

LA OTRA COSECHA

NÚMERO 1 - AÑO 2018



CINE Y VIDEO COMUNITARIO EN NUESTRAMÉRICA



ÍNDICE

CINE Y VIDEO COMUNITARIO EN NUESTRAMÉRICA

1 La comunicación en el movimiento político Mapuche en Wallmapu

Gerardo Berrocal

2 Amazonía, los caminos hacia la autorrepresentación indígena en el cine peruano

Fernando Valdivia

3 Entre sueños revolucionarios y satélites. Herencias del audiovisual comunitario en Argentina.

Sol Benavente

4 Ojo semilla: de abajo hacia arriba nacen otras historias

Ana María Acosta

5 Lo que estos cuerpos tienen que decir: Cine comunitario desde los bordes del género y la sexualidad en América del Sur.

Ana Lucía Ramírez

6 Campamento Audiovisual Itinerante (CAI): siete años de aprender a contar historias desde lo comunitario.

Luna Marán

7 TINTERO

Pakarina: cuando la vida brota

Carlina Derks Bustamante y
Julio César Gonzales

8 MEMORIA

El lenguaje del cine como práctica de intervención social para la inclusión. *Reconstrucción de la experiencia de la Asociación Civil Cine en Movimiento*
Alejo García



La otra cosecha es una publicación de la Asociación Cultural Maizal, independiente, colectiva, autogestiva y sin fines de lucro.

CRÉDITOS

LA OTRA COSECHA N° 1

Dirección:

Maizal.

Comité editorial:

Julio César Gonzales, Luz Estrella, Evelyn Calderon.

Secretaria de redacción:

Evelyn Calderon.

Edición y corrección de estilo:

Luz Estrella.

Escriben en este número:

Ana María Acosta, Sol Benavente, Gerardo Berrocal, Carlina Derks Bustamante, Alejo García, Julio César Gonzales, Luna Marán, Ana Lucía Ramírez, Fernando Valdivia.

Diseño, diagramación e ilustraciones:

Rous Gatastrofe.

Portada:

Rous Gatastrofe.

LA OTRA COSECHA

NÚMERO 1 - AÑO 2018



EDITORIAL

Maizal nace como un colectivo itinerante de creación audiovisual en el centro del mundo, en Quito, “a la mitad del tiempo”. Desde 2014, hemos recorrido distintos territorios al lado de personas y organizaciones muy diversas, explorando los caminos de la comunicación comunitaria, la educación popular y la gestión cultural en Ecuador, Perú y México.

Pero un momento, ¿un colectivo audiovisual que publica una revista?

Frente al avance de las políticas neoliberales de despojo y muerte, es necesario disputar y construir otros sentidos comunes que den respuesta y alternativas desde narrativas propias. Propuestas que se construyan a partir de otros posicionamientos, modos de compartición y relación en el campo de lo social, político, cultural y espiritual.

Profundizar en otras formas de producción de conocimiento que no sólo sea el eurocéntrico, permitirnos la diversidad de visiones y diálogos con los llamados saberes ausentes, y abrir posibilidades para subvertir estas miradas que buscan posicionar una diversidad homogenizada desde las prácticas mediáticas del capitalismo global.

Estas disputas por otros imaginarios sociales, nos llaman a la construcción de propuestas hacia otros caminos y pedagogías emancipadoras; a una comunicación alternativa, comunitaria y contra hegemónica; a economías sociales, populares y solidarias; a la investigación de carácter militante, co-labor, horizontal, dialógica, etc.

En ese andar es que la apuesta por reflexionar desde el quehacer del cine comunitario y el audiovisual en comunidad nos abre la posibilidad de conocer otros espacios de acción y transformación desde el campo la representación audiovisual y los cuestionamientos a sus regímenes visuales y sonoros hegemónicos donde se gestan las narrativas, las tensiones estéticas, y se reinventan las identidades, las memorias e historias

Experiencias desde abajo que apuestan por otras formas de relacionarse y hacer, rompiendo con los patrones de la industria y el comercio cinematográfico en su lógica neoliberal. Desarrollan propuestas pedagógicas desde la educación y comunicación popular, el trabajo comunitario y solidario como eje de acción.

Parte de esta búsqueda por un horizonte otro no la encuentran en la integración al orden hegemónico de la industria cultural, sino en potenciar alternativas de transformación y organización desde esos márgenes contra hegemónicos.

Por ello la propuesta de hacer desde el cine comunitario o el audiovisual en comunidad no es sólo una práctica o ejercicio de (auto)-representación de las alteridades, democratización de los medios y las TICS, o mera alfabetización audiovisual, sino la posibilidad de gestar otros sentidos políticos para la construcción de narrativas contra hegemónicas donde se debe la mirada crítica que pone en cuestión las relaciones de poder y sus dependencias sociales, económicas, políticas y culturales.





LA COMUNICACIÓN EN EL MOVIMIENTO POLÍTICO MAPUCHE EN WALLMAPU



Gerardo Berrocal

Realizador audiovisual. Desde la década del noventa coordina la iniciativa ADKIMVN, a través de la cual ha realizado un trabajo enfocado en el desarrollo del Cine y Comunicación del Pueblo Mapuche, desarrollando diversas actividades de formación, investigación, producción y difusión del cine y audiovisual indígena. Crea documentales y trabajos audiovisuales enfocados en dar a conocer la realidad del Pueblo Mapuche.

Durante la década post-dictadura en Chile, las organizaciones Mapuche más importantes de ese momento, habían realizado una serie de transformaciones en relación a la manera en que venían promoviendo los planteamientos políticos y sociales, la estructura que habían desarrollado como organización y la representatividad que alcanzaban en los Lof (comunidades) de los diversos puntos del Wallmapu.

Habían surgido organizaciones que planteaban que el movimiento político Mapuche debe ser autónomo, diferenciado de orgánicas políticas con estructuras convencionales y jerarquizadas, como los partidos políticos, asociaciones gremiales, corporaciones, entre otros, dado que las principales reclamaciones estaban enfocadas en el resurgimiento de planteamientos políticos de base, y por tanto, bajo una estructura de naturaleza horizontal y de representación territorial, como lo habían sido las estructuras organizacionales ancestrales del Pueblo Mapuche.

La autonomía como base de este planteamiento político, debía surgir desde la propia política Mapuche, que incluía la dimensión cultural y espiritual, a través de las estructuras organizacionales propias, la recuperación y reestructuración del territorio (como una de las principales demandas), la cultura y espiritualidad propia, el idioma (como elemento base de comunicación) y las propias autoridades Mapuche.

Se replantean también una serie de objetivos políticos: autonomía, autodeterminación, reconocimiento de los derechos colectivos e individuales, reconocimiento del sistema propio de organización social, erradicación de las transnacionales que depredan el territorio Mapuche, restitución del territorio ancestral, ratificación de instrumentos internacionales de derecho, entre otros.

Las organizaciones comienzan a desarrollar experiencias de comunicación en diversas áreas, la radio, el periódico, boletines, luego el video y la televisión, y últimamente internet y las redes sociales. Junto con la incorporación de estas tecnologías se comienza a comprender la comunicación como un eje fundamental del proceso político Mapuche, y también, como un derecho a considerar junto a las reclamaciones que se venían haciendo como pueblo.

Si bien en la década de los noventa, el movimiento político Mapuche estaba bastante fortalecido en lo organizacional y había cierto nivel de manejo mediático que daba cobertura a las actividades emprendidas por las comunidades, existía una falencia importante en relación al manejo de los nuevos medios para canalizar el discurso propio que venían difundiendo los territorios a través de sus organizaciones, es decir, dar a conocer el tema Mapuche desde la propia perspectiva. Los medios establecidos (prensa) por su parte, abordaban la problemática Mapuche desde la perspectiva del "conflicto" y la contingencia noticiosa de hechos puntuales ocurridos en relación al asunto, y no les interesaba abordar ni tenían la voluntad de entender el tema de fondo, que tiene relación con la perspectiva del derecho indígena, del reconocer a una cultura distinta, que tiene sus propios códigos y que entiende la relación con el entorno desde el punto de vista cultural y espiritual.

En ese sentido, comienza un trabajo de registro y documentación de las actividades realizadas por las organizaciones de una manera planificada y con objetivos políticos,

es decir, ya no sólo eran los corresponsales de algún canal de TV chileno, de algún medio extranjero o algún documentalista que llegaba a hacer registros de las actividades para luego hacer sus trabajos –de manera más o menos pertinente- según criterios individuales o lineamientos editoriales externos a las comunidades Mapuche.

Estos registros fueron realizados en formato VHS, dado que era el más accesible y de bajo presupuesto para la época, tanto durante el proceso de producción como de posproducción, a diferencia de otras tecnologías de grabación por frecuencia magnética, como el U-Matic y el Betacam (todas tecnologías análogas) y también el Cine.

Durante los años siguientes básicamente se registran las actividades coordinadas por las principales organizaciones que representaban las demandas de los Lof, pero también, se comienza a plantear –al menos en el plano de la propuesta- una serie de acciones tendientes a consolidar el ejercicio del derecho a la comunicación como parte del proceso político Mapuche.

LA CREACIÓN AUDIOVISUAL DURANTE EL PROCESO DE RECUPERACIÓN TERRITORIAL

Es interesante el hecho de que espontáneamente el género que comienza a trabajarse con fuerza y prevalece en el tiempo es el documental. Esto sin duda se debe a la necesidad de dar a conocer las demandas políticas y sociales del pueblo Mapuche, las injusticias cometidas en su contra históricamente, y visibilizar las acciones prácticas que se estaban realizando para avanzar hacia los objetivos planteados. Pero también se encuentra en este formato una herramienta adecuada a la manera de comunicarse a través de la oralidad y los códigos ancestrales propios de la cultura Mapuche.

Uno de los planteamientos que surge con fuerza y se hace práctico en terreno, fue el proceso de recuperación territorial que se estaba dando en diversos puntos del Wallmapu. Desde principios de los noventa, son las comunidades de la zona de Lumako y luego las comunidades de Temulemu, Temucuicui, Didaico, Pantano, Lleu Lleu, entre muchas otras, las que lideran el proceso.

Otro de los documentales que se elaboró al interior de la organización Awkiñ wallmapu Ngvlam y que comienza a reflejar la prioridad del trabajo audiovisual es "Wallmapuche: la Lucha por el Territorio" (1999), que en 19 minutos recopila distintos momentos del proceso de recuperación territorial, las actividades enmarcadas en éste, la reacción del Estado Chileno y las acciones represivas como respuesta a las demandas de los Lof.

El trabajo audiovisual, entonces, se enfoca principalmente en el proceso de recuperación territorial, registrando acciones como, por ejemplo, las ocupaciones de predios de pertenencia ancestral de las comunidades Mapuche -en ese momento en manos de terratenientes y empresas forestales principalmente-, movilizaciones públicas y actividades culturales realizadas en este contexto.

ADKIMVN. Cine y Comunicación Mapuche

En el año 1999, surge un pequeño grupo de trabajo comunicacional al interior de la organización Awkiñ Wallmapu Ngvlam. Junto con esto, surge también la necesidad de diferenciar el proceso de comunicación que se venía dando como parte del proceso político de los Lof, con respecto a la comunicación convencional, y que represente la manera en que se estaba entendiendo la comunicación y su rol dentro del proceso político y social Mapuche.

