalidad de *cine foro*: la discusión posterior a la exhibición del audiovisual, comentando interpretaciones, aportando nuevos datos que lo enriquezcan, esto profundiza el trabajo del colectivo. Los objetivos estarán realmente alcanzados si las organizaciones observan lo que hace otra (o ella misma) en la pantalla y lo utilizan para mejorar la lucha y el proceso general de acumulación de fuerzas de nuestra clase”.

Otras experiencias reseñadas en este informe fomentan la participación crítica y reflexiva de los miembros de las distintas comunidades (barriales, sindicales, militantes, juveniles, etc.), a partir de la exhibición y el debate público sobre materiales audiovisuales. En este sentido, la experiencia impulsada por Efecto Cine ha conquistado un amplio espacio protagónico. Andrés Varela, uno de sus propulsores, señala: “Estos eventos están dirigidos a convocar a una actividad comunitaria propiciando la cohesión social y la interacción con realizadores, protagonistas y técnicos del audiovisual

uruguayo que participan en diferentes conferencias. [...] Apuntamos a un público familiar, niños, educadores y curiosos, ávidos por conocer o reencontrarse con este proyecto y fomentar entre el público infantil el gusto por el cine”.

## CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES

El desarrollo de las prácticas audiovisuales comunitarias verificado en Uruguay, en algunos casos avalado y potenciado por distintas acciones de gobierno, permiten avizorar un próximo crecimiento de esta área.

Tanto la creación del Instituto del Cine y el Audiovisual del Uruguay, como el Plan Ceibal, ofrecen sólidos marcos para la sustentabilidad de los distintos desarrollos, y colaboran también en el asentamiento y consolidación de los procesos del audiovisual comunitario del país. El impacto del Plan Ceibal en niños y jóvenes es un hecho imposible de obviar, que anuncia en el futuro inmediato el advenimiento de una nueva generación de iniciativas audiovisuales.

En sintonía con esta singular situación, gran parte de los actores consultados destaca el anhelo por configurar un sólido registro audiovisual de las experiencias comunitarias cotidianas, hecho que resulta más que alentador.

De modo similar a los casos analizados en Argentina y en Paraguay, se distingue en el conjunto de prácticas audiovisuales comunitarias la diferencia entre los grupos enmarcados en prácticas y experiencias de fuerte infraestructura y marcado énfasis institucional, y otros que transitan un camino donde la limitación de recursos materiales es directamente proporcional a la intensa dinámica militante que los sustenta. Sobre este punto, también pueden verificarse dos modalidades paralelas y simultáneas de circulación de materiales: una vía institucional (emisiones televisivas, exhibiciones en pantalla gigante), y una vía austera (exhibiciones comunitarias vertebradas desde la militancia).

El ICAU genera grandes expectativas en la esfera del audiovisual comunitario, por el apoyo que este tipo de prácticas requiere, ya sea para profundizar y consolidar sus actividades, o para proyectarse al futuro, potenciando y multiplicando sus producciones.

## BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

Alfaro, H. (1969, octubre). “Presentación”. *Cine del Tercer Mundo*, (1). Montevideo.

Gumucio Dagron, A. (1984). *Cine, censura y exilio en América Latina*. México: STUNAM / CIMCA / FEM.

León Frías, I. y González Norris, A. (1970, marzo-abril). “Entrevista a Mario Handler”. *Hablemos de Cine*, (52). Lima.

Schumann, P. B. (1987). *Historia del cine latinoamericano*. Buenos Aires: Legasa.

Terra, E. (1969). “Una cinemateca para el tercer mundo” [entrevista a Eduardo Terra por Cine Cubano]. En: Velleggia, Susana (2009). *La máquina de la mirada*. Buenos Aires: INCAA / Altamira.

# VENEZUELA<sup>1</sup>

Por Nancy de Miranda

---

## ANTECEDENTES

Nadie imaginó que el baño de unos jóvenes y el trabajo de un odontólogo, proyectados como “vistas en movimiento” allá por 1897, en la sexta década de la Cuarta República de Venezuela, podrían convertirse en símbolo y razón de un festejo. Presentados en el teatro Baralt de Maracaibo por Manuel Trujillo Durán, estos dos registros silentes, filmados por vez primera en suelo venezolano —*Muchachos bañándose en la laguna de Maracaibo y Un célebre especialista sacando muelas en el Gran Hotel Europa*—, son el motivo para que cada 28 de enero se festeje y conmemore el día en que las imágenes en movimiento tomaron carta de naturalización y domicilio en la tierra de Bolívar. Sin embargo, existen muchas dudas: no hay pruebas claras si esos registros fueron realizados en el país. Manuel Trujillo Durán no se encontraba en Maracaibo para la fecha y “...el 28 de enero de 1897, en el Teatro Baralt de Maracaibo, se anuncia la proyección de dos vistas, aparentemente criollas, sin que hasta ahora sepamos quién o con qué cámara las filmó” (Sueiro, 2012)

Trujillo Durán, fotógrafo venezolano, representaba en Maracaibo a diversas casas fotográficas norteamericanas. “En uno de sus viajes a Nueva York, conoció a Thomas Alva Edison y adquirió uno de los primeros vitascopios. Es probable que este haya sido el primer vitascopio que llegara a Sudamérica y es probable también que esos registros de las vistas en movimiento sean igualmente precursores en América Latina” (Lyon, s/f)

Estos tempranos registros documentales y sus títulos, que evocan tiempos de sosiego cotidiano, se presentan en una época convulsionada. “La tierra de gracia”, “la pequeña

<sup>1</sup> Este capítulo se basó en una primera redacción de Pocho Álvarez.

Venezia, Venezziola o Veneçiuela”, la geografía del agua grande, “Venezuela” (Hernández, 2005) <sup>2</sup> como la conocían los nativos, era a fines del siglo pasado un espacio en conflicto, un tiempo de armas levantadas en guerra civil. “La Revolución de Queipa” de 1898; la “Revolución Liberal Restauradora” de Cipriano Castro en 1899; la “Revolución Libertadora” de 1901, de los caudillos y la banca local, organizada y financiada por empresas extranjeras que buscaban deponer a Castro; el bloqueo naval de Inglaterra, Alemania e Italia entre 1902 y 1903 por el pago de indemnizaciones y deudas; el triunfo del pacificador Gómez; y la liquidación de los caudillos locales y su posterior ascenso al poder en 1908 para consolidar al Estado-nación, son el escenario marco en el cual el cine en Venezuela se va enraizando.

El olor a pólvora de ese tiempo dará paso lentamente al denso y penetrante olor del crudo negro y su llamado a la opulencia. La Venezuela del pacificador Juan Vicente Gómez —el último caudillo de la edad agropecuaria y el primero de la edad petrolera— será la que vea nacer y crecer al cine venezolano en las tres primeras décadas del siglo xx, como crecieron su ejército nacional, los campos de petróleo, las carreteras y las ciudades.

La época de los primeros registros de hechos y eventos de la vida social y política como “imágenes con movimiento” y los primeros reportajes filmados (Carnaval de Caracas) a pedido del gobernante, dan paso a la realización de las primeras películas. En 1913, inspirada en *La dama de las camelias* de Alejandro Dumas, se filma el primer largometraje silente, titulado *La dama de las cayenas*, adaptación de Enrique Zimmermann y Lucas Manzano. En la siguiente década, en 1921, se hace el primer documental científico titulado *El tripanosoma venezolano*, de Edgar J. Anzola, Jacobo Carriles y Juan Iturbe, y ese mismo equipo lleva a la pantalla, en 1925, la novela de Rómulo Gallegos *La trepadora*. También en ese año se inaugura en Caracas la primera gran sala con aforo para más de 1300 personas, el Cine Ayacucho.

El dictador conoció el cine desde el poder, intuyó su potencial y desarrolló un especial afecto por esa magia. Su sobrino, Efraín Gómez, contó con su apoyo para estudiar cine en Estados Unidos. A su regreso, a fines de la década de 1920, convence al tío para que instale un laboratorio cinematográfico que permita procesar y producir películas. En 1927 el gobierno crea en Maracay el Laboratorio Cinematográfico de la Nación (LCN), adscrito al entonces Ministerio de Obras Públicas (MOP). Era “el primer establecimiento moderno y completamente equipado para la producción cinematográfica; de esta forma, se garantizaba la producción regular y periódica de

<sup>2</sup> Antonio Vázquez de Espinosa, sacerdote español que viajó por casi todo el continente a finales de los años 1500, escribió en su *Compendio y descripción de las Indias Occidentales* de 1629, lo siguiente: “Venezuela en la lengua natural de aquella tierra quiere decir Agua grande, por la gran laguna de Maracaibo que tiene en su distrito, como quien dice, la Provincia de la grande laguna [...]” (Salazar-Quijada, 1944).

las Revistas Cinematográficas de Juan Vicente Gómez, además, se aprovechaba para darle apoyo a varias realizaciones privadas” (Lyon s/f).

En contraste al círculo oficial, en Barquisimeto, Amábilis Cordero se lanza solo a la aventura de crear cine y a la par que funda los Estudios Cinematográficos Lara, inicia la filmación de *Los milagros de la Divina Pastora*, película basada en una obra del educador religioso, el hermano Nectario María. Años más tarde, en la década de los 1930, el sobrino protegido del caudillo, Efraín Gómez, estrena en 1932, *Venus de nácar*, un cortometraje de 6 min con música incorporada y grabada en el LCN, que para ese entonces ya había adquirido la tecnología necesaria para dar el salto hacia el cine sonoro.

La *Venus de Nácar* de Efraín Gómez (1932) es el primer filme sonoro realizado en el país, afirma José Miguel Acosta (1995:81), y establece que es un ejemplo de la aceptación pasiva de antecedentes prestigiosos, actitud que impidió ver los testimonios acerca del primer filme sonoro; observamos discordancia entre las fuentes, y subrayamos la necesidad de investigar como proceso el aspecto tecnológico del cine sonoro para diferenciar aplicaciones y etapas.

“Gómez fue un cinéfilo. Él llegó a verse en las películas, en los noticieros oficiales, peronunca se oyó”, señala Izaguirre (s.f.). Durante 27 años dominó el escenario político de la nación y además de cinéfilo influyente fue un astuto propagandista político, y montó con el cine y las salas de proyección su propio aparato de información de masas al servicio de sus intereses. Con el tiempo llegó a ser el terrateniente más grande de la historia de Venezuela y el gobernante más distinguido, tal vez el más querido por las compañías petroleras internacionales, no solo por su capacidad de entrega que otorgó inmensas concesiones y prebendas, sino también por su gratitud extrema, casi servil, que permitió, inclusive, la participación directa de las compañías en la redacción de la Ley de Hidrocarburos.

Poder, petróleo y cine, una mezcla de aficiones y devociones que se conjugan en la personalidad del caudillo para ser dominio. Amante de los noticieros filmicos y de las peleas de gallos, el canto y la zarzuela, nadie podía imaginar que Juan Vicente Gómez, (condecorado con la Orden Piana en la Primera Clase, con el título de Caballero y derecho de nobleza transmisible a los hijos, por el Papa Benedictino XV), iba a recibir de Hollywood, por su afición al cine, un galardón “como la persona que más películas veía al año, 365 cintas” (Colmenares y Ángel, 2007).

Junto a las compañías, el crudo y el celuloide, la dictadura vio extinguirse al país agrícola para dar paso al país minero. El negocio del petróleo se expandió, la economía empezó a depender íntegramente del oro negro, del asfalto y de “la danza de las concesiones” para familiares y amigos a quienes otorgó grandes extensiones de territorio. Fueron miles de hectáreas las que se entregaron en occidente y oriente para que el negocio de las compañías petroleras y sus allegados locales pudiera crecer. El lago de

Maracaibo y la cuenca del Orinoco caminaban hacia un paisaje vertical de torres de petróleo. Esta nueva realidad cambió la escena y los hábitos de vida, y provocó una masiva migración interna. La crisis del campo, la necesidad de sobrevivencia y de trabajo, llevaron a miles de campesinos cesantes a cambiar el sombrero de paja por el casco, y la tierra y su bohío por el campamento petrolero. Así fue naciendo el proletariado, junto a los pozos y las torres de los campamentos, esos enclaves de tierras cercadas, “un pequeño estado autónomo dentro del Estado, regido por reglamentos y cuerpos de policías propios que tenían por finalidad asegurar la más exhaustiva explotación de los trabajadores venezolanos” (Vitale, 1981).

En los campos petroleros, “se apiñaban en cada uno de los campamentos más de 150 hombres. Las hamacas eran colgadas de los diferentes tirantes de maderas fuertes, para que pudieran soportar el peso de las cargas de ‘mapires’ en aquel estrecho sitio. Había guindachos casi hasta el tope de la cumbreira, teniendo que trepar en escaleras. Había que ver aquel enjambre humano para poder apreciar la vida en común en esas improvisadas viviendas” (Vitale, 1981).

En esas condiciones de vida la conciencia y la organización fueron madurando. Agua, vivienda decente y servicios sanitarios son las primeras reivindicaciones por las que se protesta hacia 1922 y germinaron con fuerza en la primera huelga de 1925 que inaugura, en la edad del petróleo, la lucha por mejores condiciones de existencia. Durante el extendido gobierno de Gómez los partidos tradicionales —conservador y liberal— que habían alimentado las luchas políticas en el siglo xix, se extinguieron. La oposición al absolutismo y la lucha por los derechos salió de su letargo cuando una generación de jóvenes de la Universidad Central, la llamada Generación del 28, fue creciendo en las aulas que habían permanecido cerradas por orden del dictador desde 1912. A partir de su apertura en 1922, los jóvenes van madurando en ideas y pensamiento, y en el carnaval de 1928, con la crítica abierta al absolutismo, rompen el silencio que enciende la protesta popular en calles y plazas. Fue el primer movimiento de masas exitoso en tiempos de dictadura y su accionar posterior fue el germen para los cambios y la base para la formación de los nuevos partidos y movimientos políticos de la Venezuela de mediados del siglo xx.

“El reinado de Gómez —según el escritor Hernando Calvo Ospina (2010)— fue posible gracias a las petroleras”. En ese sentido, para algunos intérpretes de la historia, fue “el gendarme necesario”, el forjador de otra época, de la integración y la unidad del Estado nacional, y por ello para algunos cineastas y cronistas de la imagen el origen de la cinematografía venezolana se encuentra en los noticieros de Gómez. “Esos noticieros lograron recoger un país. Por eso yo siempre digo que la partida de nacimiento del cine venezolano está perdida en Maracay, porque ahí fue donde hubo el gran Laboratorio”, sostiene el cineasta Jesús Enrique Guédez (2003). En ese sentido los múltiples registros, los miles de pies filmados sobre Venezuela, sobre el campo, el petróleo, la gente; los innumerables cortos o reportajes sobre las festividades, los eventos sociales, religiosos y

políticos fueron construyendo la memoria de una época, la memoria de un país. “Hay bastante material sobre hechos en los que no tenía ninguna participación Gómez — afirma Guédez—. Entonces, yo creo que el cine como género, como una definición de un país, en cuanto a su origen en Venezuela, está en esa cinematografía que se realizó en la época de Juan Vicente Gómez, incluyendo la imagen del dictador”.

Como en ningún otro país de la región, cine y petróleo crecieron juntos; ambos fueron parte de un poder político que gobernó por mucho tiempo. Para la clase política la imagen en movimiento fue una seducción que desde muy temprano instrumentó y usó como mecanismo de difusión de sus acciones, convirtiéndola en herramienta del poder político. Ese sello oficial que se imprime a su surgimiento es la impronta que la dictadura de Gómez deja como herencia al proceso de construcción de la cinematografía en Venezuela.

Luego de la muerte del dictador, toma el poder Eleazar López Contreras (1935-1941). El país entra en un clima de apertura social, aunque se mantiene una posición que proscribe el Partido Comunista. Los empleados del Servicio Cinematográfico Nacional, que constituían la Compañía Venezuela Cinematográfica, realizan el filme *Taboga* (1938), erróneamente reconocido como el primer filme sonoro venezolano. Luego de esta producción, y de haber realizado innumerables noticieros, cierran sus puertas en agosto, y ceden sus espacios, maquinarias y personal a la Compañía Estudios Ávila (fundada por Rómulo Gallegos), este evento tiene un significativo paso importante para nuestra cinematografía: a partir de este momento una empresa gubernamental pasa a manos privadas, iniciándose así un proceso que continuará con la Compañía Bolívar Films.

Rómulo Gallegos, reconocido escritor y novelista, fue ministro de Educación en el gobierno que auspició las reformas democráticas después de la muerte del dictador, y desde su despacho alentó al cine y buscó incorporarlo como instrumento auxiliar de la educación rural y de la formación de profesores y estudiantes. En 1937 los Laboratorios Nacionales de Maracay fueron cerrados y se creó en su reemplazo el Servicio Cinematográfico Nacional (SCN). En 1938, Gallegos funda Estudios Ávila, empresa que absorbe los recursos del antiguo Laboratorio Cinematográfico de Maracay, estos “... representaron un nuevo intento, especialmente ambicioso, para la formación de una industria cinematográfica nacional” (Acosta, 1997:190).