Surge así "ADKIMVN", iniciativa que comienza a trabajar de manera autónoma en colaboración con diversos Lof (comunidades) Mapuche del Wallmapu (territorio Mapuche), como una organización que plantea entre sus objetivos, el apoyo comunicacional a los procesos de reconstrucción territorial y organizacional, el desarrollo de estrategias de comunicación desde la perspectiva cultural propia Mapuche, la revaloración de las propias formas de comunicación y la revalidación del Kimvn y Rakidzuam (conocimiento y pensamiento ancestral).



Como trabajo práctico plantea el desarrollo de procesos de formación, investigación, producción y difusión, la creación de equipos de trabajo al interior de los Lof y la incorporación de Tecnologías de Información y Comunicación/TIC. ADKIMVN además ha realizado una serie de documentales sobre el proceso Mapuche abordado desde una visión propia, protagonizados por representantes locales y autoridades tradicionales de los Lof.

En el área de la difusión, ha desarrollado una serie de actividades tendientes a dar a conocer los trabajos audiovisuales y el trabajo desarrollado en el ámbito de la comunicación, como muestras en comunidades y espacios culturales del ámbito urbano, participación en festivales de cine indígena y gestión de medios para la publicación de información. Además de crear su medio electrónico adkimvn.org, enfocado principalmente en la difusión del trabajo del área audiovisual propio y otros trabajos desarrollados por organizaciones y realizadores/as Mapuche, además de promocionar obras audiovisuales de otros pueblos indígenas.

EL DESARROLLO DE PROPIOS MODELOS DE COMUNICACIÓN

Si bien muchas de las acciones comunicacionales surgían de manera espontánea y en respuesta a la urgencia de acompañar las acciones que se venían realizando en el marco del proceso político Mapuche, surge la necesidad de desarrollar una propuesta comunicacional mejor estructurada, que recogiera el punto de vista propio. Es decir, que permita visualizar la problemática Mapuche desde la perspectiva de los Lof, desde el conocimiento ancestral, tanto en lo político e histórico, como en lo cultural y filosófico, donde los propios Mapuche sean quienes hablen desde su realidad y tengan la oportunidad de dar a conocer su visión

sobre la misma, el proceso socio cultural y las diversas acciones que se estaban desarrollando en relación a la defensa de los territorios y de los derechos colectivos.

En este contexto, se plantean diversas acciones concretas para lograr los objetivos comunicacionales, entre ellos, levantar un proceso formativo a través de la realización de talleres de comunicación y realización audiovisual; la realización de noticieros que permitieran hacer un tratamiento más adecuado de la información relacionada al proceso político Mapuche; la conformación de equipos de comunicación que acompañen las actividades de los territorios; la creación de centros de documentación audiovisual, e incluso, se plantea el establecimiento de una Televisión Mapuche.

En este sentido, se propone desarrollar una base metodológica que permita llevar a la práctica un modelo de comunicación Mapuche que signifique un instrumento estratégico tanto para el acompañamiento de los procesos sociales, como para contribuir al flujo e intercambio de conocimiento e información, a nivel intraterritorial e interterritorial, asociado a diversas áreas del Kimvn y Rakidzuam Mapuche (sabiduría y filosofía ancestral).

PROPIAS FORMAS DE COMUNICACIÓN

Los componentes que se identifican como base del modelo de comunicación en desarrollo, tiene relación con la revalorización de las propias formas de comunicación. Estas formas, según se plantea, son los elementos, instrumentos, medios y espacios que componen la comunicación

ancestral Mapuche, es decir, elementos como la oralidad, el lenguaje, los protocolos culturales de entendimiento con el entorno, los cuales son desarrollados en diversos espacios de comunicación, tanto socio-culturales como espirituales (ceremonias y actividades), donde se utilizan instrumentos (entre ellos los conocidos como instrumentos musicales, pero que cumplen una función mucho más amplia) que facilitan la fluidez del mensaje y el traspaso de conocimientos por parte de los "comunicadores" del Lof, las autoridades tradicionales (werken, ngiempin, weupife, lonko, machi) y personas mayores, portadoras del Kimvn y Rakidzuam.

Para comprender las propias formas de comunicación es importante el enfoque desde el cual se aborda la realidad y la relación con el entorno. A modo de ejemplo, uno de los elementos más evidentes con respecto a la comunicación es la dimensión espiritual y cultural. La gente Mapuche en su cotidianidad se comunica con los Ngienmapu, Ngienko, Ngienmawida, Pu Newen, Kallfwenukvshe, Kallfwenufvsha para estar bien (Kvmemongen) y ha desarrollado complejos protocolos de relación y respeto con el entorno, Admongen, Normongen, Adkvnuvgn , que se practican a diario en el Lof.

En este sentido, el desarrollo de modelos de comunicación propios a través del uso de las TICs, debe responder a las lógicas de cada Lof y los elementos sociales y culturales que los componen, siendo necesario avanzar en el diseño de una base metodológica para el uso de las TICs que sean adecuadas a los Lof y puedan ser usadas y configuradas de acuerdo a sus realidades locales y a sus propias necesidades comunicacionales.



EL PUEBLO MAPUCHE Y LA COMUNICACIÓN CON IDENTIDAD

Desde la esencia de la filosofía Mapuche ancestral, el concepto de territorio no cabe dentro del actual concepto de propiedad, no es un bien del cual se debe usufructuar y al que se deba explotar descontroladamente. Muchas veces se escucha a personas Mapuche decir que no son dueños de la tierra, sino que son parte de la tierra. Esta frase recoge la base del enfoque Mapuche sobre la propia realidad, y por tanto, sobre sus formas de comunicación y sobre cómo consideran que se deben utilizar las TICs como instrumentos y medios que permitan canalizar esta visión.

De esta forma, la comunicación se plantea no sólo como una herramienta que permite visibilizar la problemática social, sino que también fortalece la cultura y el conocimiento ancestral, mediante la promoción del rol de las autoridades tradicionales, revitalización del idioma propio –en este caso el Mapudungun-. Es una herramienta que hace posible indagar en la memoria histórica a través de la oralidad, contribuye a reactivar las propias formas de transmisión de conocimientos, de conservación del Itrofillmongen (biodiversidad), y aporta a la reconstrucción territorial, cultural y la identidad del pueblo.

De esta manera se quiere lograr que el abordaje de esta realidad no sea desde los parámetros de los “medios masivos” o de la “comunicación empresarial”, como ya ocurre en los principales medios chilenos que se refieren al “conflicto Mapuche” cada vez que tratan el tema. Dando cuenta del nulo entendimiento que hay de una visión ancestral de la relación con el entorno, donde se ve que el verdadero conflicto es de parte del estado y sus políticas, las empresas y su invasión, ambición y explotación insaciable de “recursos”, los cuales para el Mapuche son su casa, su vida, sus hermanos, su padre, su madre. Hoy día, vivimos en una sociedad que no logra ver y reconocer a una cultura que ha estado siempre en este territorio y que se limita a ver la “realidad” que le muestran los medios masivos.

Entonces, es a partir de la necesidad de diferenciar la forma de hacer comunicación desde la propia mirada, de la incorporación de las tecnologías a las formas de comunicación ancestral, de la necesidad de hacer visible la situación de negación, discriminación y estigmatización –fomentada por cierto por los medios de información masivos-, del levantamiento de propios medios de comunicación, desde estas experiencias; que surge el uso del concepto de Comunicación con Identidad.



HACIA EL DESARROLLO DEL CONCEPTO DE CINE MAPUCHE

Sin duda esto constituye parte del desarrollo de una estética propia, dado que en el caso de una Realización Documental por ejemplo, se prioriza el contenido y el tratamiento de la imagen está basado en este criterio, o sea, no se busca lograr una estética carente de contenido que signifique folclorizar la realidad Mapuche, o mostrar por ejemplo, un territorio solamente desde la importancia paisajística, sino que la estética es consecuencia de mostrar estos elementos desde el enfoque de la propia mirada de mundo.

Este tipo de realización quizás es difícil de “digerir” para un público que está acostumbrado a ver material realizado bajo estándares de televisión, por tanto, bajo parámetros comerciales necesarios para tener cabida en estos medios. Sin embargo, la intención no es facilitar al extremo el entendimiento de estos contenidos, por el contrario, es que el espectador de alguna manera se esfuerce en “ver” desde el lado Mapuche para poder entender el mensaje desarrollado. Y esto incluye el acostumbrarse a escuchar el idioma Mapuche desde sus propios oradores, dado que así como muchas veces vemos material audiovisual hablado en inglés, debemos darnos la posibilidad de contar con material audiovisual hablado en el idioma ancestral de los pueblos.

Lo anterior es pensando en un espectador externo a los Lof, porque para el público de comunidades donde se han exhibido los documentales, se ha observado que ha sido bastante más fluida la visualización del contenido. Esto es sabido con base en los comentarios que han surgido luego de las muestras, durante el Nvtram (conversatorio) que a su vez, permite validar la versión final del documental con los mismos integrantes de la comunidad, para luego difundirlo en otros Lof y en espacios externos.

Que los espectadores no indígenas puedan “descifrar” esta estética va a depender de la voluntad de romper con la mirada con que muchas veces se ha representado la realidad Mapuche a través de la interpretación de un “autor” en la realización audiovisual, desde la mirada de un otro. Mientras exista esta voluntad de entender (incluso cuando no se comparta) la mirada de los propios Mapuche sobre su realidad, se podrá avanzar en una mejor relación entre el estado, la sociedad chilena y los Lof que habitan el territorio, junto con fortalecer la identidad cultural Mapuche y la forma de vida que se ha defendido durante tanto tiempo en Wallmapu.

En tanto, las formas de comunicación propias son evidentes y visibles a través de la imagen en la medida que haya voluntad del espectador de entenderlo de este modo, o sea, que haya una amplitud en la mirada que vaya más allá de los parámetros técnicos y estéticos y que se entienda la realización audiovisual desde la relevancia del contenido y la legitimidad, validez y relevancia dada por sus propios protagonistas: los Lof Mapuche con su realidad, diversidad, identidad y pertenencia a distintos territorios del Wallmapu.

EL PROCESO DE COMUNICACIÓN AVANZA CON FORTALEZAS PERO TAMBIÉN DIFICULTADES

La metodología de trabajo desarrollada ha permitido generar un diálogo-aprendizaje en torno al trabajo comunicacional, lo que a su vez ha permitido generar un alcance importante a nivel territorial Mapuche, que en la práctica ha significado apoyar a comunidades, organizaciones y personas con una estrategia comunicacional que da a conocer su situación y produce insumos audiovisuales para el traspaso de estos conocimientos al interior del territorio

y para las futuras generaciones.

De esta forma, se ha logrado desarrollar un proceso formativo a través de la realización de una serie de talleres de comunicación y realización audiovisual en diversos puntos del Wallmapu, principalmente en lugares que mantienen reivindicaciones territoriales y conflictos con terratenientes

y empresas que se han instalado. También se ha logrado conformar pequeños equipos de comunicación que están acompañando los procesos locales, algunos más activos que otros por cierto. Este proceso está reflejado en productos audiovisuales que se han ido realizando con diversos objetivos. Entre los que encontramos videos informativos y documentales principalmente .

El material audiovisual generado hasta ahora, pretende ser un aporte en el entendimiento de la realidad Mapuche, desde una mirada distinta a lo conocido generalmente a nivel de opinión pública dado que, de alguna manera, se ha incorporado una serie de elementos que escapan a la visión superficial y caricaturizada que han promovido las grandes cadenas de medios a través del tiempo sobre el tema Mapuche.