De esta manera se retoma el impulso a la cinematografía en esta nueva etapa que para algunos especialistas constituye el primer intento industrial del cine venezolano. En 1941 Rafael Rivero Oramas realiza *Juan de la Calle*, primera experiencia de un cine de carácter social, con guion y producción de Rómulo Gallegos.

La experiencia de Estudios Ávila, con su corta existencia (1938-1942), confirmó los estrechos vínculos que se habían desarrollado entre el cine y las esferas del poder político, y buscó desarrollar, sin éxito, el camino del estudio cinematográfico como punta

de lanza e imán de una política de Estado que conjugue su interés con la iniciativa privada. “La privatización de esta devaluada propiedad del sector público fortalecerá, a partir de esta operación, a determinados grupos económicos de la esfera privada” (Acosta, 1998:123).

En 1943 se crea Bolívar Films, de Luis Villegas Blanco. “La consolidación de esta empresa fue posible por el consentimiento del Ejecutivo en rematar el patrimonio de la nación, tanto en equipos como en películas, dejando las iniciativas culturales con respecto al cine autóctono en manos privadas (...) Sobre los despojos de casi todos los intentos previos surgió entonces una exitosa empresa”, afirma Acosta (2010:106). A partir de allí el camino del cine en Venezuela tiene otro andar y otra ruta.

En 1945 la Junta Revolucionaria de Gobierno presidida por Rómulo Betancourt que había depuesto al gobierno militar del general Isaías Medina Angarita, opuesto — al voto directo — logra cristalizar las reformas en la nueva Constitución de 1947. En diciembre de ese mismo año, por primera vez, se realizan elecciones libres con sufragio universal. Ese día de diciembre, el autor de Doña Bárbara, Rómulo Gallegos, es electo presidente. No obstante el triunfo abrumador (80 % del electorado), el mismo año de su posesión (1948) un nuevo golpe frustra la experiencia democrática. Otra dictadura militar se instala y el general Marcos Pérez Jiménez gobernará hasta 1958, año en que otra asonada militar lo depone para convocar a elecciones libres, inaugurando así, a partir de 1959, en la décimo tercera década de la Cuarta República, el período democrático.

Desaparecido el espacio para la producción oficial, la iniciativa de rodaje se asienta totalmente en el ámbito privado. Desde su creación, la productora Bolívar Films empieza a producir, dentro de una lógica industrial, largometrajes con actores, directores y técnicos mexicanos y argentinos.

En 1949 se inicia el rodaje de *El Demonio es un Ángel* y *La balandra Isabel llegó esta tarde*, de Carlos H. Christensen, para esta última película Bolívar Films, “con la idea de hacer del cine una industria y armar un pequeño ‘Hollywood’ en Venezuela” (Noticiero Digital.com, 2007), logró reunir a reconocidos talentos profesionales del cine de ese país y de Argentina, Chile y México. *La balandra Isabel...*, una historia del escritor venezolano Guillermo Meneses, logra para el cine nacional el primer reconocimiento a nivel internacional: Premio del Jurado en el Festival de Cannes de 1950.

El espejismo de los Estados Unidos como modelo por imitar o alcanzar es una ilusión que atraviesa y obsesiona la vida diaria y la propuesta política de modernización de la sociedad venezolana de la dictadura de Pérez Jiménez. El “nuevo ideal nacional” de los tiempos perezjimenistas es el común denominador del ciudadano, el “nutriente espiritual” para el engrandecimiento de la patria. El auge de la construcción y la vialidad hace de Caracas un laboratorio de arquitectura y urbanismo. Los cánones, modelos y valores de la modernidad norteamericana de posguerra se instalan junto a

la migración europea. La voluminosa y monumental obra pública y el nuevo acuerdo de utilidades y regalías con las petroleras, genera la sensación de una riqueza eterna que instala sueños de grandeza en el Estado y la sociedad civil.

Mientras Bolívar Films impulsa su visión industrial del quehacer cinematográfico, Margot Benacerraf, cineasta formada en Francia, rueda *Araya*, película documental que recibió el Premio Internacional de la Crítica en el Festival de Cannes de 1959, compartido *ex aequo* con *Hiroshima, mon amour*, de Alain Resnais. Pese al premio, la película no se estrena en Caracas sino dos décadas después y para muchos críticos marca el nacimiento del documental en Venezuela. Sin embargo, para la autora *Araya* no se inscribe en ese género. “Pensaron que era un filme muy complicado. No era un documental; era narrativa poética. Creyeron que la gente no estaba preparada para verlo, que les resultaría difícil entenderlo. Se exhibió en Francia, pero yo tenía la versión en francés desde el comienzo, porque debía estar en ese idioma para poder entrar en Cannes. Muchos años más tarde, el distribuidor para Venezuela dijo: ‘Quiero distribuir esta película’. Realicé la versión en español en ese momento. La película fue un éxito en Venezuela, en 1977” (Benacerraf, 2009). Por su novedad y su importancia, fue escogida como una de las cinco mejores películas en la historia del cine latinoamericano dentro de la Retrospectiva Latin American Visions (A Half Century of Latin American Cinema 1930-1988), organizada por el Neighborhood Film/Video Project de Philadelphia en 1990. “Fue probablemente en *La escalinata* (César Enríquez, Venezuela, 1950), donde el neorrealismo surgió como alternativa de expresión y producción por primera vez en América Latina” (Paranaguá, P. 2003). Donde el autor busca mostrar su visión personal respecto de las desigualdades sociales y las circunstancias que llevan a un joven obrero a delinquir.

El inicio de la etapa democrática en la década de los 1960 es un tiempo de desafíos. Madurar en democracia y madurar la democracia es un reto para una colectividad acostumbrada a “la normalidad” de vivir bajo la dictadura y el tutelaje de la “democracia militar”. El Pacto de Punto Fijo, suscrito entre los principales partidos, buscó crear un marco de acuerdos a largo plazo para el nuevo quehacer político, tratando de generar un consenso en las relaciones partidistas a partir de algunos principios básicos que debían observarse: alternabilidad electoral, defensa de la Constitución y el derecho a gobernar que le asiste a quien es favorecido por el voto. Y junto a ello la necesidad de crear un gobierno de unidad nacional, “sin hegemonía partidista” y con un “programa de gobierno mínimo y común”. De este acuerdo fueron excluidos el Partido Comunista y el Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR).

A pesar de este entendimiento político, el ejercicio de la vida en democracia, los cuarenta años de “adecos” y “copeyanos” —como llama la sociología política a esta época dominada por los partidos Acción Democrática (AD), socialdemócrata, y Comité de Organización Política Electoral Independiente (COPEI), democristiano— no estuvieron exentos de sobresaltos y momentos de convulsión. La conspiración, la división, la exclusión, las asonadas y golpes militares a lo largo de estas cuatro décadas siempre

estuvieron presentes. De hecho, el primer gobierno de este período democrático, el de Rómulo Betancourt, sorteó tres insurrecciones militares dolorosas y violentas —“el carupanazo”, “el porteñazo” y “el barcelonazo”—, un intento de magnicidio y la sublevación armada de grupos rebeldes agrupados en las denominadas Fuerzas Armadas de Liberación Nacional (FALN). Dice Jesús Enrique Guédez (2003): “Los años 60 son sumamente complejos, porque es en donde hay definiciones y no hay quiebra. Como la rama del bambú que suena, suena, suena, y suena, y la bate el viento y la bate, cruje, y se le caen las hojas, y se le caen las ramas pero no se quiebra”. En este tiempo prólogo, una generación de jóvenes entusiastas y críticos se incorpora con una filmadora, un micrófono y una grabadora para desarrollar, en medio de la agitación y el despertar político, un importante movimiento de cámaras que significó, según los cronistas del cine, el surgimiento del cine documental contestatario.

Seducidos por lo social y la efervescencia de la construcción de la democracia, a este movimiento lo llamaron el “cine urgente” y la definición de urgente se debe a que el motivo de la cámara es generalmente un hecho social inmediato. “Ésta es la primera característica: un hecho social inmediato, una huelga, una reclamación, una manifestación, un planteamiento [...] y después, la urgencia de esto está en que alguien lo necesita para instrumentar acciones, para solucionar esos problemas planteados, eso es un poco la base” (Guédez, 2003).

Hernández (2010) afirma: “Nace el grupo de cine militante Cine Urgente, que define la cultura cinematográfica como un trabajo revolucionario y fomenta los primeros talleres de formación técnica e ideológica de grupos de base. Se realizan producciones filmicas como *22 de mayo*, *Al paredón*, *Si podemos* y *Toma de tierra*”. Reconocemos a este movimiento como un antecedente del cine comunitario.

*La Paga* (Ciro Durán, Venezuela, 1962), “Una inflexible alegoría política, hecha en Los Andes venezolanos, es un intento experimental brechtiano, a la vez que yuxtapone el movimiento de resistencia contra el gobierno” (Schwartzman, 1996).

En la Universidad Central de Venezuela (UCV), se realizan cortos documentales como: *La ciudad que nos ve* (Jesús E. Guédez, 1966) y *Estudio No. 1* (Julio César Mármol, 1966), que forman parte del “Estudio de Caracas” como proyectos de investigación; *La Universidad vota en contra* (Guédez y Arrieta, 1968).

Mientras en la Universidad de Los Andes (ULA), en 1968, se realiza la “Primera Muestra de Cine Documental Latinoamericano” un fuerte impulso a la consolidación de los postulados y del movimiento del Nuevo Cine Latinoamericano, diseminado por la geografía de la región. Con la secuela de la creación del Departamento de Cine (1969), que surge a su vez como consecuencia directa de encuentros que se convirtieron en momentos claves para la comunicación, toma de conciencia y especificidad de nuestro cine: Primer Congreso Latinoamericano de Cineastas independientes,

en Montevideo, en 1958; y Primer Encuentro de Realizadores Latinoamericanos y V Festival de Cine de Viña del Mar, Chile, en 1967 (Aray, 1997:228). Carlos Rebolledo en 1969, promueve la creación del Departamento de Cine de la Universidad de los Andes (ULA), orientado a “formar la conciencia crítica de un país realmente independiente” (Siso, 1994). Este espacio de formación y de producción se transforma rápidamente en un referente para el quehacer de la nueva producción venezolana y latinoamericana. Son tiempos de descubrimiento, pero sobre todo “de afirmación en el quehacer y en la búsqueda hacia un país mejor, bien fuera en la constatación o en la denuncia del orden social, o en manifestaciones de ardores prometéticos” (Aray, 1994).

El Departamento de Cine de la ULA, funcionó como efectivo apoyo para la producción, promoción y difusión, no solo del cine producido en las universidades, sino del cine nacional en general. Podemos enunciar algunas obras significativas por su calidad, impacto y trascendencia en el Cine Nacional: *Pozo Muerto*, de Carlos Rebolledo y Edmundo Aray (1967); *¡Basta!*, de Ugo Ulive, *TV Venezuela*, de Jorge Solé y *Renovación*, de Donald Myerston, en 1969. De igual modo, a partir de la iniciativa de Sergio Facchi, en 1967, se crea en Maracaibo el Centro Audiovisual de la Universidad del Zulia (LUZ) como un ente de divulgación ligado a la actividad docente.

Estas películas, junto a otras y otros autores (*Chimichimito*, de Lorenzo Batallán en 1961, premio Oso de Plata en el Festival de Berlín), marcan un punto de inflexión en el quehacer del cine. Podría decirse que son el primer ensayo de una propuesta colectiva, donde la cámara es la mirada de la gente y el micrófono la propia voz de las personas. Juntos, el mirar y el decir hacen su propio relato, su propia verdad. *Pozo Muerto* no es una película sobre el oro negro y su historia en Venezuela, sino un corto documental de los habitantes del petróleo, que muestran su realidad de ese momento. Igual sucede con *La Ciudad que nos ve*, son los habitantes de los cerros y sus testimonios los que muestran la vida en ese entorno de ciudad, en ese pedazo de Caracas. En ese sentido se podría pensar como hipótesis de reflexión que este grupo, esos autores, esa generación, sembraron inquietudes, reflexiones y experiencias que nutren a manera de legado la construcción y búsqueda del llamado cine social de la Venezuela profunda.

Su acercamiento con el lente de la cámara para visibilizar la existencia de esa realidad como cultura, su universo diario, su drama individual y social, los otros, los ignorados como sujeto y objeto del relato, la comunidad y su voz colectiva como esencia de la narración cinematográfica y la difusión de lo filmado a los propios actores y en su propio universo, hacen de esta generación, como método y experiencia, una suerte de antesala del cine comunitario. “Lo del cine fue la cosa más novedosa y más alegre de ese momento, es por eso que mucha gente encuentra cosas ahí todavía, porque no estaba contaminado ni de condiciones estéticas, ni de condiciones empresariales. Lo que teníamos era una cámara de cuerda, un grabadorcito y una gran emoción, sobre todo cuando llevamos esas películas a los barrios, incluso hasta a festivales —afirma Jesús Enrique Guédez, para subrayar que— lo importante fue que ese medio, planteado en Venezuela

como una industria cinematográfica, y reducido a hacer noticieros del gobierno, propagandas, a filmar inauguraciones de hoteles, de golpe se hizo un hecho cultural. Cualquiera persona que vea ahorita: *Pozo Muerto, Si Podemos*; vea *La Renovación*, o vea *La Ciudad que nos ve* —dice—: esto está inscrito dentro de la cultura del país” (Guédez, 2003).

Se crea la Cinemateca Nacional (1966), en el Departamento Audiovisual del Instituto Nacional de Cultura y Bellas Artes (INCIBA), Bajo la dirección de la cineasta Margot Benacerraf. Matilde Suárez introduce al celuloide la temática indígena con su documental *Los Waraos del Delta del Orinoco*.

“Época de fermentación”, como llamó a este período el crítico de cine Alfredo Roffé, es también el tiempo del despertar de la organización. El cine venezolano, siendo uno de los más antiguos en la región andina, es una actividad que a lo largo del siglo fue creciendo sin un marco legal que le incentive, norme y proteja, y esta realidad es la que lleva a un grupo de cineastas a presentar, en 1967, un proyecto de ley que no fue considerado por el Congreso, pero que dio inicio a la larga lucha por la ley de cine, que se fue plasmando en la década siguiente. En 1971 se inaugura la Dirección de Cine del Ministerio de Fomento; en 1974 nace la Asociación Nacional de Autores Cinematográficos de Venezuela (ANAC); en el mismo año la Federación de Centros de Cultura Cinematográfica; y, en 1977, la Asociación de Críticos Cinematográficos y la Cámara Venezolana de Productores de Largometrajes (CAVEPROL).

Son diez años en que, además, el péndulo del pacto Punto Fijo entre AD y COPEI funciona a la perfección. En 1974 Rafael Caldera (COPEI) entrega a Carlos Andrés Pérez (AD), el quinto presidente electo por votación libre y directa, la presidencia de un país con los grupos armados pacificados e integrados a la vida política. Es un escenario de esperanza y de bonanza económica, los precios del petróleo se habían disparado y el embargo de la Organización de Países Exportadores de Petróleo (OPEP) desató una de las crisis de petróleo más severas. “El dinero abunda y Venezuela es un país inundado de petróleo, por eso las multinacionales y los grandes consorcios bancarios le ofrecen créditos en abundancia. [...] Los venezolanos en Miami eran conocidos como ‘Dos por uno’, pues compraban las cosas por docenas. [...] Aviones repletos de turistas venezolanos comenzaron a aterrizar en Miami hasta el extremo de que se les llegó a endilgar el nombre de los ‘tá barato’” (Pérez, 1994). En 1976 se nacionaliza el petróleo y se crea la empresa estatal encargada de manejar el negocio petrolero, Petróleos de Venezuela (PDVSA).

En esa época de abundancia el Estado instrumenta un sistema de crédito para la producción de largometrajes nacionales a través de Corpoturismo y Corpoindustria. Estos recursos dinamizan la iniciativa de los productores y un año más tarde el Ministerio de Fomento dicta normas para la comercialización de películas estableciendo porcentajes de exhibición para los largometrajes, así como la obligatoriedad para los cines de exhibir un mínimo de dos películas anuales de producción venezolana. Es una década rica

en producción, muchos cronistas ubican en este tiempo el inicio de la etapa contemporánea del cine venezolano: *Cuando quiero llorar no lloro*, de Mauricio Walerstein (1973), basada en la novela homónima de Miguel Otero Silva, *Soy un delincuente*, de Clemente de la Cerda (1976) —Primer récord de taquilla para un filme nacional—, *El pez que fuma*, de Román Chalbaud —la película más taquillera de 1977—, *País portátil* de Iván Feo y Antonio Llerandi (1979), basada en la novela homónima de Adriano González León, son considerados por la crítica, largometrajes que caracterizan al cine social venezolano de ese período. Gracias a esta coyuntura de bonanza y de créditos financieros la producción se elevó, de cuatro largometrajes estrenados en 1975 a catorce estrenados en 1978.