A pesar de las dificultades de accesibilidad a los medios desde los territorios, se han mantenido actividades de difusión en comunidades con la realización de muestras de

“El material audiovisual generado hasta ahora, pretende ser un aporte en el entendimiento de la realidad Mapuche, desde una mirada distinta a lo conocido generalmente a nivel de opinión pública”

material audiovisual, y la producción de insumos que quedan a disposición para su uso en diversas actividades cotidianas.

Por otra parte, a pesar que en las comunidades aún existe poca accesibilidad a Internet, las redes sociales y los medios virtuales han contribuido en dar a conocer el trabajo comunicacional y el material audiovisual generado a una cantidad importante de personas de diversos lugares del mundo que no tendrían acceso en otras condiciones.

El proceso de comunicación sin embargo, no está exento de dificultades, las que principalmente tienen relación por una parte, con el nivel de organización local, la autogestión, la falta de comunicación entre los actores claves del proceso, y por otra, con la continuidad y sustentabilidad necesaria para proyectarse a largo plazo. Lo que tiene relación con una realidad de trabajo desde la precariedad técnica, poco apoyo financiero desde organizaciones, poca accesibilidad a fondos de financiamiento y también, incapacidad de generar un trabajo comunicacional autosustentable en el tiempo.

PROYECCIONES Y ASPIRACIONES DESDE LA COMUNICACIÓN

Es importante para las aspiraciones del Pueblo Mapuche y para la proyección del trabajo comunicacional, tener claridad sobre la manera en que se pretende generar continuidad en el tiempo a partir de la experiencia desarrollada.

Uno de los desafíos es contar con un sistema permanente de formación en el área de la comunicación, que opere al interior del territorio Mapuche y pueda generar actividades de intercambio de experiencias con otros comunicadores de Pueblos Indígenas del Mundo.

Paralelamente a esto, es perentorio fortalecer las redes de comunicación tanto al interior del Wallmapu, como a nivel de pueblos indígenas, y generar una mayor participación en instancias internacionales de debate en torno a la Comunicación y el Cine Indígena.

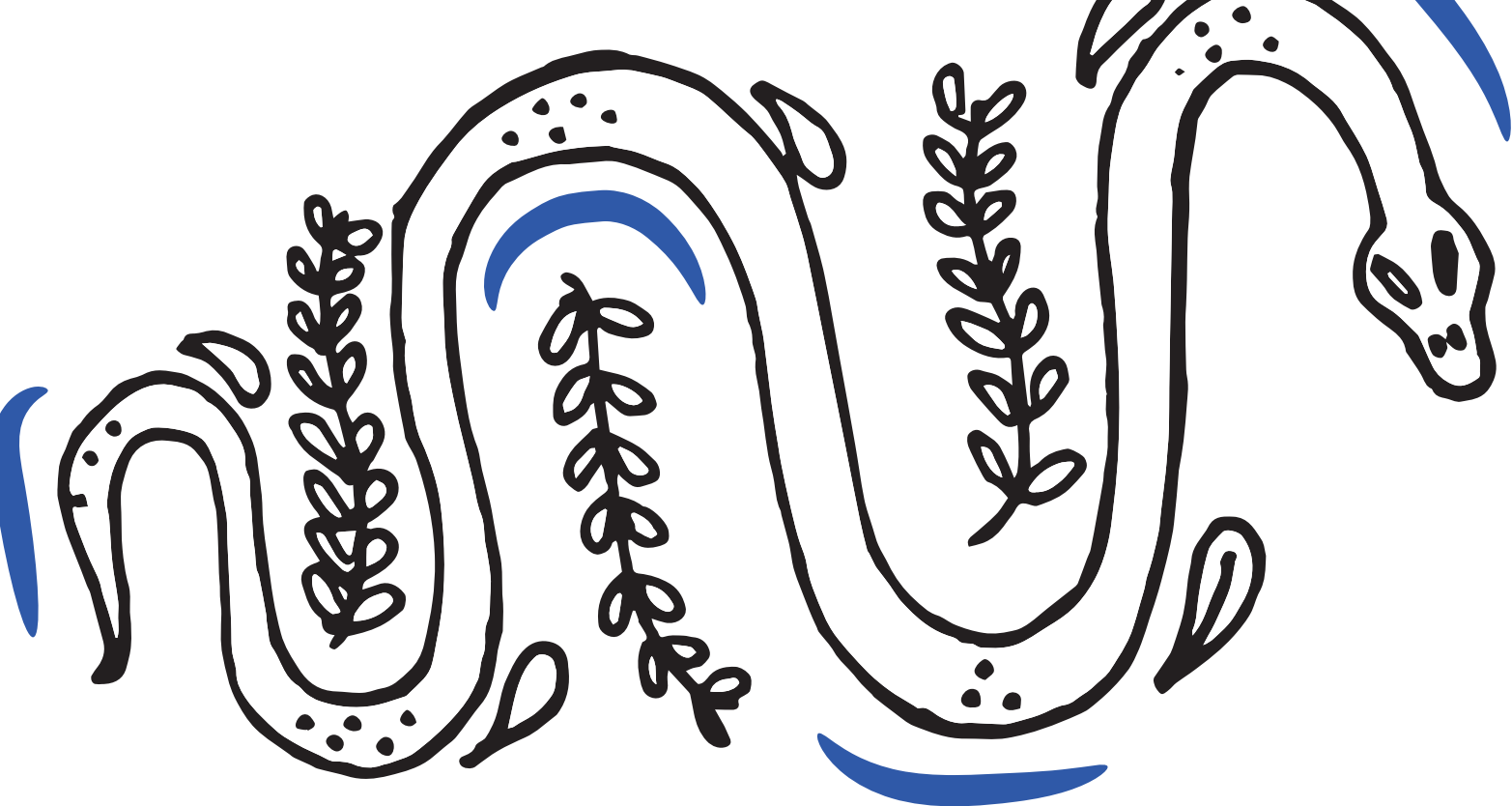
Potenciar el acceso a las TICs y lograr establecer Medios indígenas, incluida la TV, debe ser también una prioridad del proceso comunicacional. Para esto, evidentemente es necesario generar incidencia en políticas públicas de los Estados en virtud del ejercicio del derecho a la comunicación de los pueblos indígenas.

CONCLUSIONES Y REFLEXIONES

Si bien en el contexto actual es absolutamente necesario incorporar las herramientas audiovisuales y en general las TICs a los propios procesos políticos, sociales y culturales de los pueblos indígenas del mundo; es importante comprender estratégicamente la forma en que utilizamos estas herramientas, dado que incorporar modelos que han sido creados y pensados desde una lógica de poder, comercial y de control social y establecerlos tal como se nos presenta, es distinto a buscar la manera de adaptar estos instrumentos a las formas de comunicar nuestra realidad desde una mirada propia y adecuada a los códigos culturales y de convivencia social.

Para esto, es importante poner atención en las bases culturales de nuestros pueblos, en el conocimiento ancestral que perdura en los mayores, en la espiritualidad que se mantiene activa, en la interacción con nuestro entorno y todos los elementos vitales para nuestra existencia, las aspiraciones de recuperar y mantener un sistema de buen vivir; todos componentes fundamentales que nos distan del mundo de lucro, consumo y materialismo en el que actualmente está inserta gran parte de la humanidad.





AMAZONÍA, LOS CAMINOS HACIA LA AUTOREPRESENTACIÓN INDÍGENA EN EL CINE PERUANO

.....

Era 1960, Pansitinma sólo hablaba el idioma Amahuaca, tenía 12 años y ya era protagonista de una película, de un libro y de innumerables fotografías, pero él no lo sabía. Casi 6 décadas después está a punto de convertirse en cineasta.



Fernando Valdivia

Comunicador social y cineasta documentalista, formado en la Universidad Mayor de San Marcos. Actualmente dirige Teleandes Producciones, la Escuela de Cine Amazónico, desde donde promueve la soberanía audiovisual formando cineastas indígenas. Sus obras han recibido numerosos reconocimientos, destacando el premio Anaconda 2004, en Bolivia; premio Rigoberta Menchú 2003, en México; Muiraquitá 2006 y 2010, en Brasil; y en Italia el premio Gillo Pontecorvo 2010.

Cuando nos invitaron a la inauguración de la Casa de Cultura Amahuaca en la cuenca del río Inuya varias preguntas saltaron: ¿Una casa de cultura en medio de la selva?, ¿quiénes eran los Amahuaca?, ¿dónde quedaba el río Inuya? Tras varios años trabajando en la Amazonía caímos en cuenta que sabíamos muy poco de ellos y que aceptar la invitación era ineludible.

La bibliografía dice que los Amahuaca, "hijos del ronsoco" (Dole, 1998), forman parte de la familia lingüística Pano y habitan en las cuencas de los ríos Sepahua e Inuya, al sur este de la región Ucayali (Perú), haciendo un aproximado de 301 personas -según el censo INEI 2007-, un número tan reducido que pareciese confirmar la predicción del famoso libro Farewell to Eden (El Edén que desaparece) de Mathew Huxley que anunciaba su pronta desaparición. Precisamente al inicio de los años 60 la lingüista Gertrude Dole realizó una investigación con el apoyo del Instituto Lingüístico de Verano y filmó el documental Amahuaca, a tropical forest society in southeastern Peru, realizando además hermosas fotos en comunidades, hoy desaparecidas. Al ver esas imágenes no podemos resistirnos al romanticismo de pensar que todo tiempo pasado fue mejor: chacras magníficas

colmadas de maíz, gente esbelta, alegre y trabajadora confeccionando coronas de un estilo único, ceremonias de las que casi no hay recuerdo, pinturas corporales, miradas que atravesaban el papel y el tiempo. Pero tenemos que pisar tierra y recordar que eran tiempos muy violentos, donde no era extraño que ocurran matanzas, principalmente con los fieros rivales Yaminahua. Mutuamente se robaban mujeres, obligándose a huir viajando de río en río, tiempos en que los misioneros los atraían y reubicaban donde les fuese conveniente para sus estudios o adoctrinamiento. No existía un Ministerio de Cultura, no existía AIDSESEP ni CONAP, los investigadores extranjeros eran sus principales interlocutores frente al resto del país.

Precisamente estos investigadores plasmaron en sus obras imágenes de diversos personajes como Pansitima, el niño en primer plano que llenaba las primeras páginas del libro de Huxley, mostrando la mordida que un murciélago le dejó en su nariz. También vemos a Pedro Collazos como todo un guerrero, a una joven Margarita Flores cuidando de sus bebés y a la Chitomo con sus pechos al aire desafiando al mundo. Para la película se filmó a los mismos personajes y nos da una idea más cercana de su personalidad: unos alegres y en permanente movimiento, otros más desconfiados y guardando distancia de la entusiasta filmadora Gertrude Dole. Ambas obras son escritas y narradas por los investigadores quienes ven, interpretan y reflexionan sobre su objeto de estudio, el pueblo Amahuaca.

El libro tuvo buena acogida en las librerías de habla inglesa. El destino de la película sobre los Amahuacas quedó circunscrito a entornos académicos, cumple sus fines descriptivos y de análisis. Al parecer esta película no fue proyectada a la población Amahuaca, no hay registro preciso de ello, lo que sí sabemos es que se almacenó en los archivos del Museo Americano de Historia Natural de New York.