Según el director Alfredo Anzola, el cine de esa época es un cine político que alcanzó audiencias masivas y buscó que la gente se identificara más con sus personajes que con el drama social en sí. Al finalizar la década, en 1979, dos decretos ejecutivos establecen la obligación de programar y exhibir, junto a largometrajes, cortos venezolanos no mayores de 10 min de duración, que recibirán el 2 % del ingreso bruto de taquilla.

Esta medida genera una cerrada oposición y debate y, como consecuencia de ello y después de largas antesalas y trece años de espera, una nueva propuesta de ley discutida en el Frente Cultural en Defensa del Cine Nacional entra a consideración del Senado. El cine en Venezuela había sentado en esos años su derecho a existir en las leyes de la República.

Para la siguiente década, los ochentas, la deuda externa duplicada y la caída de los precios del petróleo sacuden la época dorada de la Venezuela “saudita” de la década anterior. La moneda nacional, el Bolívar, en un viernes de febrero conocido como “el viernes negro”, sufre la mayor devaluación de su historia, causando un trauma en la vida y en la economía venezolana, en el cotidiano de los barrios y las calles de Caracas. Esta realidad y su impacto incidirá lentamente en la precaria industria del cine en el país, con total dependencia de la importación de materia prima y equipos.

Se agudiza en el seno de la ANAC un debate entre dos posiciones aparentemente contradictorias: los que propugnan el carácter industrial del cine y quienes defienden su valor cultural: Antagonismo que condujo a posiciones irreconciliables y al nacimiento de la Cámara Venezolana de Productores de Largometrajes (CAVEPROL). Este tiempo de polémicas y sectores en pugna, logra al cabo de un año un capítulo trascendental en la historia del cine nacional: la realización del “Foro Cinematográfico”, con la participación de los sectores (cineastas, distribuidores, exhibidores, etc.). En el Foro se decidirá la estructuración del Fondo de Fomento Cinematográfico FONCINE, organismo mixto integrado por todos los sectores que concurren a esta actividad y destinado a la realización de nuevas películas: *La boda*, de Thaelman Urgelles (1982), recibe entre otros premios como: el Gran Premio “Simón Bolívar” en el Festival Nacional de Mérida (1982) y II Premio Coral en el Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano en La Habana. Oriana, de Fina Torres (1985), conquista la “Cámara

de oro” por su opera prima en el Festival Internacional de Cannes de 1985. *Pequeña Revancha* de Olegario Barrera (1985), con 29 premios nacionales e internacionales, ostenta el récord de premios y galardones recibidos en esta década.

*Homicidio culposo*, de César Bolívar (1984), recreación de un hecho real, alcanza nuevo récord de taquilla y asistencia de un millón 332 mil espectadores (récord que se mantiene hasta el presente). *Macu, la mujer del policía*, de Solveig Hoogesteijn, (1987) impone nuevo récord de taquilla y el segundo lugar en las 10 películas más vistas del cine nacional.

Como caso relevante, se exhibió el largometraje *La propia gente* (1981), con la unión de tres cortos documentales: *Mayami nuestro*, de Carlos Oteyza, documental que retrata el “Fenómeno Mayami” y su carga de transculturización. *Afinque de Marín*, de Jacobo Penzo, documental de Grupo Madera en Marín, un barrio caraqueño, testimonio de la gente, su música, y nuestra identidad multiétnica, y *Yo hablo a Caracas*, de Carlos Azpúrua —que da cuenta del genocidio que sufren los indígenas venezolanos a manos de misiones religiosas—, con 17 premios acumulados, continúan la línea del cine de los años 60; visibilizando escenarios, problemas y luchas sociales, desde los sectores marginales de los barrios caraqueños hasta las tierras de los Yanomami en el Orinoco. En ese año un grupo de mujeres, el Grupo Feminista Miércoles, realizó el corto documental *Yo, tú, Ismaelina*. Su producción y objetivos —dirigidos a las mujeres venezolanas para que tomen conciencia de su propia condición reconociéndose en las alfareras de la película— y el método de trabajo que asume la autoría en colectivo, hacen de este grupo realizador una propuesta que abona a los antecedentes del cine comunitario.

Producción para la década: 381 títulos, 273 cortos y 108 largos. En 1986, se alcanza el récord de estrenos cinematográficos en nuestra historia del cine: 16 largometrajes estrenados y cuatro millones 119 mil espectadores del cine nacional representan el 14 % de los espectadores totales de cine en Venezuela. En 1988, de las diez películas más taquilleras del año, seis son nacionales. Esta década representa la época de mayor productividad en el cine venezolano (De Miranda, 2012).

Mostrar la realidad social y sus personajes en una época de crisis es una preocupación que cruza al cine de la Venezuela de los 1980. El peso de la deuda externa, las continuas devaluaciones de la moneda, el programa de ajustes y las recetas fondomonetaristas generan un escenario que a solo pocas semanas de asumir el nuevo gobierno se incendia. El paquete de ajuste y de medidas económicas, financieras y fiscales, el alza de los precios de la gasolina y el incremento de las tarifas del transporte público, decretadas al inicio del segundo mandato de Carlos Andrés Pérez, detonan la protesta popular: “El caracazo”.

Un día de febrero de fines de los 1980 una ola de descontento masivo, de disturbios y saqueos, de violencia, represión y muerte azota a Venezuela. Los habitantes de la otra

Caracas, los de las barriadas, bajaron de las laderas para decir que la historia no es sin ellos. El modelo de gobierno “puntofijista” AD-COPEI estaba herido de muerte.

Tres años después del levantamiento popular, en febrero de 1992, el teniente coronel Hugo Chávez se levanta en armas en un intento fallido de deponer al gobierno. Ese mismo año, en noviembre, una réplica del mismo movimiento se produce infructuosamente. Sin embargo, Pérez, acosado por la corrupción y las muertes de “El caracazo”, es apartado del cargo. La Cuarta República y el dominio político “adecocopeyano” empiezan a escribir su epílogo.

Pese al clima de tensión y la crisis económica, el ánimo de los cineastas no decae. En 1991 se estrena *Jericó*, de Luis Alberto Lamata. Por primera vez, nuestro cine obtiene el máximo galardón, El Gran Premio Coral, en el Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano en La Habana en 1991. Esta película ostenta 38 premios nacionales e internacionales, situación que la coloca, hasta el presente, en el primer lugar de las películas más premiadas del cine nacional.

Para 1993, veinte y seis años después de la presentación del primer proyecto de ley, el cine venezolano tiene marco legal. La Ley de Cine es aprobada, y por disposición y a consecuencia de ella, un año después se crea el Centro Nacional Autónomo de Cinematografía (CNAC), ente rector encargado de “diseñar los lineamientos generales de la política cinematográfica y ejecutar dicha política”.<sup>3</sup> El centro sustituye al Fondo de Fomento Cinematográfico (FONCINE) que para ese entonces, y por la crisis económica, contaba con un magro presupuesto que le imposibilitaba otorgar créditos de producción. En 1995, el presupuesto del CNAC se incrementa en un 500 % en relación a FONCINE. En esta época es evidente la disminución de la actividad cinematográfica. En 1994 se estrena, con récords de taquilla, *Sicario*, de José Ramón Novoa. En 1998 comienza a funcionar la Escuela Nacional de Medios Audiovisuales de la Universidad de Los Andes y se estrena *Amaneció de golpe*, de Carlos Azpúrua.

Un año después, en febrero de 1999, Hugo Chávez, el décimo mandatario electo por voto popular y directo, asume la presidencia de Venezuela y para cumplir con la promesa de poner fin a la vieja república, da inicio a la Quinta: la “República Bolivariana de Venezuela”, y se elabora una nueva Constitución con la que se busca implementa cambios profundos en la patria de Bolívar.

A partir de esa fecha, progresivamente se va instaurando un nuevo calendario para la actividad cinematográfica, que no deja de insistir y mostrar su capacidad de producción y de sueño. En el año 2000 se estrenan *Manuela Sáenz, la libertadora del Libertador*, de Diego

<sup>3</sup> Ley de Cinematografía Nacional, Gaceta Oficial No. 4 626 extraordinaria, de fecha 8 de septiembre de 1993, Capítulo II, Artículo 9, p. 2..

Rísquez, *Caracas amor a muerte*, de Gustavo Balza y *A la medianoche y media*, de Mariana Rondón y Marité Ugás. Los años siguientes suman nuevas producciones y cada película va añadiendo experiencia. La Quinta República indudablemente constituye un hecho inédito en la historia del cine en Venezuela: es un dínamo renovador que durante la primera década del tercer milenio genera nuevos mecanismos, espacios y recursos para la producción, la organización y fomento de la actividad cinematográfica.

El cine en la nueva república es una política de Estado en virtud de la cual se fortalece y desarrolla ampliando su quehacer. El CNAC ([www.cnac.gob.ve](http://www.cnac.gob.ve)) coordina, gerencia y formula políticas y acciones “dirigidas a estimular, regular y desarrollar la industria audiovisual en Venezuela”. El hecho que el cine sea considerado “un factor estratégico para el fortalecimiento del poder popular y la construcción de una sociedad socialista, democrática, participativa y protagónica” explica su sostenido crecimiento y expansión.

En 2005 se reforma la Ley de Cinematografía Nacional y se crea el Fondo de Promoción y Financiamiento del Cine (Fonprocine), destinado a “realizar las funciones de promoción, fomento, desarrollo y financiamiento al cine”.<sup>4</sup> Al año siguiente, en junio de 2006, se inaugura la productora cinematográfica del Estado venezolano —la Villa del Cine (<http://www.villadelcine.gob.ve>)—, proyecto emblemático encargado de “ejecutar políticas de producción de obras cinematográficas y audiovisuales que impulsen el desarrollo de la industria a través de la disposición de una infraestructura física”, entendida ésta como estudios y equipos, así como personal técnico. Ese mismo año empieza a funcionar la Distribuidora Nacional de Cine Amazonia Films (<http://www.amazoniafilms.gob.ve>), encargada de promover e impulsar la distribución de películas y materiales audiovisuales a nivel nacional e internacional, en salas de cine, estaciones de televisión y espacios de distribución de películas para el hogar. “Su meta es masificar el acceso de obras audiovisuales a través de diferentes ventanas de exhibición, así como ampliar el alcance de la proyección regional”. Es la responsable de organizar y realizar el Festival de Cine Latinoamericano y caribeño en la Isla de Margarita, con una sección de competencia nacional dedicada al cine y video comunitarios.

En 2006, la apertura de 19 salas de cine inaugura la Red Nacional Audiovisual de Salas Comunitarias, cuyo objetivo es ofrecer en cada capital de estado una sala de cine alternativa “que permita presentar el hecho cinematográfico como un arte integral, desde una perspectiva cultural, social y humana que trasciende su apreciación como simple entretenimiento”.<sup>5</sup> Cada uno de estos espacios de gestión “hacen vida” en la

<sup>4</sup> Ley de la Cinematografía Nacional, Título V: De la Promoción y el Financiamiento de la Industria del Cine, art. 36.

<sup>5</sup> Fundación Cinemateca Nacional, Red Nacional de salas Regionales. Disponible en <http://www.cinemateca.gob.ve/fcn>.

Plataforma del Cine y Medios Audiovisuales del Ministerio del Poder Popular para la Cultura.

Otros de los retos que plantea este escenario inédito, que la Quinta República le proponga su cine nacional, son crear las condiciones de producción necesarias para poder disputar el mercado local; democratizar la exhibición de películas y productos audiovisuales mediante la difusión de obras de las otras cinematografías del mundo; aupar y auspiciar un proceso creativo de producción y difusión orientado a quebrar el dominio de pantalla que en las ciudades y hogares venezolanos tiene la maquinaria de entretenimiento norteamericano, asumiendo así la defensa del derecho que tienen las comunidades venezolanas a las imágenes, historias y productos audiovisuales propios y del mundo. Así, en la primera década del nuevo milenio, se edifica un panorama nuevo y distinto en el universo de las imágenes y el sonido, y en los calendarios del tiempo y de la historia, para cumplir un papel político en la construcción del proyecto de gobierno de la Revolución Bolivariana.

A los ciento diez años de la primera exhibición de las vistas con movimiento, allá en la Maracaibo de 1897, se busca romper con la inercia de un pasado antiguo mediante “la nacionalización” de las pantallas y la creación de productos audiovisuales propios que contribuyan, desde el ser venezolano y latinoamericano, al imaginario de la gente, a la creación de los sueños en la propia lengua, al reconocimiento de su raíz y su cultura, a la refundación de la nación.

Alimentar la cultura, el alma de una colectividad, es una necesidad que viene con el tiempo. El alma de un pueblo se alimenta y sostiene no solo de la historia sino también, y tal vez mucho más, del mito, y el cine es una herramienta poderosa para coadyuvar a eso que nutre el proceso de construcción del alma colectiva. A la luz del camino del ayer, de sus reflexiones y lecciones, alentada y hermanada por un imaginario común, la fantasía del cine en el tercer milenio llega a la Villa del Cine como resultado de un largo peregrinar de calendarios, sueños, películas, autores y pueblo.

Con la meta de producir “obras audiovisuales de valor artístico y cultural que fortalezcan al cine venezolano como ejercicio de soberanía cultural”, según se recoge en la web de la fundación La villa del cine, en sus instalaciones, que cuentan con dos estudios de filmación interior y uno exterior; estudios de postproducción, sala de proyección y corrección, 16 salas de edición para audio y una de video de alta definición, talleres de carpintería y herrería, la Villa del Cine ha producido durante su corto tiempo de funcionamiento “34 proyectos y participado en 36 coproducciones venezolanas y 12 internacionales” (Paullier, 2012). Este volumen de producción busca para los próximos años, en palabras de su titular, “establecer un promedio de veinte películas al año, para en un lapso de cinco años aspirar a que un treinta o cuarenta por ciento del cine que se vea en Venezuela sea cine venezolano y cine

latinoamericano”. Esta aspiración si se contrasta con la realidad cinematográfica de la Cuarta República es una propuesta posible.

“Independientemente de que se tenga una visión política a favor o en contra de lo que sucede en el país, hay que reconocer que lo que se está haciendo en la Villa del Cine nunca se había hecho antes. Las oportunidades que brinda no las había brindado nadie”, afirma el novel director Miguel Delgado, que dirigió uno de los cortometrajes que forman la película de ficción *3 noches y 40 años*, producida por la fundación La Villa del Cine.

Época rica en proyectos y respuestas para el cine fue la primera década de este milenio. Nunca antes se habían concretado y organizado tantas iniciativas de gestión en tan poco tiempo. La imagen y el sonido estaban llamados a responder al desafío ese crecimiento. La Venezuela cinematográfica empieza a retratar los avatares de la política y sus contradicciones, los intentos de retorno al ayer y de golpes militares. Superado el intento golpista de 2002, el sueño de la Quinta República se consolida y alimenta el imaginario de la gente. El desafío del cine es crecer en el alma colectiva retratando a la gente y abriendo la transparencia de su imaginación, su historia y sus nombres más profundos.

Muchos son los títulos que a partir de esta década multiplican la imagen en las pantallas de los cines: *Francisco de Miranda* de Diego Ríquez (2006), *Postales de Leningrado* de Mariana Rondón (2007), *Cyrano Fernández* de Alberto Arvelo (2007), entre otros. Durante el año 2010, el cine nacional obtiene más de 146 premios: 33 internacionales y 113 nacionales, cifra más alta obtenida en el transcurso de un año (De Miranda, 2012). Dos de las películas más vistas en la cartelera de los cines de Venezuela en 2011, son venezolanas: *Hermanos* de Marcel Rasquin, con 381 mil espectadores y *La Hora Cero* de Diego Velazco alcanza 931 mil espectadores. La voz del público se va recuperando, lo que da cuenta de una voluntad que se abre camino con los sueños, las historias personales y las luchas de la gente.

“Abramos la historia: y por lo que aún no está escrito, lea cada uno en su memoria”, dejó escrito el maestro y filósofo Simón Rodríguez. Y el cine es memoria de los pueblos. Venezuela lee su memoria gracias al lenguaje de las imágenes en movimiento, aquellas a las que los abuelos solían llamar “vistas”.