Así como la película de Dole, en otras regiones de la Amazonía peruana se filmaron documentales similares y tuvieron que pasar poco más de 10 años para que aparezca la primera experiencia de auto representación con pueblos originarios. El Proyecto Audiovisual Shipibo propuesta por el antropólogo Tom Arden con el apoyo de HIVOS de Holanda, intentó usar el cine como aliado para sensibilizar al pueblo Shipibo-Conibo sobre la depredación de lagos y bosques. Seleccionó a 4 jóvenes dirigentes, los capacitó en el manejo de cámaras de 8mm durante una semana y los dejó solos para que filmen. Sólo Inin Sheka logró imágenes aceptables y editables que se incorporaron en un documental de casi una hora de duración, película que se difundió durante casi 8 meses en todas las comunidades Shipibo-Conibo. Escenas de pesca tradicional, caza tradicional, manejo de bosques de manera sostenible eran mostradas para incentivar el uso inteligente de la riqueza natural ucayalina; aparentemente hubo un impacto positivo y se generaron debates durante las proyecciones, una

suerte de cine-foro en nuevos espacios, actividades que pudieron continuar gracias a la donación de los equipos tras el cierre del proyecto el año 74 (Valdivia, 2012). Quizás el proyecto no logró la suficiente motivación o interiorización de la importancia de crear mensajes propios con el cine y según comentan sus protagonistas no se filmó un solo metro de película una vez concluido.

Por un largo periodo no se tuvo noticias de proyectos similares en la Amazonía peruana. Llegaron los años ochenta con la nueva tecnología del video portátil y las numerosas organizaciones no gubernamentales que promovían la educación popular o la comunicación para el desarrollo, que emprendieron decenas de proyectos donde los medios audiovisuales eran protagónicos, mayormente en la costa y la sierra. Pero prácticamente ninguno realizó actividades audiovisuales en la Amazonía, salvo un proyecto de capacitación agrícola del Ministerio de Agricultura en convenio con la FAO llamado CESPAC, encargado de realizar videos de capacitación agrícola donde los pobladores de pueblos originarios guiaban en el ABC instructivo, principalmente en zonas andinas y -en menor medida- la Amazonía.

“En la década del noventa un joven indígena del pueblo Bora en Loreto planteó públicamente -por primera vez- su incomodidad ante la forma en que eran representados los indígenas amazónicos en la prensa”

Ya en la década del noventa un joven indígena del pueblo Bora en Loreto planteó públicamente -por primera vez- su incomodidad ante la forma en que eran representados los indígenas amazónicos en la prensa, la televisión y el cine. “Los que pueden contar mejor de la selva somos nosotros, los que vivimos, los que hemos nacido y crecido, los oriundos de la zona misma”, decía Víctor Churay, mientras llevaba a la práctica su afirmación extrayendo tintes de frutos, semillas y los lienzos de árboles de llanchama para plasmar imágenes que se siguen exhibiendo en importantes salas y museos del país.

Hay consenso en afirmar que el trabajo de Churay fue la punta de lanza que abrió el camino a decenas de artistas indígenas que hoy exhiben su arte y testimonio gráfico en diversos espacios urbanos, además, Churay propuso realizar una película sobre la búsqueda de sus materiales naturales y narrar las historias atroces de los tiempos del caucho, donde se asesinaron a casi 30 mil de sus parientes. Ante la sorpresiva muerte del protagonista la historia no pudo concluirse, pero el material grabado se incluyó en el documental Buscando el Azul que tuvo amplia difusión.

Nunca fue tan urgente la auto representación y visibilización de los grandes temas amazónicos como durante los paros amazónicos de agosto del 2008 y junio del 2009, levantamientos que cambiaron la perspectiva de los pueblos originarios en el imaginario nacional. Sus luchas por

derogar leyes lesivas a sus derechos lograron frenar las intenciones del Estado -con alto costo de vidas humanas- y los consolidaron como sujetos políticos en un país donde seguían siendo representados con base en prejuicios y exotismo, principalmente desde los medios masivos de comunicación.

La emergencia del baguazo y la necesidad de presentar en pantalla la versión indígena de los hechos despertó la solidaridad de activistas y aliados, como la actriz de raíces indígenas peruanas Qorianka Kilchner que donó más de 30 cámaras de video para que las organizaciones indígenas registren la coyuntura y posibles atropellos. Lamentablemente no había un soporte o asesoría establecido para el manejo de los equipos y la edición del material. Constatamos que varias cámaras se perdieron o se almacenaron en instituciones como el FORMABIAP, escuela de educación superior técnica a cargo de AIDSESP en Loreto, donde encontramos algunas de estas cámaras el año 2012.

Esta emergencia amazónica habría motivado a que algunas instituciones direccionen proyectos de capacitación audiovisual hacia los pueblos originarios amazónicos, como el Grupo Chaski, que mediante el proyecto Cine Comunitario logró acuerdos con FORMABIAP y desde entonces viene formando a más de 100 jóvenes estudiantes, quienes ahora están en capacidad de narrar historias propias y difundirlas en espacios regionales y nacionales. Grupos como Nómadas, Documental Peruano, Warmayllu y Chirapaq realizaron talleres en sus viajes, caravanas, concursos y proyectos, pero su estancia en la Amazonía no es permanente.

Con estos antecedentes y tras haber seguido de cerca las experiencias de capacitación relatadas, nace la Escuela de Cine Amazónico (ECA), en Pucallpa, capital de la región Ucayali, una de las ciudades de la selva con menos

producción audiovisual. La visión de Víctor Churay de narrar la historia amazónica desde el punto de vista amazónico es la premisa que mueve al equipo que impulsa esta escuela y también la necesidad de contar con un espacio de capacitación permanente y sostenible para proyectar Amazonía en todas las pantallas posibles. Entre sus objetivos se apuesta por lograr el encuentro intercultural entre gente con experiencia en cine y otros más noveles, abierto para gente amazónica urbana, indígenas y también de otras regiones del país. Tal como ocurrió en el primer taller de documental realizado el 2014, con presencia de jóvenes indígenas, jóvenes de otras ciudades amazónicas, gente venida de la costa y también extranjeros. A pesar del reconocimiento positivo de este primer taller, de su posicionamiento en Pucallpa, del apoyo de la Municipalidad Provincial, del convenio de trabajo conjunto logrado con la Universidad Nacional de Ucayali y del Premio de Gestión Cultural otorgado por el Ministerio de Cultura del Perú, se notó que la cantidad de alumnos indígenas iba disminuyendo: de tener cerca de un 30% de alumnos indígenas al principio, pasamos a no tener ninguno en 2016. A pesar de las facilidades para su matrícula (libre en el caso de los indígenas) los costos del transporte en Pucallpa no los podían cubrir.

Nuestro interés por lograr mayor participación indígena se inspiraba en experiencias previas que conducimos con jóvenes indígenas amazónicos migrantes en Lima , en talleres en Nauta , en la cuenca del río Ampiyacu , en las aulas de FORMABIAP , en la cuenca del Callería (Ucayali) , en Santa María de Nieva (Amazonas) . Sabíamos del impacto emocional que conlleva ser protagonistas de la filmación de sus propias historias y lo estimulante para su autoestima lograr culminar cada paso del proceso creativo de un documental o ficción; personajes como



Reynaldo Nunta del pueblo Shipibo, Shunita Samani del pueblo ashaninka o Rolin Coquinche del pueblo Kukama Kukamiria -entre muchos otros- manifiestan que su vida se transformó con su ingreso al mundo del cine indígena. Y la historia lo confirma: Video nas aldeias en Brasil, la experiencia latinoamericana de cine indígena más documentada, suma a las numerosas obras producidas el impulsar líderes indígenas en su capacidad de interlocución. Nombres como Francisco Piyako, Benki Piyako, Isaac Pinhata, Yube Huknikuin, Ailton Krenak, entre otros, destacan como cineastas y líderes de gran nivel.

¿Ocurrió algo similar en el Perú? El caso del comunicador Shipibo-Conibo Ronald Suárez es ilustrativo. Lo conocimos el año 2004, se acercó interesado en capacitarse para poder filmar y hacer reportajes. Luego de su paso por algunos talleres en el Perú y el extranjero (gracias a su pertenencia a REDCIP, Red de Comunicadores Indígenas del Perú), pudimos escribir proyectos conjuntos, aliarnos para capacitar a nuevos realizadores y también -ya como cineasta independiente- dirigió documentales como Canaan, la tierra prometida (2014), Mashá, más allá de la cumbia (2015), Uchunya, ¿y dónde vamos a vivir? (2016). Este último documental ha sido el elemento determinante para detener las operaciones de la empresa de palma aceitera a la que denunciaban por apropiarse de territorios ancestrales Shipibo. A finales del 2016, Ronald Suárez fue elegido presidente de COSHICOX, Consejo Shipibo, Conibo, Xetebo y es el principal líder de este pueblo que suma unos 33 mil habitantes. Como parte de sus labores de incidencia en temas sensibles, Suárez ha logrado alianzas con figuras del cine internacional como el actor Leonardo Di Caprio con quien marchó del brazo en una movilización mundial sobre cambio climático a mediados del 2017 en la ciudad de Nueva York. Vemos entonces que el cine y la auto re-

presentación indígena no sólo aportan en la democratización audiovisual; por propia decisión de sus actores, deviene en herramienta para la transformación social a nivel cultural, educativo y de incidencia pública y política.

El aporte del cine realizado por indígenas estimuló a la Escuela de Cine Amazónico a realizar un trabajo dirigido plenamente a esta población, reformulando el trabajo de talleres en ciudad -donde la asistencia indígena era reducida- y apostando por talleres en las propias comunidades o pueblos cercanos a ellas. Con la experiencia lograda y un nuevo premio a su trabajo otorgado por el Minis-

“narrar la historia amazónica desde el punto de vista amazónico”

terio de Cultura, la ECA estaba en capacidad de emprender esta apuesta, faltaba determinar el momento preciso para iniciar un primer taller, y entonces llegó la invitación del pueblo Amahuaca.

En noviembre del 2015 viajamos a la comunidad Amahuaca Nuevo San Martín, en el río Inuya, región Ucayali. La inauguración del Centro Cultural Amahuaca -que nos convocaba- reunió a todas las comunidades de la zona: Amahuacas, Yaminahuas, Ashaninkas, Yine, que con entusiasmo ingresaron a la pequeña maloca nueva del Centro para ver las paredes recubiertas de fotos tomadas en los años sesenta que retrataban la cotidianeidad y momentos especiales de los antiguos paisanos. Varios ejemplares del libro Farewell to Eden estaban dispuestos en un estante y desde un televisor de diecinueve pulgadas se exhibía el documental filmado por Gertrude Dole. Los más ancianos se reconocían, también reconocían a sus padres y abuelos en momentos hipnóticos que literalmente los dejaron absortos. Pansitinma, que fue filmado y fotografiado a los doce años, ahora, ya con setenta años, emocionado decía “estuve viendo varias fotos de otras personas que se han muerto, así también van a ver mi foto cuando muera”. No tardamos en escuchar que ellos se sentían capaces de hacer



su propia película, una que narre los sucesos de estos tiempos.

Tardó un año organizar el taller con el pueblo Amahuaca del Inuya, el viaje era costoso y teníamos que encontrar la mejor manera de financiarlo. Gracias a la beca obtenida con la Wenner Gren Foundation de USA para hacer un documental sobre el Centro Cultural y la lucha de los Amahuaca por no desaparecer, se abrió la posibilidad de aprovechar ese viaje y realizar el taller de cine. En febrero del 2017 y ya identificados los más entusiastas y posibles asistentes, iniciamos el taller teniendo claro que debía ser corto y cada día terminaría con un producto concreto. De corta duración significaba que era deseable no alterar significativamente el programa de actividades propio de cada poblador, recordemos que en una comunidad si no se trabaja no se come y tener ocupado a alguien en otras actividades, significaba que nosotros teníamos que hacernos responsables por la alimentación de su familia. Un producto concreto por día significaba que ellos debían ver su avance con ejercicios y pequeñas escenas registradas a modo de práctica, todo esto, como parte del pragmatismo amazónico.