## EXPERIENCIAS SELECCIONADAS

Los orígenes del cine comunitario venezolano podrían encontrarse en las inquietudes temáticas y el quehacer de los cineastas de los años 1960-1980, particularmente en el llamado cine urgente, el cine social o el indigenista. Este último nació del compromiso que generó en realizadores, intelectuales y artistas, el manifiesto de 1973 de la Confederación de Indígenas de Venezuela (CONVIVE) y que motivó la realización de una

gran variedad de películas en distintos géneros, soportes y formatos que levantaron, desde una perspectiva indígena, la denuncia de su situación de vida y la defensa de sus derechos. Este ejercicio de ser sus miradas y su voz o, en su defecto, puente para la expresión de la palabra indígena, cambiará radicalmente a partir del siglo XXI.

La Venezuela de comienzos de este siglo, alentada y robustecida por los vientos de un nuevo tiempo, nueva Constitución, nueva República, nuevas lecturas y nuevas percepciones, empuja la aparición, en el cotidiano de la vida nacional, de los antiguos sustantivos, las antiguas raíces, los indios y las indias de las comunidades originarias de esa “Tierra del Agua Grande” que por largo tiempo permanecieron a la sombra de una república que los desconoció e invisibilizó.

Solamente a partir de 1999 y por primera vez en la historia de la nación, en el tercer milenio de la era cristiana, la Constitución de la Quinta República reconoce los derechos que como pueblos originarios les asiste a los más de veinte y cinco pueblos originarios que habitan los distintos estados de la república. En ese sentido, la comunidad en tanto raíz, pertenencia e identidad, en tanto tierra, ambiente y cultura, es reconocida explícitamente como sujeto de derechos, “aunque en la realidad todavía prevalezca la tendencia a la utilización de las tierras indígenas para provecho económico de empresas transnacionales con el aval del gobierno nacional de turno, y el consecuente peligro para la preservación de las culturas, costumbres y medios de vida de las comunidades indígenas asentadas en territorio nacional” (Arreaza, 2010). Esta realidad del reconocimiento del otro distinto que existe y que hace país no se da por decreto o por ejercicio de un acto administrativo; la diversidad cultural y étnica, el “otro nosotros” que nos habita supone un proceso de construcción hacia adentro, y más que un acierto jurídico, debe ser un principio básico de la relación humana, de la construcción colectiva.

Con el respaldo de este nuevo marco legal consagrado por voto mayoritario y directo, más la aprobación de leyes secundarias y reglamentos referidos a Pueblos y Comunidades Indígenas, una nueva época se busca marcar en la historia y la vida de estos habitantes permanentes. “Este reconocimiento legal, político y social ha sido uno de los estímulos más importantes para la producción audiovisual de productores independientes de cine y video, originarios de estas etnias” (Arreaza, 2009). Una realidad inédita en la tierra del “mene” que, junto al auge de la tecnología digital, permitió que sean ellos mismos quienes ensayen en el nuevo milenio ser su propia voz, su propio mirar. En ese sentido, el universo de las experiencias audiovisuales indígenas es un escenario del quehacer del cine que analizaremos desde la óptica de lo comunitario, especialmente la experiencia desarrollada por el pueblo wayuu. A ellos se junta la experiencia de difusión desarrollada, desde tiempo atrás, por grupos o colectivos que promueven el audiovisual como mecanismo de educación y reflexión en distintos espacios de la sociedad.

Otro escenario de reflexión es la política oficial para el cine y el audiovisual, concretada en espacios y organismos de gestión: El Ministerio del Poder Popular para la

Cultura mediante la Plataforma del Cine y Medios Audiovisuales, a través de instituciones como el Centro Nacional Autónomo de Cinematografía (CNAC), Fundación Cinemateca Nacional (FCN) con la Red Nacional Audiovisual de Salas Comunitarias y la Fundación Distribuidora Nacional de Cine, Amazonia Films.

### Wayuunaiki, la experiencia wayuu

En wayuunaiki, la lengua indígena del pueblo wayuu, *yamana* que se traduce como trabajo comunitario o minga, una práctica ancestral de todos los pueblos indígenas del continente, que convoca y junta a la comunidad para la realización de una tarea o propósito común. A más de ser “un presta manos” o un “arrimar el hombro”, la minga o *yanama* es ante todo un espacio de fortalecimiento del espíritu colectivo, del alma de la comunidad; allí, en la multiplicación de los alientos, gracias al nosotros que nutre y fortalece, la pertenencia y la identidad se revitalizan. *Yamana* es alimento, es impronta que contagia. En él se reúne el pueblo para hacer memoria de un ayer que vigoriza y para juntos pensar en el mañana por construir. En ese sentido, la minga o el ejercicio comunitario es un nosotros que como práctica cultural se extiende en su espacio geografía, una región de contraste semidesértica, compartida y separada por una línea de frontera.

Detrás de esta línea “los wayuu han quedado, tanto en Venezuela como en Colombia, bajo la estructura de una organización político-administrativa determinada por los respectivos estados nacionales” (Alarcón, Paz y Leal, 2007), circunstancia que los domicilia y asigna pertenencia. Sin embargo, su propia movilidad ha convertido a la frontera en un paso permeable que, en función de las fluctuaciones comerciales y económicas de la realidad de los dos países, cruza de un lado al otro, lo que ha determinado que los wayuu, mujeres y hombres, asimilen sus derechos “ciudadanos” a partir de la opción de la cédula de identidad, es decir, de la decisión de ser venezolano o colombiano.

Extendida como una gran raíz, la cultura wayuu se expande por sobre cualquier consideración de borde o límite territorial y su identidad de frontera se asienta en un territorio que no se explica sin los límites nacionales. Por ello, porque es necesario resolver esta contradicción impuesta por la historia, el pueblo wayuu busca generar experiencias de comunicación que le permitan borrar la línea que divide la tierra y el alma de quienes la habitan desde el tiempo antiguo, para juntar y hacer un gran *yamana* y profundizar así la raíz de su identidad y pertenencia.

*Wayuunaiki*, el periódico electrónico digital de los pueblos indígenas wayuu, es una de las primeras respuestas a esta necesidad y es también una propuesta para desarrollar un instrumento “alternativo, étnico y comunitario” del nosotros originario de la Guajira venezolana y colombiana que lucha por sus derechos. “Si bien la Constitución de la República Bolivariana de Venezuela reconoce un cúmulo importante de derechos a los pueblos y comunidades indígenas, ellos siguen siendo derechos pendientes, en tanto su materialización es hoy en día un asunto que requiere de traducción concreta”

(Torrecuadrada, 2010). Y entre esos derechos, también los territoriales están pendientes. Es por ello necesario recordarle a la memoria de la sociedad que sin territorios no hay cultura y que si no hay territorios y cultura no hay indígenas. He ahí la importancia de su lucha: es la lucha de derechos y sobrevivencia. En esa medida, con la creación del marco legal y el apareamiento de nuevas tecnologías, lentamente la comunicación como identidad, como expresión de la cultura en lucha, gestada en su propia lengua y a partir de su propio aliento, fue apareciendo sin intérpretes, ni traductores. El derecho a la comunicación haciendo comunicación se lo fue ganando.

En dos mesas de diálogo —2010 y 2011— en Colombia y en Venezuela, los wayuu hicieron *yamana* para conocer las propuestas que de lado y lado tienen respecto de la comunicación. Además de compartir experiencias para fortalecer conceptos, lo medular fue juntar ideas respecto de su construcción como identidad propia, de cómo apropiarse de las herramientas de comunicación para coadyuvar a la lucha de resistencia por la tierra, por el agua, por el respeto a la vida, la autonomía, la tecnología y las formas de comunicar: escuchar a los pájaros cantar; soñar con los ancestros durante la noche o sonreírle a un niño que rompe la monotonía del paisaje. *Yamana* para saber de los derechos como pueblos indígenas a la educación en la propia lengua. *Yamana* para llamar a la lucha por la recuperación del territorio y resistir al apetito del modelo extractivista que amenaza a la vida, a la tierra y al agua. *Yamana* para crecer juntos en la construcción de un sistema de comunicación propia, que oriente el trabajo de todos porque “comunicadores, somos todos” (Noticia al día.com, 2011).

Resultado de este juntar fue la creación de *Putchimaajana*, la Red de Comunicación del Pueblo Wayuu que, según sus creadores, es un proceso que permitirá promover los valores culturales, tener incidencia en los temas de legislación y normatividad, y desarrollar una política inclusiva, autónoma y pertinente. Permitirá monitorear los medios masivos como parte de las tareas y “hacer vocería” cuando pretendan dañar o criminalizar la imagen de la comunidad. “Vigilaremos la difusión de las noticias del pueblo wayuu, porque regularmente solo somos visibles en hechos violentos o cuando algún político visita nuestros territorios” (Nat Nat, 2011), son algunas de las reflexiones nacidas de la Segunda Mesa de Comunicación Wayuu.

Apropiarse de los instrumentos que permitan hacer comunicación para potenciar la lucha por los derechos ha significado también la construcción del hecho audiovisual, las películas propias. El Festival de cortometrajes Manuel Trujillo Durán, de Maracaibo, fue el espacio donde se fue mostrando el caminar de la imagen y del sonido wayuu. Son el testimonio de un crecimiento continuo las óperas primas de 2005: *Ayuulaa Jiiipuu*; *Segundo velorio wayuu*; el documental *Ayuuleepalakaa*; *El hospital*, de Leiki Uriana, Yanilu Ojeda y Xavier Larroque; *Los dueños del agua: Conflicto y colaboración sobre los ríos*, de David Hernández Palmar, Laura Graham y Caimi Waissé, “Xavante” (2008); y la premiada *Tattushi*, de Jorge Montiel (Ópera Prima y Mención Especial de Derechos humanos en la XI edición del Festival de 2012). Otro impulso importante fue la I Muestra de Cine Indígena de Venezuela,

oportunidad, según sus organizadores, para generar “[...] la discusión acerca de cómo han sido filmados los indígenas desde la perspectiva occidental [...]” para contrastar con “expresiones diferentes, indígenas que nos cuentan sus propias historias para no seguir siendo observados por el ojo clínico de un académico” (Hernández-Palmar, 2008).

El programa “El alma wayuu en otros pueblos”, iniciativa impulsada por el Ministerio del Poder Popular para la Cultura a través de la Unidad de Programación Comunitaria de la Fundación Cinemateca Nacional y de la Oficina de Enlace con las Comunidades Indígenas, es otra propuesta que busca socializar y ampliar experiencias y aportes concretos sobre el cine y la comunicación indígena, “para la apertura y visibilización de otras voces y lenguajes” (Colectivo creador de la Muestra de Cine Indígena de Venezuela, 2011) y como parte de la agenda continental indígena de 2012, “Año Internacional de la Comunicación Indígena”.

La necesidad de comunicar desde el lenguaje de las imágenes es un contagio que se extiende en las comunidades wayuu. En junio del 2012 la organización Wayuu Maikiraalasalii presentó en Maracaibo, según reza su boletín de prensa, “el primer largometraje producido por indígenas wayuu en la historia del cine venezolano”; *Juurala Tü Ejirawaakat, La Raíz de la Resistencia*, es una película escrita y dirigida en colectivo por miembros de varias comunidades indígenas de la sierra de Perijá. Resultado de una suma de talleres realizados en la comunidad de Kasusain, la narración poética cantada de la cultura wayuu, el jayeeshi, en la película, “va evocando la conciencia y el sentir de una organización de campesinos indígenas que decide resistir ante la amenaza de la explotación minera y comenzar una lucha por el derecho a construir un territorio autónomo desde las formas culturales propias”.<sup>6</sup> Una realidad común, sentida y padecida por los pueblos originarios de Venezuela y del Abya Yala, nombre originario dado a este continente por sus propios habitantes, los pueblos indígenas.

Este esfuerzo colectivo, según sus realizadores, “es una herramienta de la comunicación para visualizar la lucha el territorio, el agua, la vida y la dignidad” en una región amenazada por las empresas mineras empeñadas en comprar conciencias de líderes que se niegan a perder su tierra, es decir, su identidad. En esa medida la película busca compartir la experiencia “educativa, productiva y cultural desde una práctica autogestionaria sostenible y cotidiana que busca consolidar el tejido social de los pueblos” y la construcción de la utopía de que un mundo mejor es posible y necesario.

Todos estos hechos, festivales, muestras, conversatorios, películas documentales y cortometrajes, dan cuenta de un crecimiento sustantivo de la propuesta del cine

<sup>6</sup> Boletín de Prensa, Estreno del Largometraje Juurala Tü Ejirawaakat, La raíz de la Resistencia. Una mirada del pueblo Wayuu sobre la lucha por la tierra, el agua y la vida. Disponible en <https://www.facebook.com/pages/La-Raiz-de-la-Resistencia/315971561814065>.

comunitario como un derecho e instrumento para la defensa y promoción de los derechos y la cultura wayuu, entendida esta como territorio, lengua y ambiente. En esa medida, el pueblo wayuu busca, con la apropiación y conocimiento de la técnica y el lenguaje cinematográfico, madurar su propuesta de comunicación dentro de la comunidad y sus imaginarios para hablar y profundizar el lenguaje del Sol, Nunuiki ka'íkai.

## La Plataforma del Cine y Medios Audiovisuales

Desarrollar el cine como una industria cultural que permita ejercer soberanía en el terreno del arte y la cultura, y atacar el monopolio de Hollywood que históricamente ha cooptado todas las pantallas de Venezuela, es la apuesta que la Quinta República hace a su cine nacional. Para ello el marco legal se reforma y un gran complejo de producción y distribución de películas, junto a salas de cines comunales, regionales y estatales, se va creando. Nuevas carreras para la formación de los jóvenes se incluyen en las universidades y con la Plataforma del Cine y Medios Audiovisuales se crea un nuevo espacio de coordinación, engranaje y gestión del quehacer cinematográfico y audiovisual de Venezuela. El desafío al monopolio fue planteado: “los ocho estudios más grandes de Hollywood se reparten el 85 % del mercado mundial de cine y ocupan el 98 % de la oferta en América Latina”, denunció el presidente de Venezuela el día de la inauguración de la Villa del Cine (<http://www.villadelcine.gob.ve/>), una respuesta de resistencia creativa al monopolio hollywoodense.

El desarrollo de las políticas públicas diseñadas para el área cinematográfica encuentra en esta Plataforma, el espacio de organización adecuado que permite planificar y ejecutar un plan de trabajo sincrónico, integral e interrelacionado. La Plataforma funciona como un sistema para la coordinación, articulación y vinculación del ámbito cinematográfico y audiovisual del país. Entre otras, agrupa al Centro Nacional Autónomo de Cinematografía (CNAC), la Fundación Villa del Cine (FVC), la Fundación Distribuidora Nacional de Cine Amazonia Films, la Fundación Cinemateca Nacional (FCN), encargada de la exhibición de obras audiovisuales nacionales, latinoamericanas, caribeñas y mundiales dentro del país, a través de la Red Nacional de Salas Regionales y Comunitarias. De esta manera, el apoyo y compromiso del proceso político actual de Venezuela, de su gobierno con el cine, es total.

En el área de formación y asistencia técnica, el CNAC cuenta con el Laboratorio del Cine y el Audiovisual (LCAV); donde regularmente se dictan talleres especializados en el área. En el año 2006, se crea el Programa: *Cine en Curso*, coordinado con los Gabinetes Estadales de Cultura, con alcance nacional. Se realiza en los 24 estados de la República Bolivariana de Venezuela. Para la participación en los Talleres se generan convocatorias regionales, en cada estado o región. Es un Programa orientado a la información, divulgación y capacitación de las comunidades sobre los procesos de la realización cinematográfica. Se realizan con comunidades de muy diversos tipos: desde niñas y niños, jóvenes y adolescentes hasta personas adultas mayores;

en comunidades indígenas, afro-descendientes, privadas de libertad o comunidades especiales (De Miranda *et al.*, 2012)

Como resultado de los talleres de Realización Audiovisual Comunitaria (TRAC), se conforman las Unidades de Producción Audiovisual Comunitaria (UPAC) y el material audiovisual producido, es susceptible de ser exhibido en las distintas salas comunitarias dependientes de la Fundación Cinemateca Nacional y en festivales de cine y videos comunitarios. El objetivo de este programa es formar espectadores y realizadores audiovisuales, capacitados a diferentes niveles, que permitan registrar los cambios y las transformaciones que se producen en el país. Conjuntamente se dictan talleres de Formación de Facilitadores, de Apreciación Cinematográfica, de Realización Audiovisual para Niñas, Niños y Adolescentes y de Especialización Audiovisual Comunitaria en Guión, Producción, Cámara-Iluminación-Sonido y Edición.

Este programa se ha caracterizado por su presencia a lo largo y ancho del territorio nacional, y un aumento en complejidad y diversas modalidades. Podemos ver en las cifras recogidas por las estadísticas, que se han atendido un total de 24 594 participantes en 1 263 talleres, se han establecido 250 UPACs y producido 292 cortos comunitarios como producto de los talleres dictados. Estos procesos de formación, se han convertido en espacios de intercambio y reconocimiento que nutren la imagen y el sonido de pantallas institucionales y comunitarias (De Miranda *et al.*, 2012).