A pesar que la convocatoria estaba dirigida a jóvenes de 17 a 30 años, que supieran leer y con al menos estudios de nivel primario, asistieron niños desde 10 años hasta personas de más de 70, y no sólo eso, de los 17 asistentes 2 eran chicos de las cabeceras, de Alto Esperanza, Amahuacas en contacto inicial, que hasta hace poco vivían en aislamiento con limitado manejo del idioma castellano. Varios no sabían leer ni escribir, por tanto, las clases en aula fueron cortas, se estimuló construir sus relatos en los espacios más inspiradores: a orillas de los ríos y al lado de los bosques. El viejo Pansitnma se convirtió en gran aliado, convocando cada día, manteniendo el orden durante el rodaje y él mismo protagonizando escenas y describiendo aspectos de su cultura frente a la cámara.

¿Este tipo de talleres traerán consigo imposición tecnológica para crear dependencia? Debemos saber que la mitad de los participantes en el taller ya contaban con celular y usualmente tomaban fotos o filmaban los hechos importantes de su comunidad, no es algo extraño para ellos. Adicionalmente desde antes del 2010 Direct TV y Claro TV ofrecen el servicio de televisión satelital y es común ver en las más lejanas comunidades las antenas circulares plateadas y rojas de estas empresas. En zonas como la cuenca del río Ampiyacu en Loreto, las reuniones de la tarde en las malocas han sido reemplazadas por la



novela Al fondo hay sitio o el reality Esto es guerra . Este es el asunto central, la invasión audiovisual foránea con discursos, modelos y valores de otras sociedades afectaría la autoestima, el idioma y el sentido de grupo ya que se promueve el individualismo y genera deseos difíciles de complacer. Por lo tanto este tipo de talleres va más allá de la transferencia tecnológica; conlleva en el fondo convertir el cine, el video y los medios audiovisuales en herramientas donde los pueblos originarios puedan expresar su cosmovisión, su memoria, sus propuestas, sus demandas y toda su particular creatividad para posicionarse en la sociedad (Gumucio, 2012: 9) y -como dijo el cineasta Suizo-peruano

“convertir el cine, el video y los medios audiovisuales en herramientas donde los pueblos originarios puedan expresar su cosmovisión, su memoria, sus propuestas, sus demandas y toda su particular creatividad”

Stefan Kaspar- hacer que este tipo de cine crezca "como crecen las cosas buenas, de abajo hacia arriba y no de arriba hacia abajo".

Este primer taller de cine con el pueblo Amahuaca logró producir un documental de 30 minutos llamado Kiyovini-non yoshin tzukashinna razi muno nan nukanpu (Nuestra primera película) donde plasmaron no una historia precisamente, sino más bien la forma en la que ellos hacen las cosas, desde su estilo de pesca, el empleo de plantas medicinales, gastronomía, el arte, el recuerdo de los ancestros, la chacra indígena y el testimonio de las abuelitas. Todos

quisieron coger la cámara y demostrar que “los jóvenes Amahuaca tienen talento” como decía Carlos Meléndez, el director de la escuela local. La gran lucha de la cuenca del Inuya es lograr la implementación de una escuela secundaria que les permita avanzar hacia los estudios superiores y ayudar a disminuir los embarazos adolescentes. Pero este taller estimuló también sus potencialidades, como ocurrió con Robinson, Hayzon y Marco, chicos entre los 10 y 14 años que se negaban a aprender a leer y escribir e ir a la escuela; sin embargo, pudieron ser capaces de coger una cámara, filmar y ver los resultados en pantalla. Al sentirse seguros de sí cambiaron la actitud y simbólicamente, la noche que estrenamos su película, se les vio practicando la escritura de su nombre en un pequeño cuaderno.

Al final de este tipo de experiencias aparece la tentación de afirmar que se ha desencadenado un proceso que seguramente tendrá continuidad. Razones no faltan, los participantes, entusiasmados, insistieron en organizar un nuevo taller para hacer una historia “con actores”, una ficción. Acordamos que a nuestro retorno para presentar el documental que en paralelo estuvimos filmando, podríamos hacerlo. Pasaron diez meses y retornamos para cumplir el compromiso. Grande fue la sorpresa al ver la comunidad vacía: todos acudieron a la invitación de un case-río vecino, sería una gran fiesta de tres días y a lo grande. Nuestros alumnos fueron parte de esa fiesta y el taller se retrasó un par de días, es más, algunos tuvieron que viajar de emergencia a Atalaya y otros no pudieron llegar desde sus lejanas comunidades por falta de gasolina para los peque-peque. Hubo un par que sencillamente siguió festejando. De ese modo, de los 17 participantes del primer taller, ahora contaríamos sólo con 7. No era el mejor escena-

rio, pero nuevamente Pansintinma destacó como motor, no había perdido el ánimo durante los meses entre ambos talleres. En realidad estuvimos al filo de no realizarlo, una llamada de atención para entender lo cambiante de la selva, que los acuerdos son relativos, que la base para trabajar en el campo amazónico es la flexibilidad, adecuarse a los tiempos y la dinámica local.

¿Estamos en camino hacia la auto representación indígena en el mundo audiovisual peruano? Las obras ya existen, los realizadores están dispersos pero activos, las instituciones que los capacitaron o apoyaron con toda certeza querrían continuar el camino, pero las grandes distancias y las limitaciones económicas frenan intenciones o las retrasan. Son tiempos de soberanía audiovisual en construcción; vemos en Loreto a los ex alumnos de FORMABIAP y ahora profesores en comunidades kichwa, shawi y kukama kukamiria replicando las enseñanzas con jóvenes escolares indígenas. En Atalaya la Universidad NOPOKI ya cuenta con cerca de 20 jóvenes ashaninka, asheninka, shipibo, yine, matsigenka, nomatsigenka, yanesha y amahuaca capacitados, con tres cortometrajes realizados y organizando nuevas capacitaciones. COSHICOX firmó un convenio con TV Perú para producir un programa de televisión Shipibo que trascienda el leer noticias en su idioma originario, haciendo pequeños documentales que reflejen sus prioridades temáticas; en paralelo se capacitarán con los equipos de grabación que adquirieron tras largos años de espera. Mientras los pueblos originarios de la Amazonía sientan que filmar, proyectar y difundir es útil para fortalecer a su pueblo y visibilizarlo frente al mundo, seguramente el cine amazónico logrará lo que los directores aspiramos en nuestras obras, que tenga vida propia.

Diciembre del 2017, en pleno segundo taller, Pansintinma oye la voz de “acción” y entra en escena para ayudar a rescatar al joven picado por una víbora; actúa bien, los diálogos son en su idioma, nadie se equivoca y la directora dice “corte, queda”. Filman un sociodrama para que el Ministerio de Salud se entere de lo que pasa en la cuenca del Inuya y activen la posta médica, hoy vacía. Hace 57 años era un personaje retratado en una investigación, hoy Pansintinma ha cambiado y la cicatriz de la mordida del murciélago ya no se nota, es un Amahuaca respetado, el Jefe de su comunidad y también cineasta indígena.



ENTRE SUEÑOS REVOLUCIONARIOS Y SATÉLITES. HERENCIAS DEL AUDIOVISUAL COMUNITARIO EN ARGENTINA



.....

*Per/dimos la suavidad de paco/la tristeza de haroldo/ la lucidez de
/rodolfo/el coraje de tantos
ahora son pedacitos desparramados bajo todo el país
hojitas caídas del fervor/la esperanza/la fe /
pedacitos que fueron alegría /combate/confianza
en sueños/sueños/sueños/sueños
y los pedacitos rotos del sueño/¿se juntarán alguna vez?
¿se juntarán algún día/pedacitos?
¿están diciendo que los enganchemos al tejido del sueño general?
¿están diciendo que soñemos mejor?*

Juan Gelman



Sol Benavente

Magíster en comunicación y cultura por la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires, donde trabaja en el Programa de Capacitación y Fortalecimiento para Organizaciones Sociales e integra el Observatorio de Comunicación y Derechos (DERCOM). Forma parte de la Asociación Civil Cine en Movimiento, creada en el año 2002 con el objetivo de acercar las herramientas del lenguaje audiovisual para que las organizaciones y comunidades puedan emitir su propio mensaje y de la Asociación de Mujeres Argentinas por los Derechos Humanos (AMADH), donde aprende sobre la potencia de las mujeres para sobreponerse a violencias extremas como la prostitución y explotación sexual.

La llegada de la tecnología del video reconfiguró, tal como señaló Octavio Getino, el espacio audiovisual latinoamericano. En el escenario de las experiencias comunitarias y populares, el video permitió construir nuevos procesos que seguían los pasos tanto del Nuevo Cine Latinoamericano como de las radios alternativas que florecían en todo el continente. El video y su accesibilidad al reducir el tamaño de los equipos y facilitar su manipulación, reproducción y copiado, brindó a los realizadores, comunicadores y educadores populares, grandes facilidades. En este recorrido, cabe el uso de las diapositivas y el "preciado" celuloide, pasando por la cinta magnética y sus múltiples formatos hasta llegar a la digitalización, que redujo las imágenes a códigos y signos, permitiendo su producción, almacenamiento y reproducción en notebooks y netbooks, televisores, tablets, teléfonos celulares, entre otros.

En Argentina el video llega tarde. Promediando la década del ochenta en otros países del continente se estaban desarrollando hace ya varios años importantes experiencias de desarrollo rural como las de Cespac y PRODERITH, de video

indígena como Video Nas Adeias y el CEFREC, o de fortalecimiento de la organización popular como la Tv de los Trabalhadores en Brasil o VideoRed y el Grupo Chaski en Perú. En nuestro país, mientras tanto, su uso era incipiente y asistemático.

En este artículo proponemos recuperar algunas experiencias pioneras de la comunicación audiovisual comunitaria entre las décadas del 70 y 80 en Argentina. Entendemos por comunicación audiovisual comunitaria aquellas prácticas político-culturales que parten de un “mirar situado”, de las vivencias y saberes cotidianos de cada comunidad, recuperando sus lenguajes, memorias, propuestas y sueños. Se trata de experiencias que, utilizando el lenguaje audiovisual, construyen relaciones y procesos comunicacionales que invitan al intercambio. Estos procesos son y están-siendo comunitarios porque crean y recrean en su hacer, vínculos y sentidos de lo común que fortalecen, retomando las palabras de Elina Dabas (2006), el entramado social. Instituyen espacios de reflexión y enunciación colectiva para los grupos participantes, así como tienden puentes con otras organizaciones y comunidades con las que comparten necesidades, estrategias, utopías.

Susana Vellegia y Octavio Getino (1993) identificaron tres razones principales de contexto para explicar el desarrollo tardío en Argentina. En primer lugar, la feroz represión y censura desatada por la dictadura cívico-militar que ocupó el poder a partir de 1976. El Terrorismo de Estado extendió sus tentáculos sobre todas las dimensiones de la vida. Escuelas y universidades, expresiones culturales y artísticas, periodismo y medios de comunicación, actividades eclesiales y militancia barrial, las calles, las plazas, los hogares, no hubo lugar donde la censura, la persecución, los secuestros y la muerte no alcanzaran. Sólo quedaba la espera silenciosa o el exilio.

En la época en que todo el movimiento del cine político podría haber pasado al video, vino la persecución y el exilio, estábamos todos desperdigados y los que se quedaban, estaban abajo del colchón. Uno de los efectos buscados por el Terrorismo de Estado en la Argentina fue la desestructuración de las organizaciones sociales y populares. Fue un objetivo estratégico ampliamente logrado (Susana Vellegia).

Los otros dos factores de contexto que para estos autores hacen que el video se extienda en el país recién a fines de los años ochenta, son los elevados impuestos para la importación de equipos de grabación y edición de video durante esa década (U-matic; Betacam; Hi8; VHS y Super VHS), y la política de fomento a los realizadores cinematográficos, sobre todo entre 1984 y 1988, que orientaron las producciones hacia las realizaciones industriales (Vellegia y Getino, 1993).

Por otro lado, Susana Vellegia señala también la falta de fondos de la cooperación internacional como factor que imposibilitó el desarrollo de video comunitario en Argen-

tina, ya que no la consideraban como un país pobre al que deberían asistirle prioritariamente ayuda.

SEMILLAS

En Argentina, la última dictadura dejó tras de sí una generación diezmada, la horrorosa pregunta por los 30.000 desaparecidos y los 500 niños/as nacidos/as en cautiverio, la economía e industria desbastadas, la deuda externa multiplicada por seis, el asesinato de cientos de jóvenes en la Guerra de Malvinas, la desmovilización de la organización popular y una cultura en silencio. Esta mordaza se instrumentó en relación a los medios de comunicación, junto con la censura explícita, persecución y asesinato de periodistas, a través de la ley de radiodifusión 22.285.

En 1973, unos años antes de la dictadura pero con la violencia paraestatal ya en las calles, surge el Cine de la Base, concebido como estrategia de distribución de

“Los Traidores”, película que apuntaba directamente contra las burocracias sindicales. Su principal referente fue Raymundo Gleyzer, ligado al PRT-ERP (Partido Revolucionario de los Trabajadores), quien fuese secuestrado y desaparecido en 1976.

Por su parte, el Grupo Cine Liberación fundado en la década del sesenta por Octavio Getino, Fernando “Pino” Solanas y Gerardo Vallejos, comienza a hablar de Un Tercer Cine para América Latina. Un poco antes incluso, debemos mirar hacia la Escuela de Santa Fe en la que Fernando Birri soñó un “cine cósmico, delirante y lumpen”. Desde la Universidad del Litoral, Birri realiza en la década del cincuenta, junto a un grupo de estudiantes, la primera encuesta social filmada en América Latina: Tiré Dié, un documental de treinta y tres minutos. Tiré Dié “[...] es un filme-escuela –está hecho por 120 muchachos y muchachas que nunca habían hecho cine y que aprendieron a hacerlo con ese documental-, y es un filme colectivo, resultado de un trabajo de equipo” (2007: p.21). Las barriadas de Santa Fe encendieron allí las primeras luces del Nuevo Cine Latinoamericano.

Ana Mohaded, profesora de la Universidad Nacional de Córdoba y realizadora audiovisual, detenida y torturada por la dictadura militar desde el año 1976 hasta 1982, dirá sobre la forma de concebir el trabajo en los barrios y organizaciones en aquellos años de militancia:

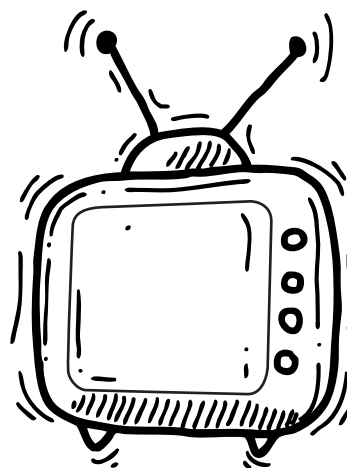
“Más que desde lo comunitario, de lo que se hablaba era de lo revolucionario. Dependiendo del concepto político que tenías de la revolución, ibas desde una perspectiva foquista, verticalista, basista, y desde ese lugar construías una propuesta de trabajo”.

Cuando llega la dictadura, ella y su grupo trabajaban en los barrios más humildes de Córdoba: “en aquel entonces no sabíamos usar video y el modo de hacer era usar *slide* con cierto concepto de movimiento con sonido por otro lado”.

La pulsión de crear y aportar a procesos políticos de transformación se enfrentaba en aquellos años, junto con

si podemos armar un
transmisor de radio, ¿por qué
no vamos a poder armar un
transmisor de televisión?

“los primeros años de la década del noventa llegaron a existir entre 100 y 250 canales comunitarios, entre los que se encontraban experiencias de organizaciones sociales”



los peligros de la clandestinidad, con los obstáculos que la tecnología misma imponía: a pesar de buscar alternativas como el uso de las diapositivas o de materiales vencidos, hacer cine era caro. El soporte de celuloide encarecía la producción y limitaba la posterior reproducción, esto dificultaba enormemente la democratización de su uso. Por otro lado, el tamaño de los equipos complejizaba su manejo y traslado.

De la misma época, en el campo de las televisoras alternativas y comunitarias, Natalia Vinelli (2014) destaca la experiencia de Radio Liberación TV (RLTV) que en el marco de las contraofensivas montoneras de 1979 y 1980, intervenía las señales televisivas con informaciones y declaraciones. En documentos institucionales, la RLTV define como sus principales funciones "...agitar y movilizar a las masas y también es un arma importante de conducción política (Manual de Radio Liberación TV s/f, citado en Vinelli, 2014: p.75).

Getino y Veleggia (1993) señalan que recién a partir de 1987 se encuentran algunos factores que favorecen en Argentina el desarrollo del video. En primer lugar, la reducción de impuestos a la importación de equipos que permitió triplicar la adquisición de cámaras y cassetteras en apenas dos años. Por otro lado, la organización de la Sociedad de Videastas Independientes (SAVI), fundada el 23 de diciembre de 1989. Y, por último, el rápido desarrollo de emisoras de tv por cable en el interior del país, que, en un primer momento se presentaron como una interesante alternativa para la difusión y la diversificación de contenidos, pero que finalmente adoptaron las mismas modalidades de concentración y transnacionalización del mercado.

Por otra parte, en la década del ochenta se multiplican, coincidiendo con el ingreso de la tecnología FM, las radios comunitarias, que nutrieron el terreno de la comunicación popular y participativa en nuestro país.

A partir de estos antecedentes, convergen en las posibilidades del uso del video en Argentina, como en el resto del continente, las experiencias previas del cine político y social y las de comunicación comunitaria, que apostaban al fortalecimiento de la organización popular. Muchos protagonistas de estas experiencias coinciden en pensar el video comunitario como parte, o en convergencia, con el movimiento de comunicación alternativa/popular/comu-

nitaria que parte del derecho a la comunicación.

Ricardo Leguizamón, uno de los principales impulsores de los primeros canales de baja potencia, lo resume de la siguiente manera “fue casi como una cuestión especulativa: si podemos armar un transmisor de radio, ¿por qué no vamos a poder armar un transmisor de televisión?” (citado en Vinelli, 2014: p.81).

En la misma dirección, Luciano Zócola, integrante del Movimiento de los sin Techo de Santa Fe ilustra esta relación, a partir de su propia biografía:

Mis primeras experiencias fueron en la década del setenta en radio y radio por cable. Al frente de este proyecto estaba Atilio Roso, párroco en Monte Vera (en las afueras de la ciudad de Santa Fe). Había creado un sistema de un cable que atravesaba todos los hogares (800 hogares en un pueblo de 850 casas) y tenía un parlante con un interruptor. Ahí empecé a trabajar en una experiencia de apoyo educativo a hijos de bolivianos, para el que nos valíamos de la radio y de todos los recursos disponibles en aquel momento, como las diapositivas. En ese contexto nos asomamos al mundo de las comunicaciones, que se definía como medios de comunicación grupal. Luego, cuando irrumpe el video, yo diría que se incorpora esa herramienta a los procesos de comunicación que ya existían. No se genera un movimiento en torno al video, sino que existía un movimiento de comunicación popular, horizontal, al que se incorpora una nueva herramienta que era maravillosa en términos de las posibilidades que tenía.

El Movimiento de los Sin Techo forma parte de toda una tradición de los sectores progresistas de la Iglesia que, al igual que en el resto de América Latina, forjó el camino de la comunicación popular en Argentina. En esa trayectoria, el Centro de Comunicación Educativa La Crujía fue pionera, delimitando un campo donde convergieron experiencias comunitarias de todo el país y la región, con los principales especialistas que motorizaban en el continente la articulación entre comunicación, educación y comunidad. Telmo Meirone, fundador de La Crujía, recuerda:

En el 78/79, durante un año, nos empezamos a juntar cuatro personas: María Clara Loza, Aderico Dolzani, Juan Carlos Pisano y yo. La pregunta que nos movía era *¿Cómo hacemos*

que alguien de acá pueda descubrir este mundo de la comunicación educativa que nosotros conocimos afuera, sin tener que irse a estudiar a otro lado? Acá no había nada relacionado con eso. En las universidades sólo había escuelas de periodismo, y eran pocas. Queríamos generar un espacio donde no fuéramos controlados por el Estado (era plena dictadura), no pidiéramos reconocimiento académico y donde pudiéramos hacer la confluencia de lo que se estaba haciendo en América Latina; a la vez tenía que ser un lugar relativamente seguro para que no te caigan los servicios.

Los encuentros fundacionales de La Crujía se dieron en una de las casas de los Hermanos de las Escuelas Cristianas en el partido de San Martín, ubicada en Av. 25 de mayo (hoy Av. Eva Perón) y La Crujía.



“Frente a la estampida del mercado que avanzaba sin tregua, surgieron nuevas formas de organizarse al interior del campo popular, y con ellas, nuevas estrategias de comunicación”

Estábamos preparando el primer curso y nos preguntábamos *¿cómo le ponemos? No sé... ¿cómo es la dirección? 25 de Mayo y La Crujía. ¿La qué? La Crujía...* La Crujía significa el cauce del río. En el español antiguo tenía varios sentidos: el camino de popa a proa de los barcos, en los hospitales, el camino entre las camas y en los antiguos conventos, en términos arquitectónicos, la cúpula de los techos en los claustros. Es decir, un lugar de paso, de encuentro, de comunicación. Eso es lo que queríamos que fuera este espacio. En 1979 hicimos el primer curso y trajimos de Costa Rica a Francisco Gutiérrez, el creador del concepto de *lenguaje total*. En 1980, decidimos crear institucionalmente La Crujía.

Editorial, biblioteca y librería especializada en comunicación, es referencia obligada para estudiantes, docentes e investigadores del campo de la comunicación y la educación. Por otra parte, su Centro de Capacitación, ha impulsado procesos de formación en distintos espacios bajo la perspectiva de la comunicación como dimensión central desde donde construir y/o fortalecer procesos políticos y pedagógicos democráticos e inclusivos.

En cuanto a la producción audiovisual comunitaria, Telmo Meirone señala como primer antecedente, un circuito cerrado de TV que él mismo había montado en el primario del Colegio Lasalle en 1972: “Fue el primer circuito cerrado en el país manejado por los alumnos tanto en lo técnico como en los contenidos, y se trabajó en coordinación con los docentes y directivos para alcanzarse capacitación en práctica” (Meirone y Loza, s/f).

Dentro de los cursos de formación de La Crujía remarca el taller dictado por Regina Festa, impulsora junto con Luiz Santoro y Lula Igancio Da Silva, de la TV de los Trabajadores.