Las principales motivaciones observadas en las comunidades han sido: preservar el acervo cultural, mostrar su actualidad y modo de vida, probar capacidades de realización tanto técnicas como creativas. Desde el punto de vista temático encontramos como contenidos prioritarios: identidad nacional, tradiciones, historia, localidad, personajes de su entorno. Las producciones están realizadas mayormente en video, con formato libre y con todo tipo de cámaras, predominando la modalidad documental.

A partir de 2008, La Fundación Amazonia Films, celebra una fiesta anual, convocada por el Festival de Cine Latinoamericano y Caribeño en la Isla de Margarita, con una sección de competencia nacional dedicada al cine y video comunitario, con cuatro ediciones realizadas. En este espacio se exhiben y premian las obras que obtengan mayor votación, de las comunidades de todas las regiones del país a través de las salas comunitarias de la Fundación Cinemateca nacional.

En cuatro ediciones han participado 212 cortometrajes provenientes de 18 de los 24 estados del país, teniendo mayor presencia la región llanera. Resalta el interés por realizar obras que muestren nuestra cultura, las realidades locales, la necesidad de expresión propia; obras que hablan de acervos, de creadores y de la diversidad que nos constituye. Los títulos premiados son: *Jhon Valdez* (Luis Lugo, Portuguesa, 2008), *Bolívar y capaya: mito o realidad* (Alejandro Mendoza, Miranda, 2008), *Viacruxis Guayabital* (Alfredo Chaviel, Portuguesa, 2009), *Llano profundo* (Carlos Gómez, Guárico, 2009),

*Una botella menos en nuestro paisaje* (Aguiles Fernández, Mérida, 2010), *Vivir del cacao sin cacao* (Alán González, Miranda, 2010), *El color de la salsa* (José Luis Ramírez, Dto. Capital, 2011), y *Mi orgullo de ser campesino* (Osmán Álvarez, Guárico, 2011). Seguimos en la construcción de mecanismos, espacios y acciones enfocadas hacia la descolonización cultural (De Miranda *et al.*, 2012).

Se está produciendo la sistematización desde el CNAC y FCN, para evaluar las características estéticas de las producciones comunitarias en cuanto a lenguaje y narrativa y cómo ha sido el proceso de formación para recuperar la soberanía audiovisual. A través del Sistema Nacional de las Culturas Populares (SNCP), espacio estratégico orientado a organizar el trabajo en común entre las instituciones públicas del Gobierno Bolivariano y las agrupaciones, colectivos y figuras que desarrollan actividades en los ámbitos de creación de las culturas populares y tradicionales, "... se espera construir una nueva manera de elaborar nuestros discursos audiovisuales, como forma de resistencia a los discursos de poder y a sus prácticas alienantes" (De Miranda *et al.*, 2012).

Cabe aquí una pequeña digresión: ¿Cuál es el significado de recuperar la soberanía? ¿Cómo se traduce ese contenido? ¿Se puede recuperar la soberanía audiovisual, cuál? ¿De qué recuperación hablamos? A la luz de la historia de nuestros pueblos y de su larga trayectoria colonial con Europa y después como repúblicas, con las oligarquías criollas dependientes del poder mundial y el capital transnacional, antes que recuperar cabe construir la soberanía audiovisual, como concepto y objetivo de un quehacer de pueblos, como un derecho de Estado-nación frente a sí mismo, a su diversidad de pueblos, de lenguas y culturas que le habitan.

Por lo tanto, en el camino de la reflexión "tratar de generar procesos de formación que sean espacios de intercambio y reconocimiento, que nutran la imagen y el sonido de las pantallas públicas, institucionales y comunitarias, como discurso emancipatorio de contrapoder", no debe significar un ejercicio de la retórica, no debe ser una consigna programática. La construcción del contrapoder, no como objetivo ni programa por cumplir, existe en la cultura de los pueblos, en su extraordinaria capacidad de sobrevivencia, en su relación con el medio. Reconocer que esa forma de ser como colectivo, esa diversidad de lecturas como comunidades bióticas, con su cosmovisión y saberes, contribuye a la construcción del concepto humanidad, saber que la diferencia es parte de la armonía, valorar la diferencia, al otro como esencia que alimenta el camino del diálogo y el sentido de la edificación de colectividad. Entender al que nos habita y sumarse al andar de su camino, es un ejercicio de reconocimiento del nosotros otros.

Saber que la cámara como un mirar de todos, como el cine de todos, más que objetivos busca develar la realidad y mostrar el somos. En ese camino, el cine comunitario como propuesta que se construye, se experimenta y siente, tiene mucho que aportar, pues es la raíz que habla.

## Cine móvil Huayra

Huayra del kichwa, viento, “[...] es una organización de carácter dinámico surgido del grupismo universitario que se ha transformado de acuerdo a los espacios donde actúa. Dichos espacios son ahora contextos de aprendizaje lo cual le confirieron al Huayra una estructura que se organiza en función de las comunidades donde actúa y los espacios de acción, según el proyecto, surgido en la propuesta de recuperación de la identidad compartida”.<sup>7</sup> En esa medida Huayra es un grupo “de activistas docentes” que desde 1978 forman parte de un circuito comunitario de educación audiovisual e identidad cultural.

Su búsqueda gira alrededor de la organización de nuevas propuestas comunitarias de “autosistematización, autoinvestigación, autoformación, autodifusión y autoproducción audiovisual” como metas para recuperar “la memoria escénica, colectiva, y de identidad audiovisual en comunidades históricas en vías de desaparición o desaparecidas”. La idea central es integrar “la memoria colectiva oral y audiovisual del sector rural al sector urbano” a fin de generar, según su idea, “un modelo de autoadministración de la identidad local hacia lo nacional y lo americano” para, entre otros objetivos, “descolonizar la identidad a partir de la memoria colectiva y recuperar la memoria colectiva a través de la conversación informal como elemento base de la comunicación popular”.

Esta propuesta conceptual y teórica se concreta a través de estrategias de producción audiovisual y uso de herramientas audiovisuales que permitan la creación de una plataforma tecnológica adecuada a la realidad técnica disponible en la comunidad.

La idea del uso de herramientas audiovisuales, teléfonos celulares, TV móvil de baja potencia, cámaras Mini DV y VHS-C, software de edición no lineal, digital, es desarrollar la producción y difusión electrónica del audiovisual en banda ancha online o virtual, para superar así la dependencia tecnológica y aprovechar al mismo tiempo sus ventajas en tanto herramienta de comunicación. Esta práctica de elaborar productos y crear la plataforma de distribución y exhibición busca, según la reflexión de quienes conforman este colectivo, “precipitar la descomposición de los valores y conceptos impuestos por los sectores opulentos —nativos o foráneos— que dominan la sociedad [...] (con el propósito de) [...] permitir que surjan nuevos valores y conceptos que correspondan a los intereses y necesidades de los sectores que pugnan por su reivindicación”. “Problematizar al individuo con su historia, su realidad, la imagen que tiene de sí” es la tarea que Huayra asume con la producción comunitaria. Para ello ha organizado, como respuesta, un sistema de formación cinematográfica que le permita crear una política educativa de uso alternativo en espacios audiovisuales existentes, de manera tal que se pueda “asumir

<sup>7</sup> Las citas que aparecen entre comillas en este acápite corresponden al material Cine Móvil Huayra (1978- 2011), 33 años de identidad cultural latinoamericana y educación audiovisual, difundido a través de varios medios electrónicos con motivo de su XXIII aniversario.

la formación audiovisual de proyectos de aprendizaje, reinventando tecnologías, medios y métodos intermedios para la producción comunicacional popular, es decir: Talleres de Cine Móvil, de Cine Club, Centros de Cultura Cinematográfica, Videotecas de base popular y Publicaciones de Base, estructurados en redes móviles que posibiliten la conformación de un contexto de Cultura Cinematográfica en consejos comunales”.

En la medida en que “un proyecto comunitario y alternativo de cine propuesto por la comunidad puede medir el clima organizacional de manera regular” los resultados de las mediciones pueden nutrir al diseño y orientar su administración como modelo comunitario y alternativo de cine propuesto por la comunidad para la gestión de su activo humano. “El modelo de sostenibilidad del Huayra es de carácter autogestionario, es decir, los activistas de Huayra tienen como primera tarea para activar la organización, concientizar que son trabajadores de películas, fotografías, periódicos y revistas culturales comunitarias recuperados así a través de los talleres [...] Las experiencias autogestionadas son aquellas que no son estatales ni privadas. Nacieron de la necesidad, de espaldas al mercado y al Estado, pero pueden relacionarse con ambos desde un lugar propio”.

## Catia TV y Teletambores

“Que la gente haga televisión y la desmitifique” es una de las propuestas de funcionamiento de la Televisión Comunitaria de Venezuela, una realidad que se expande y consolida abiertamente a partir de la Quinta República cuando el estado se convierte en el principal garante, promotor y respaldo de esta herramienta que busca construir, desde adentro, la comunicación de la gente y la nueva relación de ellos con los medios. Hablar de la vida del barrio adentro y su vivir diario, de su entorno sencillo, diferenciarse de la otra televisión difundiendo “contenidos relativos a la vida de sus usuarios y no a los intereses de sus propietarios o directivos” (Lloreda, 2011), es lo que hace la diferencia en la televisión comunitaria como esencia. Un quehacer que se ha multiplicado y que ha generado un marco jurídico y una dinámica de relación que a más de la necesaria coordinación, busca cuidar el entorno filosófico, si cabe el término, que sostiene y anima, no solo su programación, sino su quehacer diario con la comunidad como universo que lo acoge, que es motivo y razón de su existencia, y a la cual la representa.

El marco legal, la Ley Orgánica de Telecomunicaciones, aprobada al inicio del tercer milenio, no solo busca promover el establecimiento de la televisión abierta comunitaria en los distintos estados de la nación, sino que aspira, con su reglamento, a garantizar la diversidad y la pluralidad de la palabra al aire y junto a ello, a más de normar la publicidad y el patrocinio en la programación, impulsar también la capacitación dentro de la comunidad y sus miembros para “formar y acreditar productores comunitarios”.

En este marco jurídico la televisión comunitaria se dispara y prolifera. Catia TV, “la primera televisora habilitada” para transmitir bajo el nuevo entorno legal, emite su señal desde el oeste de Caracas a partir del año 2000. Su lema “No vea televisión...

¡hágala!” plantea un camino de retos que significa formar técnicamente a los grupos humanos de la comunidad que van hacer televisión para, efectivamente, poder hacer televisión. Acompañar y buscar en cada uno de ellos el desarrollo de un sentido crítico de su experiencia como colectivo, sus aciertos y errores, así como su capacidad de análisis para reconocer los obstáculos y limitaciones, así como la creatividad que puede coadyuvar a mejorar y transformar su propia realidad, es la dinámica que mueve a los “ECPAI, Equipos Comunitarios de Producción Audiovisual Independiente”, responsables de la producción y la programación desde la diversidad.

Esta realidad como método hace de esta experiencia de comunicación un sustantivo que rebasa la simple idea de ser una herramienta de la organización comunitaria. Crear una producción independiente y propia y sostenerla, es apropiarse del espacio, del nicho radioeléctrico y su potencial como medio y mensaje, es entender su poder de proyección social. En ese sentido, “difícilmente una producción de Catia TV podría ganar una Palma de Oro en Cannes o un Oso de Plata en Berlín”, señala una de las cofundadoras de la estación, para añadir que también es cierto “[...] películas como Citizen Kane de Orson Welles o Crónica de un verano de Jean Rouch y Edgar Morin, por más paradigmáticas que sean en el imaginario cinematográfico occidental, nunca podrán tener en esta comunidad receptora el mismo impacto que el registro de un acto cultural en el barrio o las entrevistas realizadas a sus fundadores” (Lloreda, 2011).

Esta forma de entender, de ver y hacer producción de televisión, motiva a que la consigna y el trabajo desarrollado en Catia TV se repliquen y catapulte a otras experiencias de televisión comunitaria en Venezuela. A Bolívar TV, Camunare Rojo, TV Rubio y Teletambores, entre muchas otras estaciones que son la respuesta a la televisión mercantil venezolana, a su patrón de intereses vinculados al poder económico responsable de una “parrilla” de programación que históricamente ha significado un velo tóxico para las comunidades y su gente. La óptica mercantil como patrón de producción con el lucro como fin, determina que los contenidos, la calidad, “la pertinencia de los social” estén sometidos a la ganancia como principio, es por ello que esta lógica como naturaleza ha buscado siempre ocultar el derecho que la comunidad tiene a la comunicación, a su información y su entretenimiento. Por ello Noam Chomsky recomienda crear “grupos de autodefensa intelectual” para no ser víctimas de la desinformación dominante y tener la posibilidad de saber qué es lo que se oculta y por qué.

En ese sentido y como respuesta, los medios comunitarios buscan ser comunidad, es decir, integrarse dentro de la comunidad e integrar a la comunidad en su *corpus* creativo como medios, para que sea ella, en la práctica de la construcción de la programación, la que dé cuenta del contenido real del derecho a la comunicación y su proceso de construcción dentro de un estado.

Para el 2006 la unión de las estaciones comunitarias crea la cadena Nacional de Televisoras Comunitarias Venezuela Comunitaria, el objetivo, concertar una estrategia

colectiva que permita profundizar la “lucha por la socialización del espectro radioeléctrico que pertenece a la humanidad y que sigue siendo usufructuado por las corporaciones transnacionales, y que debe ser rescatado por los pueblos del mundo a favor de la humanidad” (Lloreda, 2011).

En esa medida los medios comunitarios son la otra cara del comunicar: Teletambores viene de tambores. “El tambor es el instrumento musical venezolano que llama, reúne, saca a la gente a la calle”. En el tiempo antiguo llamaba a la libertad y convocaba a los esclavos a huir hacia las comunidades libres. Esta es la metáfora que a través de los sonidos de la piel templada en un tronco hueco, explica el origen de esta experiencia de comunicación comunitaria que busca ser un medio “para romper las cadenas que hoy en día, como todos saben, están en las mentes”, afirma su titular e impulsor Thierry Deronne (2003), un belga llegado de la Nicaragua sandinista.

Su idea de hacer de la televisión un medio para transformar es lo que le ha llevado hacia la comunidad. En ese sentido, su propuesta de trabajo se asienta en la participación comunitaria, en su integración a la estación televisiva y en su producción. La comunidad produce al menos el 70 % de los programas. “No hay una redacción que imponga una línea editorial, sino que cada grupo se va instruyendo sobre los lenguajes de la imagen y del sonido, para expresarse en forma autónoma”, señala Deronne (2003). De lo que se trata con esta experiencia es de generar una suerte de amplia escuela política, en el sentido de “la participación ciudadana como reflexión crítica, toma de palabra y toma de decisión”.

Los temas que se abordan —legalización de los terrenos en los barrios, derechos de la mujer, cultura popular, derechos laborales, inspección de las obras públicas por la comunidad, entre otros— llaman la atención de todo el barrio: una audiencia de 500 mil televidentes, en su mayoría trabajadores informales, habitantes del barrio que buscan su propia información, una cierta y cercana que les permita entender y actuar. Desde esa perspectiva, lo que se busca es conocimiento que posibilite luz, que ilumine para poder ver y actuar. “Por esta razón es que la información, en el sentido moderno del término, es indisociable de la democracia participativa” —afirma Deronne— y, por ello, en los reportajes de Teletambores “quienes toman la palabra son personas o grupos que discrepan sobre tal o cual problema. Y gracias a esta contradicción, a los contrastes, es cómo los televidentes pueden forjarse una opinión. Los medios comerciales solo difunden una opinión y sus ‘debates’ dirigidos a los que acuden, individuos que siempre están de acuerdo entre ellos, recuerdan la propaganda de los años treinta”. Para Deronne el antecedente de la propuesta comunitaria en el celuloide son los esfuerzos del cineclubismo y la militancia revolucionaria de los 1970, y la presencia del cine comunitario como producción está relacionada a “centros de formación subsidiados en diversos grados por el gobierno, a través de la creación de una vasta red, incluso en pueblos remotos, de salas de cine comunitarias que pueden despertar nuevas vocaciones”, entendiendo así que la difusión también es formación.

Con el cine comunitario se busca alimentar a los medios comunitarios y la producción comunitaria busca nutrir y nutrirse de la comunidad como principio y fin. Esta relación simbiótica posibilita que individuos y colectivos tradicionalmente excluidos diseñen y generen una lectura y un discurso propio, innovador y plural respecto de sus circunstancias, las suyas como colectividad y las del país como su espacio mayor diverso e incluyente. Así, el surgimiento de estos medios, nacidos de la necesidad social de tener voz e imagen en un momento de innovación de calendarios, impulsa una práctica social nueva y una creatividad distinta. Impulsadas por el Estado en tiempos de cambio, “estas empresas requieren del fomento del Estado para dotarse tecnológicamente; su gran reto es transformarse en entidades autosuficientes e independientes de los gobiernos y sus tutelajes, [no ser monitores de ningún poder], de lo contrario la motivación social que las anima así como su credibilidad podrían verse perjudicadas” (Lloreda, 2011).