En un diagnóstico continental elaborado en 1990 por la Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano, coordinado por Getino, en cuanto al cruce entre video y comunicación popular en Argentina específicamente, identifican las experiencias desarrolladas por CENCICO; ATEVI- TEEC; CEPES; CECODAL, ISEDET, INCUPO y la ya mencionada LA CRUJIA. Todas estas instituciones se encuentran registradas también en los primeros números de la Revista Video-Red. En el N°4 de esta publicación, en 1989, se destaca la labor de CECODAL de la siguiente manera:

El Centro de Comunicaciones y Desarrollo Alternativo, CECODAL, institución organizada internamente en forma de cooperativa, tiene como principales objetivos promover, producir y difundir videos sobre experiencias de desarrollo social, político, económico y cultural en los

sectores populares, así como metodologías de realización y evaluación que respondan a un concepto de comunicación alternativa independiente de las formas y contenidos de los medios masivos de comunicación, intentando contribuir al desarrollo de una actitud crítica y reflexiva en torno a la información, al mismo tiempo que dan voz y presencia a sus protagonistas. CECODAL tiene varios campos en los que ha organizado su trabajo: Grupos de Teleanálisis, que sirven para reflexionar sobre el uso de la televisión en Argentina, para escuelas primarias, colegios secundarios, bibliotecas populares, parroquias, etc. Los Talleres Grupales de Video, que se proponen dotar de la técnica básica para la producción de documentales, noticieros populares, programas de televisión y teleducación. La Red Nacional de Equipos de Video, que pretende enlazar a aquellos que posean videos de interés para el campo popular. Video Móvil, que tiene como objetivo llevar películas y videos a las instituciones, sindicatos y parroquias, comités de partidos políticos, escuelas y colegios. También cuentan con una videoteca y un área de producción de documentales” (Videored, 1989: p.3).

NUEVAS PANTALLAS, VIEJOS VICIOS

La década del 80, período de transiciones democráticas, aunque también definida por muchos analistas como la década perdida, fue el escenario de la llegada de la televisión por cable. Washington Uranga y José Pasquini Durán (1992) afirmaban sobre el impacto de los satélites:

El desarrollo tecnológico, que implica simplificación de la operación, pero también reducción de los costos, ubica al satélite como una opción posible dentro de la gama de recursos a utilizar no sólo por parte de los grandes grupos que concentran el poder multimediático en la mayoría de los países de la región, sino también y dadas ciertas condiciones mínimas por iniciativas de nivel comunitario o de base.

Eso fue una verdadera revolución, por primera vez se les daba imágenes y sonido a los pueblos del interior, y sobre todo al interior del interior. El esquema de televisión existente era el de una fuerte cabeza en Buenos Aires y su réplica con cabeceras en las capitales provinciales, que a su vez repetían esa lógica al interior de cada provincia; eso marcaba el ritmo de la televisión que se veía. Con el cable se empieza a ver el acto de la escuela, la inauguración del monumento de la plaza, el evento deportivo, el partido de fútbol de la liga local, describe Luciano Zócola.

Firmamos un convenio con estos canales para hacer dos horas semanales en las que enviábamos un VHS para ser emitido el mismo día, a la misma hora en todos los canales. Hay que ubicarse tecnológicamente, Santa Fe estaba conectado con Buenos Aires por microondas con un cable coaxil que venía por abajo del Río Paraná; era la prehistoria de la comunicación. En el convenio, los canales garantizaban la posibilidad de salir el mismo día y hora, es decir, una transmisión en simultáneo, hecha con veintisiete cassetes, y a cambio, nosotros les brindábamos capacitación .

En 1989, Ricardo Alfonsín, quien había asumido la presidencia a partir del retorno democrático de 1983, debe adelantar el traspaso de mando a Carlos Menem, empujado por la crisis hiperinflacionaria inducida por los mercados y el apriete militar que lo conduce a dictar las Leyes de Obediencia Debida y Punto final. El recientemente electo presidente asume el Gobierno de la mano del vendaval neoliberal que sacudió el continente, destrozando a su paso economías e industrias, sofocando la organización y participación popular mediante la política del desempleo y el hambre, y banalizando la cultura, transformándola en sinónimo de consumo y ostentación. Este modelo era continuación del proyecto económico liberal introducido brutalmente por la dictadura cívico-militar en 1976.

En cuanto al mapa de los medios de comunicación, sufre el mismo proceso de re-regulación (Mastrini, 2005) a

El proceso de concentración durante el menemismo fue acompañado de políticas de persecución y allanamiento a los medios comunitarios y alternativos existentes, en nombre de uno de los pocos puntos del artículo 75 de la ley 22.285, que refiere a la propiedad de las licencias, que no fue modificado. El CONFER y la Comisión Nacional de Comunicaciones (CNC) se lanzan a la cacería amparados en la ley.

Frente a la estampida del mercado que avanzaba sin tregua, surgieron nuevas formas de organizarse al interior del campo popular, y con ellas, nuevas estrategias de comunicación.

Un audiovisual que amplíe las fronteras de lo visible, que tome su mirada hacia lo negado, lo irrepresentable. Un audiovisual hecho por muchos y muchas, para muchos y muchas. Un audiovisual que una el dolor y la rabia, con la alegría y los sueños. Ante el mapa complejo e incierto que transitamos en nuestro país y en nuestro continente, reconocemos en el campo de la comunicación audiovisual comunitaria, con sus potencialidades, interrogantes y desafíos, un terreno fértil desde donde demandar y conquistar derechos, sembrar y cosechar deseos, poniendo en diálogo las herramientas audiovisuales con el poder instituyente de la comunidad y la organización popular.



OJO SEMILLA: DE ABAJO HACIA ARRIBA NACEN OTRAS HISTORIAS



Ana Acosta

Comunicadora Social, educadora popular, karishina y feminista. Forma parte de El Churo (www.elchuro.org), organización de comunicación comunitaria de Ecuador que, con otros colectivos, impulsa *Ojo Semilla Laboratorio de Cine y Audiovisual Comunitario*. Es editora en *Wambra.Ec*, medio digital comunitario multimedia (www.wambra.ec). Es comunicadora social por la Universidad Central del Ecuador y tiene un Máster en Estudios de la Cultura por la Universidad Andina Simón Bolívar.

Empezamos casi de cero. Nadie había estudiado cine. Pocos sabíamos cómo funcionaba la cámara. Pero en el momento en que un joven en un taller de comunicación para la defensa del territorio en plena Amazonía de Ecuador, donde éramos facilitadores nos dijo: "queremos aprender video y foto, acá necesitamos filmar y luego mostrar al mundo lo que está pasando, queremos que vean"; no lo dudamos más y dijimos hay que hacerlo, debemos aprender video.

En Ecuador no existe una universidad pública de cine, sólo las universidades más caras del país la tienen. Hay varios institutos, todos privados, difíciles de acceder si no tienes los recursos económicos. Muy pocos brindan becas a pueblos indígenas, y a pesar de eso, ellas han significado un gran impulso para que jóvenes indígenas desde su propia apuesta le disputen los sentidos dominantes al cine blanco, mestizo y eurocéntrico que se ha hecho en el país. Según Christian León, profesor de la Universidad Andina -quien ha escrito varios artículos sobre la historia del cine ecuatoriano- el cine en relación con los pueblos indígenas fue en un momento

un instrumento antropológico de observación, y luego el documental que denuncia la marginación del indígena, desde aquella mirada colonialista que ratifica el mito de la "raza vencida". Dos tendencias de las que los nuevos cineastas indígenas han intentado alejarse.

Cuando digo que nadie de nosotros estudió cine fue por esto. No podíamos acceder a una acción afirmativa como indígenas para obtener una beca, y tampoco tenemos para pagar una carrera tan costosa. Somos jóvenes populares, varios comunicadores, sociólogos, que encontramos en la autonomía y el autoaprendizaje nuestro potencial. Aprendemos y caminamos fuera del aula. A diferencia de la comunicación radial, en la que hay organizaciones que comparten los conocimientos como una apuesta por “democratizar la comunicación” y se tejen redes de compartir; el sector del cine y el audiovisual, es un espacio casi cerrado en Ecuador. En ese mundo son pocos los “elegidos”, casi todos se conocen, tienen un lenguaje común, hay parámetros para que seas parte del círculo, y por ende las películas que se crean tienen un lugar de enunciación muy similar. Y esto no sólo es un problema de concentración de la producción de este arte, como es el cine, sino también de quién tiene el estatus para hacer arte y quién no.

Durante mucho tiempo el cine fue un sueño de algún gringo o europeo que llegaba a América Latina con una cámara enorme; aquel aparato que duplicaba personas y las introducía en una caja para que luego las miraran otras. Una cámara era un aparato desconocido, casi imposible de acceder y quien lo tenía adquiría un estatus casi de autoridad, de respeto, hasta de miedo. En sí la comunicación es poder, y sabemos que este poder está en pocas manos.

La historia de la concentración de la propiedad de los medios es conocida para quienes hemos impulsado medios propios, comunitarios, alternativos, libres; pero muy poco habíamos disputado el espacio del cine. Ya sea porque parecía un espacio artístico, casi neutral, o porque en América Latina el cine ha tenido casi siempre un interés de ubicarse lejos de la industria cinematográfica de *Hollywood* y muchas veces contra el poder. Pero esto cambió, así como cambió la tendencia del arte y la literatura en América Latina.

El cine social que se hizo en los años ochenta en Ecuador pasó a ser historia, y fue reemplazado por un cine de autor y autorreferencial en el que los conflictos personales ocuparon la importancia de la escena. Según León, esta nueva ola de cine tiene como derrotero común "el tratamiento de la crisis de la identidad individual y colectiva". Son pocos los cineastas que han roto ese círculo y se han

acercado, especialmente, desde el documental, a otras historias. Es por eso que en Ecuador el documental es el formato más visto, que mayor audiencia tiene, y el que mayor diversidad de historias cuenta.

Esto último no sucede en el cine-ficción, algo contradictorio, pues las culturas populares de América Latina gozamos con las narrativas ficcionales. A pesar de toda esa riqueza, en Ecuador las películas de ficción no igualan, entre todas, el nivel de audiencia del documental más visto. A nuestras audiencias no les gusta el cine ecuatoriano de ficción. Les aburre. Les da pereza. No les enamora. Y por ende, no gastan dinero en las salas de cine para ver una película ecuatoriana. En 2012, de los catorce millones de entradas de cine vendidas, solo el 1,4 por ciento de las audiencias se presentaron para películas nacionales (Coryat y Zweig, 2017).

Cada vez más, las restricciones prácticas de acceso a las salas y a espacios de difusión no son determinantes. Existen otras razones que impiden que las audiencias se sientan identificadas con las creaciones, y esto no sólo

tiene que ver con el lugar de enunciación (blanco-mestizo, élite) sino con la forma de contar. El cine tiene tanto de arte como de comunicación. El cine es una creación que vincula narrativas, definiciones artísticas, desarrollo creativo, y también es un proceso de contar con el otro, pues hay alguien que queremos que vea la película.

la, con quien entablamos una relación comunicativa. Es un arte, es una industria, es una propuesta comunicacional; y es ahí donde nosotros, en el Churo, vimos la posibilidad de romper el círculo.

Descentralizar los conocimientos del hacer el cine; ampliar el acceso a la técnica audiovisual; acercarse y compartir otras narrativas; generar un proceso de creación colectiva y laboratorio de otras historias, fue lo que marcó la ruta a seguir. Y así, en 2014 impulsamos el *Primer Encuentro de Cine Comunitario en Ecuador*. Nos juntamos los pocos, los diversos, los de abajo, no sólo de Ecuador sino de América Latina. Y la idea se alimentó de otros saberes.