## MARCO CONCEPTUAL

A partir del nacimiento de la Quinta República, el cine en Venezuela comenzó a vivir un nuevo calendario, una época inédita, para muchos soñada. La cinematografía deja de ser un ejercicio intermitente, una suerte de ilusión del arte, para convertirse en una política de Estado, un objetivo de gobierno, una de sus metas emblemáticas. Este nuevo calendario que suma nueva república y nuevo milenio, multiplica cine y política. Ambas artes conjugan el mismo verbo y juntas buscan el mismo objetivo común: la consolidación de la nueva república y su tiempo de cambio, la construcción de la soberanía y un pueblo como principio. En ese sentido el cine es emblema de renovación en la cultura y en la vida tricolor, es la bandera de la resistencia y de la construcción de la soberanía audiovisual, es el instrumento que coadyuva a la transformación del alma de la comunidad del Orinoco.

Afrontemos unidos no solo en el país, sino junto a Latinoamérica y el Caribe, el reto de producir y difundir nuestra inherente cinematografía. Venezuela se encuentra en el epicentro de un proceso social y político transformador; sigamos insistiendo en construir y difundir discursos que nos nombren, nos visibilicen, que fortalezcan nuestro imaginario como pueblo multiétnico y pluricultural, caribeño y latinoamericano (De Miranda, 2012)

## CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES

*Waiiye ekaliürua oju 'iraasü pasanainjee süinain mmakaa Yálejesü oju `itiün suwala  
'atakaa nochukuwa Ma `leixwa..Nnjotsü tatijajin oo `u tü tashatüi kaa ' ulakaa wattairü  
saalii asipejaairuka kanakaa atuma taa 'in.*

“Los pájaros son ellos los últimos en despedir a la aurora, son ellos los conjugadores de la palabra, son ellos los portadores de himnos, son ellos: los pájaros”

José Ángel Fernández Silva  
(Poeta y escritor wayuu)

Generar cine propio, desalojar de las pantallas de Venezuela el monopolio de las transnacionales de la gran industria del cine norteamericano, ganar público y defender el derecho de la audiencia a la diversidad, no solo en la comunicación sino también en la información y el entretenimiento, es el escenario de desafíos que significa el objetivo de “hacer cine venezolano para el mundo”. Esta apuesta al cine de la pantalla grande,<sup>3</sup> que significa la Villa del Cine y su edificación como industria cultural, es parte de un soñarse que debe construirse en las salas y en la realidad, sin partituras, dogmas y esquemas. Solamente con la imaginación de la gente y sus imaginarios libres, tocando hacia adentro, sin la sujeción obsesiva y dogmática de una línea editorial y de sus apetitos hegemónicos.

En Venezuela, se está llevando a cabo un proceso de mayor acceso a la realización cinematográfica, hacia la democratización del espacio audiovisual. Se ha iniciado un proceso de cambio de mentalidades. Han surgido personajes y personas con interés en el área audiovisual. Se observa por parte de las comunidades mayor participación y exigencias para esa participación. Las UPACs, se perfilan junto a otras modalidades, como una manera de expresar su sentido de pertenencia e identidad. Existen aún muchos retos; es necesario y estimulante para las realizadoras y los realizadores comunitarios observar cómo la diversidad y logros tanto del cine comunitario independiente como de las UPACs, pasan a formar parte de la programación de las televisoras del Sistema Nacional de Medios Públicos y Medios Alternativos.

En esa medida, tal vez también sea importante mirar hacia adentro, al escenario de pueblos y comunidades originarias que necesitan romper su histórica marginación y ocultamiento, y que encuentran en el cine la herramienta adecuada para mostrar su existencia y recordarle a la historia del país que les ocupa, que allí también el nuevo cine va despertando, se va gestando, ligado íntimamente a la defensa de sus derechos individuales y colectivos, a su lengua y su entorno, a la tierra y el agua, a una vida digna en donde brille el nunuiki ka'íkai, el lenguaje del Sol.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ACOSTA, J. (1995). Laboratorios cinematográficos de la nación: 1927-1935. Revista Objeto Visual. No.2. Caracas. Fundación Cinemateca Nacional.
- \_\_\_\_\_ (1997). “Bajo el signo del Estado”, *Panorama histórico del Cine en Venezuela. 1896-1993*. Caracas. Fundación Cinemateca Nacional.
- \_\_\_\_\_ (1998). “La década de la producción cinematográfica oficial: Venezuela 1927-1938”. Caracas. Fundación Cinemateca Nacional.
- \_\_\_\_\_ (2010). *Rómulo Gallegos y el cine nacional. Estudios Ávila (1938-1942)*. Caracas, Fundación Cinemateca Nacional.
- ALARCÓN PUENTES, J., PAZ REVERO, C. Y LEAL JEREZ, M. (2007, abril-junio). “El poder político en el pueblo Wayuu: Re/definiciones y nuevo liderazgos”, *Espacio Abierto*, (vol. 16, no. 02). Maracaibo: Asociación Venezolana de Sociología. Disponible en [www.redalyc.org/redalyc/pdf/122/12216205.pdf](http://www.redalyc.org/redalyc/pdf/122/12216205.pdf).
- ARAY, E. (1994). “Un lugar en la memoria de la Universidad de los Andes y de la cinematografía”. Disponible en <http://vereda.ula.ve/cine/cine-ula/ach001.htm>.
- \_\_\_\_\_ (1997). “Mérida, la ciudad del cine”, *Panorama histórico del Cine en Venezuela. 1896-1993*. Caracas. Fundación Cinemateca Nacional.
- ARREAZA CAMERO, E. (2009, 11-14 de junio). Documentales Venezolanos de Temática Indígena. Ponencia presentada al “XXVIII International Congress of Latin American Studies Association”. Brasil: Pontificia Universidad Católica de Río de Janeiro (2010). Representación del indígena en el cine venezolano de ficción. Mérida: Fermentum.
- BENACERRAF, M. (2009). “Araya, una película restaurada, una directora venerada” [entrevista a Margot Benacerraf realizada por Lewis Beale, al cumplir la película venezolana *Araya* 50 años de ser aclamada en Cannes]. Disponible en [http://www.aarp.org/espanol/entretenimiento/cine-y-television/info-04-2010/entrevista\\_margot\\_benacerraf.html](http://www.aarp.org/espanol/entretenimiento/cine-y-television/info-04-2010/entrevista_margot_benacerraf.html).
- CALVO OSPINA, H. (2010). “Venezuela: el dictador y las petroleras”. Disponible en <http://alainet.org/active/42427ylang=es>.
- Colectivo creador de la Muestra de Cine Indígena de Venezuela (2011). “Comunicadores wuyuu comparten experiencias sobre cine con el pueblo warao”. *Wayuunaiki*, el periódico de los pueblos indígenas. Disponible en <http://wayuunaikiperiodicoindigena.blogspot.com/2011/05/realizada-2-da-mesa-de-comunicacion.html>.
- COLMENARES, E. Y ÁNGEL, C. (2007, 30 de mayo). “La jerarquía eclesiástica y el autoritarismo en soberanía”. Caracas.

- DE MIRANDA, N. (s.f.). “Una visión socio histórica de 115 años de producción audiovisual venezolana”. Disponible en <http://www.escinetv.org.ve>.
- DE MIRANDA, ET AL. (2012). Informe de situación del cine comunitario en Venezuela. Caracas.
- DERONNE, T. (2003, 5 de marzo). “Perspectiva Ciudadana, Teletambores, televisora comunitaria venezolana”. Rebelion.org. Disponible en <http://www.perspectivaciudadana.com/contenido.php?itemid=4086>.
- “Estreno del Largometraje *Juurala Tü Eejirawaakat, La raíz de la Resistencia*”. “Una mirada del pueblo Wayuu sobre la lucha por la tierra, el agua y la vida”. Disponible en <https://www.facebook.com/pages/La-Raiz-de-la-Resistencia/315971561814065>.
- GÓMEZ, Á. R. (2012, 11 de marzo). “El País habló con su cine”. *El Universal*. Disponible en <http://playball.eluniversal.com/que-hay/120311/el-pais-hablo-con-su-cine>.
- GUÉDEZ, J. E. (2003, 19 de septiembre). “Entrevista a Jesús Enrique Guédez. 2003”. Disponible en <http://migueleguedez.wordpress.com/category/jesus-enrique-guedez>.
- HERNÁNDEZ VILLORIA, R. (2005). “El origen de Venezuela es indígena y quiere decir Agua Grande”. Disponible en <http://filosofiyotrostemas.blogspot.com/2005/10/el-origen-de-venezuela-es-indgena.html>.
- HERNÁNDEZ-CASTILLO, J. (2010). *Construcción del proceso histórico de los medios comunitarios en Venezuela. Aportes vivenciales*. CONATEL Comisión Nacional de Telecomunicaciones. Caracas, Venezuela.
- HERNÁNDEZ-PALMAR, D. (2008). “Clan IIPUANA, Muestra de Cine Indígena de Venezuela”. Disponible en <http://mariategui.blogspot.com/2011/10/jose-antoniovarela-hacer-cine.html>.
- LYON, B. (s.f.). “Cine en Venezuela”. Disponible en <http://www.cinefilovenzolano.org.ve/cinefilo.../Cine%20en%20Venezuela>.
- \_\_\_\_\_ ET AL. (s.f.). “Cine en Venezuela” Disponible en <http://www.cinefilovenzolano.org.ve/cinefilo.../Cine%20en%20Venezuela>.
- LLOREDA, O. (2011). “Televisión Comunitaria en Venezuela: una perspectiva”. Disponible en <http://revistasenlinea.saber.ucab.edu.ve/index.php/temas/articleview/300/305>.
- Nat Nat (2011). “Creación de la Red”. En: Farías Montiel, F. “Organizaciones Indígenas del pueblo wuyuu consolidan ‘Red de Comunicación’”. *Wayuunaiki el periódico de los pueblos indígenas*. Disponible en <http://wayuunaikiperiodicoindigena.blogspot.com/2011/05/realizada-2-da-mesa-de-comunicacion.html>.

- Noticia al día.com (2011, 13 de mayo). “Realizan segunda mesa de comunicación wayuu Comunicadores ‘Somos Todos’”, Disponible en <http://noticiaaldia.com/2011/05/realizan-segunda-mesa-de-comunicacion-wayuu-%E2%80%9Ccomunicadoressomos-todos%E2%80%9D>.
- PARANAGUÁ, P. (2003). *Tradición y modernidad en el cine de América Latina*, Madrid, Fondo de Cultura Económica.
- PAULLIER, J. (2012, 12 de abril). “Venezuela combate ‘la dictadura de Hollywood’ con sus propios estudios”. BBC Mundo. Disponible en [http://www.bbc.co.uk/mundo/noticias/2012/04/120329\\_venezuela\\_villa\\_del\\_cine\\_peliculas\\_revolucion\\_jp.shtml](http://www.bbc.co.uk/mundo/noticias/2012/04/120329_venezuela_villa_del_cine_peliculas_revolucion_jp.shtml).
- PÉREZ, C. A. (1994). “Venezuela en la Cuarta República”. En: “La carrera política de Carlos Andrés Pérez, siempre bajo sospecha, termina en la cárcel” (1994, mayo). *El Mundo*, VI (1.655. 22). Disponible en [http://www.taringa.net/posts/noticias/5689571/Venezuela-en-la-cuarta-Republica\\_-Carlos-Andres-Perez.html](http://www.taringa.net/posts/noticias/5689571/Venezuela-en-la-cuarta-Republica_-Carlos-Andres-Perez.html).
- SALAZAR-QUIJADA, A. (1944). *Origen de los nombres de los Estados y Municipios de Venezuela*. Caracas: Ediciones de la Comisión Nacional de Nombres Geográficos.
- SISO, F. (1994). “Breve historia particular del Centro de Cinematografía de la Universidad de Los Andes”. Disponible en <http://vereda.ula.ve/cine/cine-ula/ach001.htm>.
- SUEIRO, Y. (2012). “Por un buen día nacional del cine”. Ponencia presentada en el II Simposio de Investigación y Formación Cinematográfica. Inédito. CNAC. Caracas.
- SCHWARTZMAN, K. (1996) “Un cine nacional en movimiento. Políticas para una cultura de exhibición cinematográfica”, *Objeto Visual* no. 3, Caracas, Fundación Cinemateca Nacional.
- TORRECUADRADA GARCÍA-LOZANO, S. (2010). *Los derechos de los pueblos indígenas en Venezuela*. Madrid: Fundación Ortega y Gasset, Biblioteca Nueva
- URDANETA, M. (2010, 20 de septiembre). “Chalbaud: En Venezuela el cine ha progresado mucho gracias al gobierno bolivariano”. Observatorio España-Venezuela .Disponible en <http://www.aporrea.org/venezuelaexterior/n165954.html>
- VARELA, J. A. (2011, 25 de octubre). “Hacer cine venezolano significa recuperar una voz que no teníamos”. *Mariátegui, la revista de las ideas*.
- VITALE, L. (1981). “Notas para una historia del movimiento obrero venezolano”. Caracas: UCV.

## SOBRE LOS AUTORES

---

### Pocho Álvarez W.

---

Cineasta, ha realizado películas documentales de carácter político, ambiental, social y cultural, en América Latina, Europa y Asia. *Piel Dolor* (2011), *Jorgenrique* (2010), *A cieloabierto derechos minados* (2009), son títulos de los filmes más recientes. En 1981 publicó *Ecuador, imágenes de un pretérito presente* con el escritor Jorge Enrique Adoum (1926-2009). En 1989 el audiovisual *Memorias de campaña* recibió el premio Coral para documentales en el XI Festival de Cine de La Habana. En el 2011 la ONU le confirió, al documental *A cielo abierto derechos minados*, un reconocimiento por su especial valor para la promoción y defensa de los derechos humanos.

### Irma Ávila Pietrasanta

---

Comunicadora social y realizadora de video. Video-documentalista en más de 15 países de América, Europa y África. Ganó el primer lugar documental en la Bienal de Video (México 1996), y el Mejor Filme Humanístico Iberoamericano (Málaga, 1995). Ha desarrollado proyectos de investigación y de incidencia social a través de las comunicaciones, generando experiencias innovadoras como Apantallad@s, festival y metodología de niños y medios que ganara el premio Unicef (2009). Profesora en la Universidad Internacional de la Mujer (Hamburgo, 2000). Co-autora del libro *No más medios a medias* (2001), entre otros. Profesora de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México DF.

### Vincent Robert Carelli

---

Indigenista e cineasta, iniciou em 1986 e coordena o Video nas Aldeias, um projeto de formação de cineastas indígenas que coloca o video a serviço dos projetos políticos e culturais dos índios brasileiros. Realizou trinta e seis filmes dos quais os mais premiados *O espírito da TV* (1990), *A Arca dos Z'ó'ê* (1993), e *Corumbiara* (2009), um

longa metragem sobre sua trajetória junto aos índios isolados no sul de Rondônia, além da série educativa Índios no Brasil (2000) em dez capítulos para a TV Escola do Ministério da Educação.

### Horacio Campodónico

---

Raúl Horacio Campodónico (1961) es investigador de cine y artes audiovisuales. Desde 1987 se desempeña como docente en instituciones universitarias y terciarios. En 1992 obtuvo la beca de investigación en medios audiovisuales otorgada por el Fondo Nacional de las Artes. En 2003 obtuvo el premio Ensayo sobre Cine Iberoamericano y del Caribe, en su primera edición, convocado por la FNCL y la Universidad de Alcalá. Ha colaborado en distintos libros de edición nacional e internacional. Ha publicado *Trincheras de celuloide* (2005) y *El cine cuenta nuestra historia. 200 años de historia / 100 años de cine* (2010).

### Jesús Guanche Pérez

---

Es Doctor en Ciencias Históricas (especialidad antropología cultural). Investigador y profesor titular. Ha publicado veinte monografías y más de ciento cincuenta artículos sobre diversos aspectos de la cultura cubana y sus características etnohistóricas. Académico de Mérito de la Academia de Ciencias de Cuba, Académico de Número de la Academia de la Historia de Cuba y Miembro de la Junta Directiva de la Fundación “Fernando Ortiz”. Presidente del Tribunal Permanente para los Grados Científicos de Doctor en Ciencias sobre Arte y Vicepresidente (antropología) del Tribunal Permanente para los Grados Científicos de Doctor en Ciencias Históricas. Posee la Medalla de Laureado, la Distinción por la Cultura Nacional que otorga el Ministerio de Cultura de la República de Cuba. Hijo ilustre de la Ciudad de La Habana y Educador Destacado, siglo xx en Cuba. Miembro del Comité Científico Internacional del Proyecto Unesco La Ruta del Esclavo: resistencia, libertad y patrimonio.

### Alfonso Gumucio Dagron

---

Escritor, cineasta y especialista en comunicación con experiencia en África, Asia y América Latina. Su *Historia del Cine Boliviano* (1982) fue el primer libro sobre el tema, así como *Les cinémas d'Amérique Latine* (1981) escrito con Guy Hennebelle. Otras de sus publicaciones son: *Cine, censura y exilio en América Latina* (1979), *El cine de los trabajadores* (1980), *Luis Espinal y el cine* (1986). Publicó en las revistas *Cahiers du Cinéma*, *CinemAction*, *JumpCut*, entre otras; y dirigió los documentales *Señores Generales, Señores Coroneles* (1976), *La voz de las minas* (1983), *Bolivia: Union Rights* (1988), *Voces del Magdalena* (2006), *Mujeres de Pastapur* (2008), entre otros.

## Idania Licea Jiménez

---

Especialista en Bibliotecología y Ciencias de la Información. Profesora Asistente de la Universidad de La Habana, en la Facultad de Comunicación Social, y con experiencia en la formación de estudiantes de la carrera de Estudios Socioculturales. Directora de la Filial Universitaria 1. Trabajó en la investigación: *Producción, coproducción e intercambio de cine entre España y América Latina y el Caribe, 2000-2005* realizada con la fundación Carolina de España y la Fundación del nuevo cine Latinoamericano. Publicada en [www.fundacioncarolina.es/.../produccioncoproduccioneintercambio](http://www.fundacioncarolina.es/.../produccioncoproduccioneintercambio).

## Cecilia Quiroga San Martín

---

Es Socióloga investigadora, productora audiovisual y docente universitaria. En la actualidad se desempeña como: coordinadora de proyectos de la Fundación Friedrich Ebert y docente titular del Taller Audiovisual de la Carrera de Artes de la Facultad de Arquitectura y Artes de la Universidad Mayor de San Andrés. Premio Cóndor de Plata a la mejor fotografía por el video documental *Intensos Fulgores. Historia del Feminismo en Bolivia* (1988), premio COFAN a la mejor realización artística por el video *Qamasan Warmi* (1993), entre otros. Cuenta con varias publicaciones, así como con una extensa filmografía que incluye: series televisivas, documentales, minidocumentales, reportajes, video clips y hasta un filme.

## Janina Rocha

---

Jornalista, pesquisadora e mestre em Literatura pela Universidade de Brasília (UnB), coordenou projetos audiovisuais colaborativos para a TV Brasil, dentre eles o Ponto Brasil (2008 e 2009), com Leandro Saraiva, e o Outro Olhar (2007 e 2008). Foi editora da Agência Brasil (Radiobrás) de 2005 a 2007. Repórter do Caderno 2 do jornal O Estado de S. Paulo, de 1998 a 2001, produziu a pesquisa do documentário *VinteDez* (2002), dos cineastas Tata Amaral e Francisco César Filho, e escreveu *Hip Hop - A periferia grita* (2001), primeiro livro-reportagem sobre a cultura hip hop brasileira, publicado pela Editora Fundação Perseu Abramo. Desde 1998, atua no campo cultural. Coordena o Núcleo de Comunicação do Museu de Arte Moderna da Bahia desde 2012.

## Nancy de Miranda

---

Licenciada en Artes Mención Cine, Universidad Central de Venezuela. Investigadora de cine venezolano contemporáneo en la línea Socio-histórica. Candidata a Doctor en Historia, Facultad de Humanidades y Educación, UCV. Coordinadora General del II Simposio de Investigación y Formación Cinematográfica (2012).

Centro Nacional Autónomo de Cinematografía (CNAC): Investigadora-Asesora (2010- ) Miembro suplente Comité Ejecutivo (2010). Gerente LCAV-CNAC (2007-08). Fundación Cinemateca Nacional (FCN 1995-2005): Coordinadora de Proyectos. Investigadora del Centro de Investigación y Documentación (CID). Instituto de Investigaciones de la Comunicación (ININCO-UCV): Investigadora. Fondo de Fomento Cinematográfico (FONCINE). 1991-1993: Gerencia de Promoción. Consejo Nacional de la Cultura (CONAC): Diseño y Docencia de Talleres de Apreciación Cinematográfica. Premio Municipal de Difusión Cinematográfica. Premio Municipal de Difusión Cinematográfica más destacada 2008.

## AGRADECIMIENTOS

---

### ARGENTINA

A Laura Oliva, por su infatigable desempeño como asesora en tecnología digital. A Dolores Miconi, quien ha participado como responsable del relevamiento de información en las encuestas. A Natalia Vinelli y Fabio Junco, por la gentileza y amabilidad que han tenido al acercarnos distintos contactos al presente trabajo. A Abel Posadas, Octavio Getino, Rolando López y Nemesio Juárez, por habernos brindado acceso a sus respectivas bibliotecas y hemerotecas, y ofrecer testimonio para la presente investigación. Al equipo de la Biblioteca de la Escuela Nacional de Realización y Experimentación Cinematográfica (ENERC), dependiente del Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA), conformado por Adrián Muoyo, Octavio Morelli, Lina Danón, Alejandro Intrieri, Julio Iammarino y Paula Barba, por su habitual vitalidad y buena predisposición para resolver nuestras consultas. A todos los grupos comunitarios de Argentina que nos han hecho llegar las imágenes solicitadas sobre sus actividades.

### BOLIVIA

A Estefanía Paiva y Briyan Soukup por haber trabajado con gran compromiso y empeño en las diferentes etapas de la investigación. Al equipo del Centro de Formación Cinematográfica (CEFREC) por todo el material bibliográfico y audiovisual prestado. A Iván Sanjinés y Abel Ticona por los valiosos datos entregados y por la constante orientación que nos brindaron. A Cecilia Banegas por haber facilitado importantes contactos. A Sergio Zapata por su apoyo. Un reconocimiento especial a Humberto Claros, Franklin Gutiérrez, Max Silva, Gumersindo Yumani, Rosa Jalja, Elías Castro, Francisca Condori, María Mamani, Adolfo Mendoza y Mauricia Condori por compartir testimonios con nosotros y concedernos entrevistas.

## BRASIL

Aos grupos entrevistados que, através de seus representantes, dedicaram horas de conversa por skype e ao vivo, com muitas trocas de emails e materiais. Sem esas pessoas, que estão espalhadas pelo Brasil, não seria possível realizar levantamento. São elas: Alexia Melo e Joana Meniconi (AIC); Anderson Quack e Dafne Rodrigues (Cufa); Diogo Noventa e Evandro Santos (Coletivo de Vídeo Popular); Jefferson Pinheiro e Têmis Nicolaidis (Catarse); Daniel Fagundes, Diego F.F e Fernando Solidade Sores (NCA); Rafael Rolim e Thiago Dezan; (FDE); e Vincent Carelli, do Vídeo nas Aldeias. Também foram muito importantes os pesquisadores Cezar Migliorin, Mauricio Cardoso, Marcio Blanco, Rodrigo Savazoni, Guilherme Strozi e Leandro Saraiva, que nos indicaram caminhos investigativos, bibliografias, fontes e ideias.

## CENTROAMÉRICA

Este trabajo fue realizado desde la ciudad de México DF. y fue posible gracias a la colaboración de numerosas personas que amablemente nos dieron entrevistas, contactos e incluso nos dieron materiales o enviaron por correo hasta México. Mi agradecimiento para Karen Ching, Elizabeth España y Orgun Wagua de Panamá, Carlos Flores, Eduardo Gularte, Boris Hernández y Fermina Chiyal Jiatz de Guatemala, Gustavo Cardoza, Orlando Calderón Manuel, y Elena Ern de Honduras, Házal Jiron de Nicaragua e Isis Campos Zeledón de Costa Rica. Quiero agradecer especialmente a América Cruz Vélez, quien apoyó en la búsqueda web, logística, sistematización y transcripción de información.

## CHILE

A Estefanía Paiva por su compromiso y dedicación en las diferentes etapas del estudio. A Marcelo Cordero quien se encargó de la primera exploración de datos y de la toma de entrevistas en Santiago. A Gustavo Guzmán por su apoyo en la edición del texto. A Javier Bertín cuya orientación hizo posible este trabajo. A Erick Valenzuela, Juan Pablo Río seco y Felipe Gutiérrez Ríos quienes de manera desprendida aportaron con sus meritorias investigaciones. A Ignacio Aliaga, Juan Francisco Salazar, Beatriz Rosselot, Caroline Pavez y Alejandra Sillero del consulado de Chile en Bolivia, por la información entregada y por habernos acercado a importantes contactos, y a Ramón Rubilar y Polo Lillo por sus valiosos testimonios que nos permitieron conocer la esencia de sus experiencias.

## COLOMBIA

Agradecemos la colaboración de Gabriela Alemán, escritora e investigadora, quien coordinó las entrevistas virtuales y presenciales en Colombia, Venezuela y Ecuador,

y se encargó de la investigación en los tres países. Nuestro reconocimiento a quienes generosamente compartieron información respecto de la problemática del cine comunitario en Colombia: Marta Rodríguez, cineasta; Álvaro Ruiz, del Archivo Audiovisual Comunitario; Alirio González, de la Escuela Audiovisual Infantil; Leidy Johanna Mantilla Pérez, directora de “Arte Film” Santander; y, a Alejandra Adoum por su tiempo y generosa ayuda para la revisión final de los textos.

## CUBA

Deseamos agradecer el permanente apoyo de la Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano y su tesorero equipo de trabajo, la brújula coordinadora de Alfonso Gumucio Dagron y de los colaboradores que en diferentes lugares dieron efectiva respuesta al proceso de entrevistas y otras preguntas de interés, como Arnold Antonin y Bruce Paddington. Nuestro agradecimiento a Mayra Álvarez, del Centro de Documentación Cinematográfica del ICAIC; a Yenía Castañeda, del CREAT, Ministerio de Cultura; y a Julio Corbea, de Casa del Caribe, El Cobre, Santiago de Cuba, por la asistencia brindada. También deseamos reconocer a aquellos que declinaron su apoyo, pues nos impulsaron a encontrar diversas vías y medios de acceso a la información necesaria para este primer acercamiento a un tema poco explorado.

## ECUADOR

Agradecemos la colaboración de Gabriela Alemán, escritora e investigadora, quien coordinó las entrevistas virtuales y presenciales en Colombia, Venezuela y Ecuador, y se encargó de la investigación en los tres países. Nuestro reconocimiento a quienes generosa y desinteresadamente compartieron información respecto de la problemática del cine comunitario en Ecuador: A Jorge Luis Serrano, Mario Vera y Maite Galarza, del Consejo Nacional de Cine (CNC); Maritza Chimarro, del Festival Río de la Raya; Saywua Kullur, de la Corporación de Productores Audiovisuales de las Nacionalidades y Pueblos (CORPANP); Alejandro Santillán, escritor y guionista, instructor en la comunidad de Sarayacu; Wilma Granda, Subdirectora de la Cinemateca Nacional de la CCE; y, a Alejandra Adoum por su tiempo y generosa ayuda para la revisión final de los textos.

## MÉXICO

Este trabajo fue posible gracias a la colaboración añeja con muchos de los actores de los procesos de construcción del audiovisual indígena, comunitario y ciudadano, así como de compañeros de camino por estos temas. Una parte de las entrevistas fueron realizadas para la investigación *Breve Historia del Documental Mexicano* (2008) que hicimos para la Asociación de Documentalistas (ADOC) con Guadalupe Ochoa y con apoyo del FONCA; entrevistas a Juan Ramón Apart, Jorge Belarmino, Demetrio Bilbatúa, Héctor Cervera, Nicolás Echeverría, Rosamarta Fernández, Luis Lupone, Armando Lazo, Eduardo Maldonado y Oscar Menéndez. Gracias a las pláticas con

Carlos Cruz, Guillermo Monteforte, Ana Rosa Duarte y Carlos Pérez Rojas. Gracias a las entrevistas a Pablo Gaytán y Hermenegildo Rojas, y especialmente a América Cruz Vélez por la transcripción de información.

## PARAGUAY

A Hugo Gamarra Etcheverry por la gentileza y amabilidad que ha tenido al acercarnos distintos contactos al presente trabajo. A todos los grupos de realización audiovisual comunitarios de Paraguay que nos han hecho llegar las imágenes solicitadas sobre sus actividades.

## PERÚ

A Estefanía Paiva por su trabajo y empeño en las diferentes etapas de la investigación. A Stefan Kaspar por sus profundas reflexiones y por toda la información proporcionada, al igual que a Edgard Flores Mego del Grupo Chaski. A Nora de Izcue por habernos acercado a la asociación La Restinga. A Puchín por abrirnos las puertas a las vivencias y experiencia de jóvenes iquiteños. A Luis Chumbe por sus valiosos testimonios y a Teresa Castillo por mostrarnos el recorrido de Nómadas.

## URUGUAY

A Alejandra Guzzo y Carlos Castillos, por la gentileza y amabilidad que han tenido al acercarnos distintos contactos al presente trabajo. A todos los grupos realizadores de audiovisuales comunitarios del Uruguay que nos han hecho llegar las imágenes solicitadas sobre sus actividades.

## VENEZUELA

Agradecemos la colaboración de Gabriela Alemán, escritora e investigadora, quien coordinó las entrevistas virtuales y presenciales en Colombia, Venezuela y Ecuador, y se encargó de la investigación en los tres países. Nuestro reconocimiento a quienes generosamente compartieron información respecto del cine venezolano, su historia y sus sueños. A Nancy de Miranda, coordinadora de la investigación en Venezuela; Thierry Deronne (Teletambores); Henry Gómez, Reinaldo Rincón, Eduardo Martínez y Nelson Suárez de CNAC-LCAV; a Víctor Lukert, Nancy Nieto, Ismael Llinás de Amazonia Films; y a Cine Móvil Huayra. A Alejandra Adoum por su tiempo y generosa ayuda para la revisión final de los textos.

## DIRECTORIOS

---

### ARGENTINA

Antena Negra TV

Contacto: Natalia Pollito

[pollito19y20@gmail.com](mailto:pollito19y20@gmail.com)

[contacto@antenanegratv.com.ar](mailto:contacto@antenanegratv.com.ar)

[www.antenanegratv.com.ar](http://www.antenanegratv.com.ar)

<http://antenanegratv.noblogs.org>

Teléfono: 54 011 4982-0170, 54 011 3210  
7804

Buenos Aires, Argentina

Asociación Civil Amanecer Grupo Casa  
Taller

Contacto: Francisco Ghiglino

[infoamanecer2@gmail.com](mailto:infoamanecer2@gmail.com)

[www.amanecer.org.ar](http://www.amanecer.org.ar)

Buenos Aires, Argentina

Barricada TV

Contacto: Natalia Vinelli

[nataliaprensa@yahoo.com.ar](mailto:nataliaprensa@yahoo.com.ar)

[barricadatv@barricadatv.org](mailto:barricadatv@barricadatv.org)

[www.barricadatv.org](http://www.barricadatv.org)

[www.barricadatv.blogspot.com](http://www.barricadatv.blogspot.com)

[www.nopasaranrecuperadas.blogspot.com](http://www.nopasaranrecuperadas.blogspot.com)

Buenos Aires, Argentina

Centro Cultural Asustando al Cuco

Contacto: Ivana Macagno

[iva\\_macagno@hotmail.com](mailto:iva_macagno@hotmail.com)

[asustandoalcuco@hotmail.com](mailto:asustandoalcuco@hotmail.com)

Buenos Aires, Argentina

DerHumALC - Festival Internacional de  
Cine de Derechos Humanos

Contacto: Florencia Santucho

[florenciasantucho@imd.org.ar](mailto:florenciasantucho@imd.org.ar)

[infofestival@derhumalc.org.ar](mailto:infofestival@derhumalc.org.ar)

[www.imd.org.ar](http://www.imd.org.ar)

Buenos Aires, Argentina

Festival de Cine Indígena

Contactos: Coordinadora Audiovisual

Indígena Argentina, CAIA y Dirección de

Cine y Espacios Audiovisuales, DCEA

[shiteneyc@yahoo.com.ar](mailto:shiteneyc@yahoo.com.ar)

[www.festivaldecineindigena.blogspot.com](http://www.festivaldecineindigena.blogspot.com)

Buenos Aires, Argentina

Fundación Cine con Vecinos

Contacto: Fabio Junco

[saladillocine@gmail.com](mailto:saladillocine@gmail.com)

[www.cineconvecinos.com.ar](http://www.cineconvecinos.com.ar)

[www.fundacinevecinos.org.ar](http://www.fundacinevecinos.org.ar)

Buenos Aires, Argentina

Mascaró, Cine Americano

Contacto: Mónica Simoncini y Susana

Vázquez

mascarocine@gmail.com  
www.mascarocine.org  
Buenos Aires, Argentina  
Noticiero Popular  
noticieropopularmza@gmail.com  
www.noticieropopular.tk  
www.youtube.com/user/notipopularmza  
Buenos Aires, Argentina

## BOLIVIA

Centro de Formación y Realización  
Cinematográfica, CEFREC  
Coordinadora Audiovisual Indígena  
Originaria de Bolivia, CAIB  
Contactos: Iván Sanjinés y Rosa Jalja  
cefrec@gmail.com  
www.plandecomunicacionindigena.org  
Teléfono: 2492398  
Dirección: Calle Otero de la Vega No. 812-  
piso 2, Alto San Pedro  
La Paz, Bolivia

Video Urgente  
Contacto: Raquel Dalcasa  
mila\_matias@hotmail.com  
Santa Cruz, Bolivia

## BRASIL

Associação Imagem Comunitária  
Contato: Alexia Melo  
alexia@aic.org.br

Cartarse  
Contato: Jefferson Pinheiro  
jefferson@coletivocatarse.com.br  
<http://coletivocatarse.blogspot.com>

Coletivo de Video Popular  
Contato: Diogo Noventa y Evandro Santos  
diogo90@ig.com.br  
evandro.esantos@gmail.com  
<http://videopopular.wordpress.com>

## CUFA

Contato: Anderson Quack y Dafne Rodrigues

andersonquack@cufafilmes.com.br  
dafne.madureira.rio@cufa.org.br  
www.cufa.org.br

Fora do Eixo  
Contato: Rafael Rolim y Pablo Capilé  
rafarolim@foradocixo.org.br  
cuboplanejamento@gmail.com  
<http://foradocixo.org.br>

Núcleo de Comunicação Ativa (NCA)  
Contato: Fernando Solidade Sores  
soliarez@yahoo.com.br  
NCA - Núcleo de Comunicação Alternativa  
ncanarede@gmail.com  
Contato: Daniel Fagundes  
fagundes.daniel@gmail.com  
<http://ncanarede.blogspot.com>

Video nas Aldeias  
Contato: Vincent Carelli  
videonasaldeias@videonasaldeias.org.br  
www.videonasaldeias.org.br  
Recife, Brasil

## CHILE

ADKIMVN Comunicaciones  
<http://vimeo.com/adkimvn>

Parinacota TV  
Contactos: Román Rubilar y Cindy  
Cifuentes  
parinacotacultural.org@gmail.com  
Teléfono: 56- 987838263  
Dirección: Coposa Block 520 - B, Depto. 32,  
Quilicura  
Santiago, Chile

Señal 3 de la Victoria  
Contacto: Polo Lillo  
canal3lavictoria@gmail.com  
www.canal3lavictoria.blogspot.com  
Teléfono: 92221572  
La Victoria, Pedro Aguirre Cerda  
Santiago, Chile

Coordinadora de Cine de los Pueblos  
Indígenas, CLACPI  
Contacto: Jeannette Paillán  
festivalindigena@yahoo.es  
Teléfono: 5622714845 al 47  
Skype: jeannettepaillan

## COLOMBIA

Escuela Audiovisual Infantil  
Contacto: Alirio González  
<http://escuelaaudiovisualinfantil.blogspot.com>

Archivo Audiovisual Comunitario  
Contacto: Álvaro Ruiz  
archivocomunitario@gmail.com  
Marta Rodríguez  
mail@martarodriguez.org  
[www.martarodriguez.org/martarodriguez.org/Home.html](http://www.martarodriguez.org/martarodriguez.org/Home.html)

## CUBA

Televisión Serrana (TVS)  
Contacto: Daniel Díez  
[www.tvserrana.icrt.cu](http://www.tvserrana.icrt.cu)

Centro Memorial Dr. Martin Luther King Jr.  
[www.cmlk.org](http://www.cmlk.org)  
Dirección: Ave 53. no. 9609 e/ 96 y 98,  
Marianao 11400  
La Habana, Cuba

Instituto Cubano del Arte e Industria  
Cinematográfica  
Contacto: Omar González Jimenez  
presidenciaicaic@icaic.cu  
[www.cubacine.cu](http://www.cubacine.cu)  
Teléfono: (537) 838 2845

Festival Internacional del Cine Pobre  
[festival@cinepobre.icaic.cu](http://festival@cinepobre.icaic.cu)  
[www.festivalcinepobre.cult.cu](http://www.festivalcinepobre.cult.cu)  
Teléfonos: (537) 838.3657, 836.9493  
Gibara, Holguín

Muestra Itinerante de Cine del Caribe  
Contacto: Rigoberto López  
muestracaribe@icaic.cu  
[www.caribefilm.com](http://www.caribefilm.com)  
[www.caribefilm.cult.cu](http://www.caribefilm.cult.cu)  
Teléfono: (537) 836 1738, (537) 836 8391  
Fax: (537) 838 11 88  
Dirección: Calle 12 Núm. 555, entre 23 y 25,  
El Vedado. CP 10400.  
La Habana, Cuba

## ECUADOR

Consejo Nacional de Cine  
[www.cncine.gob.ec](http://www.cncine.gob.ec)  
Dirección: Edificio Ministerio de Cultura,  
2º Piso  
Ave. Colón 34 y Juan León Mera  
Quito, Ecuador

Festival Río de la Raya  
Comunicación Audiovisual Comunitaria  
riodelaraya@gmail.com  
riodelaraya@yahoo.com  
Teléfono: (593 2) 3262770, (593 2) 2417436,  
(593 2) 98849232  
Dirección: De las Madre Selvas N48-26.  
Ave. El Inca  
Quito, Ecuador

Corporación de Productores Audiovisuales  
de las Nacionalidades y Pueblos, CORPANP  
[www.corpanp.org](http://www.corpanp.org)  
Teléfono: (593 2) 2904792  
Dirección: Pasaje San Gabriel, OE3-23 y  
Antonio de Ulloa, Sector Mariana de Jesús  
Quito, Ecuador

Saywua Kullur, Corporación de Productores  
Audiovisuales de las Nacionalidades y  
Pueblos (CORPANP): Pasaje San Gabriel,  
OE3-23 y Antonio de Ulloa, Sector Mariana  
de Jesús.  
<http://www.corpanp.org>  
Teléfono: (593 2) 2904792  
Quito, Ecuador

Sarayacu  
tayjasaruta@sarayaku.com  
www.sarayacu.com  
Contactos:  
Alejandro Santillán  
santillanmagaldi@yahoo.com  
Jorge Luis Serrano  
Jorge.serrano@cncine.go.ec  
Mario Vera  
vera@cncine.gob.ec  
Maritza Chimarro  
maritzachimarro@yahoo.com  
Wilma Granda  
wgrandan@yahoo.es

## MÉXICO

Ana Rosa Duarte  
dduarte@uady.mx  
Turix  
<http://turix.yoochel.org/informacion>

Canal 6 de Julio  
www.canalseisdejulio.com  
Teléfono/Fax: (0155) 55 39 47 11,  
56 74 16 15

Comisión para el Desarrollo de los Pueblos  
Indígenas  
www.cdi.gob.mx  
Teléfono: (55) 9183 2100

Comunicación Comunitaria A.C.  
www.comunicacioncomunitaria.org  
Teléfono: 56 59 48 37, 56 58 91 27

Contra el Silencio todas las Voces  
www.contraelsilencio.org  
Teléfono: 5606 7376, 5528 0797

Festival Voces contra el Silencio.  
Contacto: Christian Calónico  
calc2250@correo.xoc.uam.mx  
www.contraelsilencio.org  
<http://liten.be//Mx72n>  
Teléfono/Fax: 5606 7376, 5528 0797

La Bestia  
Contacto: Pablo Gaytán  
gaytanpablo18@gmail.com  
[http://labestia.org.mx/acp/?page\\_id=48](http://labestia.org.mx/acp/?page_id=48)  
Teléfono: 044 55 21 86 84 98, 58 49 25 65

Ojo de Agua  
Contacto: Guillermo Monteforte  
gmonteforte@ojodeaguacomunicacion.org  
comin@laneta.apc.org  
www.laneta.apc.org/ojodeagua  
www.ojodeaguacomunicacion.org  
Teléfono/Fax: 52 (951) 515 32 64  
Ojo de Agua, Oaxaca – México

Ojo de Agua, Proyecto de Medios en  
Chiapas  
Contacto: Hermenegildo Rojas  
Teléfono: 012835962315  
hermenegildorojas@yahoo.com.mx

Promedios  
www.promediosmexico.org

Proyecto de Medios en Chiapas  
Contacto: Carlos Pérez Rojas  
mecapal.films@gmail.com

Turix  
<http://turix.yoochel.org/informacion>

## PARAGUAY

Colectivo de Liberación de Información y  
Producción, CLIP  
<http://colectivoclip.blogspot.com>  
Asunción, Paraguay

Coordinadora por la Autodeterminación de  
los Pueblos Indígenas, CAPI  
Contacto: Víctor Haedo  
capi@capi.org.py  
www.capi.org.py  
Teléfono: (595) 21 443 464  
Teléfono/Fax: (595) 491 433 511  
Dirección: Calle Unruh 160 e/ Hindenburg  
y Miller,

Oficina 5, Ciudad de Filadelfia, 9300  
Fernheim  
Filadelfia, Paraguay

Extensión del Festival Internacional de Cine,  
Arte & Cultura de Paraguay  
y FESTIDOC Paraguay  
Contacto: Hugo Gamarra Etcheverry  
cinefest@pla.net.py  
www.pla.net.py/cinefest  
Asunción, Paraguay

Festival de Cine Under Paraguay  
Contacto: Natasha Rolón  
festivalunderpy@gmail.com  
www.cineunderparaguay.blogspot.com  
Asunción, Paraguay

Plataforma Nacional de Grupos de Teatros  
del Interior de Paraguay  
Contacto: Miguel Agüero  
arraigo.ea@gmail.com  
plataformadeteatrodelineinterior@gmail.com  
www.viveelteatrodetuinterior.blogspot.com  
Asunción, Paraguay

## PERÚ

Asociación La Restinga  
Contacto: Luis Gonzáles y Luis Chumbe  
Contacto@larestinga.org  
Teléfono: 51 065 221371  
Dirección: Calle Raymondi No. 254  
Iquitos, Perú

Centro de Comunicación Audiovisual para  
el Desarrollo, NEXO  
Red de TV rural  
Contacto: Ernesto Girbau  
egirbauf@gmail.com  
<http://redtvruralnexo.wordpress.com/redde-tv-rural/>

Grupo Chaski  
Contacto: Stefan Kaspar y Edgard Flores  
info@grupochaski.org  
Teléfono: 511 251 3404

Dirección: Malecón Grau 927, Chorrillos  
Lima, Perú

Nómadas  
Contacto: Teresa Castillo  
www.nomadasperu.com

## URUGUAY

Árbol Televisión Participativa  
gestion.arbol@gmail.com  
formacionarbol@gmail.com  
produccion.arbol@gmail.com  
arbolvp@gmail.com  
www.arbol.org.uy  
Montevideo, Uruguay

Cine con Vecinos, CCV  
Contacto: Carlos Castillos  
castillo@montevideo.com.uy  
Montevideo, Uruguay

Cine Insurgente Uruguay  
Contacto: Fernando Krichmar y Alejandra  
Guzzo  
elindiosepee@gmail.com  
alejandraguzzo@gmail.com  
info@cineinsurgente.org  
www.cineinsurgente.org  
Montevideo, Uruguay

Colectivo de Producción y Difusión  
Audiovisual Cine Veraz  
Contacto: Luciano Luengo  
lucianoluengo@gmail.com  
cineveraz@gmail.com  
www.cineveraz.blogspot.com  
Teléfono: 099 494 013  
Montevideo, Uruguay

Efecto Cine  
Contacto: Andrés Varela  
andres@coral.com.uy  
produccion@efectocine.com  
www.efectocine.com  
Montevideo, Uruguay

## VENEZUELA

Contacto: Nancy de Miranda  
nancydemiranda@gmail.com  
Caracas, Venezuela

Centro Nacional Autónomo de  
Cinematografía, CNAC.  
Contacto: Juan Carlos Lossada  
jlossada@cnac.gob.ve  
www.cnac.gob.ve.  
Teléfono: 58 212 2394741  
Dirección: Avenida Diego Cisneros, Edificio  
Centro Monaca,  
Ala norte y Ala Sur, Piso 2, Oficina 2-A y  
2-B, urb. Los Ruices, 1071.  
Parroquia Leoncillo Martínez,  
Caracas, Venezuela

Amazonia Films  
Contacto: Victor Lukert.  
vlukert@gmail.com  
www.amazoniafilms.gob.ve.  
Teléfono: 58 212 2349569  
Dirección: Urbanización Campo Claro,  
av.1-A,  
entre av. D y av. 1-B, Quinta 1-19, código  
postal 1071.  
Caracas, Venezuela

Fundación Cinemateca Nacional  
Contacto: Javier Sarabia  
xsarabia@gmail.com  
www.cinemateca.gob.ve.  
Teléfono: 58 212 4810550  
Dirección: Torre norte del Centro Simón  
Bolívar,  
piso 18-19, El Silencio.  
Caracas, Venezuela

Fundación Villa del Cine  
Contacto: Jose A. Varela  
direjecutiva@villadelcine.gob.ve  
www.villadelcine.gob.ve  
Teléfono: 58 212 3638842

Dirección: Final Autopista Gran Mariscal  
de Ayacucho, Complejo Villa del Cine,  
Guarenas, Edo Miranda, Venezuela  
Wayuu

Contacto: David Hernández Palmar  
shiaakua@gmail.com  
Caracas, Venezuela  
Huayra

Contacto: Juan Manuel Hernández  
jmhcastillo@yahoo.es  
Caracas, Venezuela  
Teletambores

Contacto: Thierry Deronne  
cinpopular2@telcel.net.ve  
Caracas, Venezuela



## EL CINE COMUNITARIO EN AMÉRICA LATINA Y EL CARIBE

Lo comunitario es la posibilidad de contar otras historias, de romper el monopolio del *mainstream* para contar desde abajo. Este libro es la re-edición de la investigación realizada por la Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano (FNCL) y se publica ahora en memoria de nuestros idos en la lucha por las imágenes nuestras: el gran escritor Gabriel García Márquez que fue fundador y presidente de la FNCL, el investigador y creador audiovisual argentino Octavio Getino que inspiró a varias generaciones y la luchadora de las causas de la dignidad la boliviana Cecilia Quiroga San Martín, una de las investigadoras de esta obra. Aunque ya no están con nosotros en esta publicación quedan sus ideas, sus imágenes, su pasión por el audiovisual del pueblo y con el pueblo. Este libro es un mapa para leernos como continente de las imágenes y de las historias: una América Latina que no para de contar y de contarse. Leerlo es comprendernos desde las otras historias: las indígenas, las populares, las comunitarias, las nuestras.



FES COMUNICACIÓN ([www.c3fes.net](http://www.c3fes.net)) es un Centro de Competencia en Comunicación de la Fundación Friedrich Ebert para América Latina. Su objetivo es producir conocimiento para hacer de la comunicación una estrategia fundamental del diálogo político y la profundización de la democracia social. FES COMUNICACIÓN trabaja en tres áreas: Comunicación y política, Medios de comunicación y calidad periodística, Medios digitales y ciudadanos.

### Documentos publicados y disponibles en [www.c3fes.net](http://www.c3fes.net):

- El cuerpo del delito [Representación y narrativas mediáticas de la seguridad ciudadana]
- Los relatos periodísticos del crimen.
- Ya no es posible el silencio [Textos, experiencias y procesos de comunicación ciudadana]
- Se nos rompió el amor [Elecciones y medios de comunicación - América Latina 2006]
- Lo que le vamos quitando a la guerra [Medios ciudadanos en contextos de conflicto armado en Colombia]
- Más allá de víctimas y culpables [Relatos de experiencias en seguridad ciudadana y comunicación en América Latina]
- Los Tele-presidentes: [cerca del pueblo, lejos de la democracia]
- ¡Sin nosotras se les acaba la fiesta! [América Latina en perspectiva de género]
- Entre saberes desechables y saberes indispensables [Agendas de país desde la comunicación]
- Tácticas y estrategias para contar [Historias de la gente sobre conflicto y reconciliación en Colombia]
- ¿Por qué nos odian tanto? [Estado y Medios de Comunicación en América Latina]
- Vamos a portarnos mal [Protesta social y libertad de expresión en América Latina]
- Zapping TV [El paisaje de la tele latina]



Convención sobre la protección  
y promoción de la diversidad de  
las expresiones culturales