Aprendimos de procesos como: *Cine en Movimiento*, en Argentina, una organización que hace cine con mujeres, con veteranos de guerra, con jóvenes de las villas empobrecidas. No eran aquellos videos documentales "comunitarios" en el que la "cabeza flotante" (por el tipo de plano usado en estos casos) de un joven empobrecido contaba - de la forma más artesanal posible- su dura historia en las drogas. No. *Cine En Movimiento* hace cortos de ficción, historias fantásticas, historias con calidad técnica y narrativa, pero sobre todo historias cercanas.

“En América Latina el cine ha tenido casi siempre un interés de ubicarse lejos de la industria cinematográfica de *Hollywood* y muchas veces contra el poder”

Aprendimos de Colombia, donde el *Festival Internacional de Cine y Video Alternativo y Comunitario Ojo al Sancocho* lleva ya su décima edición. Ellos hacen cine en el barrio, en aquel lugar al que los turistas no llegan fácilmente, o sobre el que te advierten en el aeropuerto. En Ciudad Bolívar, Bogotá, donde se construyó la primera sala de cine comunitario "El Potocine", instalada por manos de jóvenes y personas del barrio que conforman la organización. Es en ese mismo lugar donde *Sueños Films*, la productora de cine comunitario que coordina el festival, ha impulsado la filmación de varias películas. Ahí vimos que era posible contar una problemática social, dolorosa, desde otras formas, los efectos especiales y la creatividad. Aprendimos a cantar videoclips rodados en los barrios y metodologías con niños para que la cámara sea su puente para expresar lo que no pueden, de otra forma, a sus padres. Aprendimos que el cine es cambio, es transformación, es goce. Los hilos los tejó Diana Coryat, cineasta, comunicadora, educadora popular que ya había compartido con cada una de las experiencias y de forma generosa abrió su hilo también para Ecuador.

Domingo Ankuash

Aprendimos la posibilidad de trabajar procesos de cine comunitario en las ciudades con jóvenes y nos alimentamos con las metodologías de *Global Action Project*, una organización que ha trabajado cine comunitario en barrios de New York. Refrescamos la forma de hacer documental con el *Maizal* y *Docuperú*, y a sentir otras formas de contar con *Warmayllu* en Perú. Escuchamos también a los viejos: Iván Sanjinés y el cine indígena en Bolivia; Alfonso Gumucio y el cine latinoamericano contado en un libro panorámico; compartimos también la palabra y la rabia de hacer otro cine con Pocho Álvarez en Ecuador.

Son muchas las organizaciones, cineastas y personas que aportaron que no alcanza a nombrarlas a todas aquí. Pero gracias a todas ellas caminamos en el cine. Por eso, nos definimos como cineastas aprendices. Y creemos que no hay mejor forma de aprender que compartir con otros. Aprendes cuando enseñas, aprendes del otro, cuando dialogas, decía Paulo Freire. Así nace *Ojo Semilla, Laboratorio de Cine y Audiovisual Comunitario*, un espacio de encuentro donde cineastas semillas se alimentan de otras historias, un espacio donde aprendemos y caminamos.



El primer Ojo Semilla, en 2016, reunió a jóvenes de distintas comunidades indígenas y campesinas que han resistido al extractivismo petrolero y minero en sus territorios de la Amazonía o en la zona andina. Extractivismo, aquella actividad ejercida por una industria transnacional que remueve la naturaleza de forma masiva para extraer recursos hacia afuera. Ecuador había empezado una nueva ronda petrolera en la Amazonía centro sur, una de las últimas zonas libres de explotación. Además anunció su ingreso a la megaminería metálica, con proyectos de oro y cobre a manos de empresas chinas, canadienses y chilenas.

Domingo Ankuash, un abuelo shuar lo dijo así: "para mí la cámara es un arma, y yo quiero aprender cómo manejarla para poder decir lo que quiero decir". Y eso es el cine para Domingo: decir lo que otros quieren ocultar. También es contar y reír. Ati Katari, joven indígena, aprendió cine para contar las historias de su madre, las leyendas que se le pueden olvidar; para él la cámara es casi como el fuego, donde se desarrollan las historias más cotidianas, y por

cotidianas asombrosas. Un fuego con memoria en gigas. Eso es el cine comunitario para Ati: memoria y cotidianidad... Podría nombrar a cada cineasta semilla que ha compartido el espacio del Ojo Semilla. Hasta ahora llevamos cuatro ediciones, la última fue sólo con mujeres. Para ellas el cine fue liberación. El cine será feminista o no será, decimos ahora.

Y sí, el cine comunitario es lo que cada uno quiera que sea. Para nosotros el cine es un hermoso pretexto para encontrarnos. Para que se entienda mejor les comparto una imagen. Unas semillas se mueven debajo de la tierra, el árbol siente su movimiento y sonríe; las semillas salen desde la tierra y suben por el tronco del árbol que mueve su boca como si tuviera un cosquilleo, mientras una voz dice: "el cine comunitario nace como nacen las cosas buenas, de abajo hacia arriba, nunca de arriba hacia abajo" (Stephan Kaspar). Para nosotros, nosotras, el cine comunitario es eso, un nacimiento desde abajo, un cosquilleo, un florecimiento de nuevas historias.



LO QUE ESTOS CUERPOS TIENEN QUE DECIR: CINE COMUNITARIO DESDE LOS BORDES DEL GÉNERO Y LA SEXUALIDAD EN AMÉRICA DEL SUR

.....

Para ampliar lo vivible, lo habitable es fundamental ampliar lo visible
Tatiana Sentamans



Ana Lucía Ramírez

Artivista transfeminista y cineasta comunitaria. Realizadora audiovisual, fundadora junto a Clau Corredor de *Mujeres Al Bordo*, colectiva transfeminista dedicada a desarrollar procesos comunitarios de arte y activismo, desde las disidencias sexuales y de género. Tiene a su cargo *Al Bordo Producciones*, proyecto creador de historias audiovisuales que desafían los órdenes del género y de la sexualidad, y la *Escuela Audiovisual Al Bordo*, experiencia de cine comunitario, que itenera por comunidades sexodisidentes. Como investigadora social sus publicaciones se han enfocado en las áreas de feminismos, transgeneridades, sexualidades disidentes, memoria, afecto y experiencia corporal.

SIN REVOLUCIÓN SEXUAL, NO HAY REVOLUCIÓN SOCIAL (Y VICEVERSA)

Maizal me ha invitado a compartir en este artículo los aprendizajes que hemos experimentado en *Mujeres Al Bordo*, en la aventura de hacer cine comunitario desde los bordes del género y la sexualidad en América del Sur, ahondando en la relación entre cuerpo y territorio. La propuesta me ha emocionado, y a la vez me ha desafiado a escribir, e intentar llevar a las palabras lo que estos cuerpos desbordados, ingobernables, hemos comenzado a decir a través del cine hecho en comunidad.

Quiero partir señalando que esta invitación en sí misma, realizada por un espacio como *Maizal*, cuyo horizonte es la soberanía audiovisual de nuestros pueblos y territorios, constituye una señal importante de los efectos que el cine comunitario tiene, para ampliar aquello que entendemos como necesario para la transformación social. Porque no es común que los cuerpos que transgreden las normas impuestas sobre el deseo, el placer, el amor, la identidad, la belleza, la capacidad -es decir, los cuerpos discordantes con aquello que es posible y deseable para un cuerpo-, sean reconocidos como territorios creativos y en resistencia, ineludibles para la construcción de comunidades emancipadas.

Y es aquí donde la experiencia del cine comunitario, entra a actuar como una llave capaz de abrir puertas, para que nos veamos a los ojos, nos re-conozcamos, y nos escuchemos de corazón a corazón. Pues como bien dijo Stefan Kaspar, los grandes cambios sociales que produce



este cine están en su "potencial de incluir lo excluido, de visualizar lo invisibilizado, de recordar lo olvidado, de dar imágenes y palabras a los que no la tienen" (Citado en Iniciativa social Blanco y Negro, 2013, p.74).

CUERPOS EN LAS MÁRGENES DEL GÉNERO, Y EN EL “FUERA DE CAMPO” DEL CINE COMUNITARIO

Se puede decir que el fuera de campo es aquello que el espectador cree que existe fuera del encuadre basándose en la información de lo que ve dentro del cuadro. Es un espacio invisible que rodea a lo visible. En ese espacio invisible continúa la vida de los personajes ausentes del cuadro. Este fuera de campo casi nunca es neutro, siempre tiene una función, una significación. Puede ser silenciado por la censura, o paradójicamente puede ser puesto en relieve por omisión... Casi siempre tiene un valor narrativo-expresivo.

códigosvisuales2.blogspot.cl

Entre el año 2011 y 2012, la Fundación Nuevo Cine Latinoamericano, reunió a un grupo de investigadores e investigadoras, para mapear y describir por primera vez al cine comunitario en la región. Para ello tomaron en cuenta "las experiencias de organización, producción y difusión del cine y el audiovisual comunitarios, es decir, aquellas que llevan adelante los actores desde su propia constitución comunitaria, excluyendo las miradas externas sobre ellos" (Gumucio, 2014, p.30), entendiendo por comunidad a todos

los grupos humanos con intereses comunes, independientemente de su pertenencia geográfica.

El autor precisa este planteamiento con la noción de *comunidades de interés*, "donde los procesos de organización y de producción audiovisuales giran en torno a temáticas propias a las comunidades" (Gumucio, 2014, p.30), entre las que incluye a modo de ejemplo, a los activistas por la diversidad sexual. Un total 55 experiencias de cine comunitario latinoamericano y caribeño fueron reseñadas en dicha investigación, y solamente 3 de ellas manifestaron involucrar en alguna medida, aunque no como grupo principal, a "minorías sexuales", activistas por la "diversidad sexual", o tener entre sus focos de trabajo la defensa de "la libre opción sexual".

El universo del cine comunitario de América Latina y el Caribe es bastante diverso en sus formas y expresiones, como en sus protagonistas, que coinciden en hacer de la práctica audiovisual comunitaria un lugar de transformación social, cultural, política, y también sexual, lo que incluye una mirada crítica a los sistemas que subordinan nuestros territorios geográficos, identitarios y corporales, usurpando sus riquezas, saberes, autonomía y soberanía. Se trata de un cine activista que involucra procesos de educación popular y de fortalecimiento organizativo “que (re)construyen la memoria colectiva y teje puentes para el diálogo intercultural [...] Donde lo comunitario abre las posibilidades a contar otras historias, romper con el monopolio, el control de los medios hegemónicos y sus políticas de representación” (Gonzáles, 2017, p.28)

Pese a esta diversidad, antes y ahora, hemos sido pocos los colectivos de activistas y artistas, que en la región hacemos cine comunitario reconociéndonos parte de las disidencias sexuales y de género, y teniendo como campo de acción principal nuestra propia comunidad. Esto implica la creación de modos de producción, distribución, circulación, y de pedagogías audiovisuales, donde nuestra experiencia corporal como habitantes de los bordes del género y la sexualidad cobre sentido. Además de nuestra propia experiencia en *Mujeres Al Borde* -a la cual me referiré posteriormente con amplitud- he podido identificar apenas dos experiencias más que se aproximan a este encuadre y que están vigentes actualmente. Ambas ubicadas en Lima, Perú:

El *Microcine El Centro*, que hace parte de la *Red Nacional de Microcines del Grupo Chaski*, que ha desarrollado iniciativas de exhibición y formación de públicos como las Muestras: “¿Y tú qué quieres ser? experiencias de vidas trans en América Latina” (2015), “¿Y tú qué quieres ser? experiencias de vidas maricas en América Latina” (2017). En este proceso destaca la figura del artista y activista visual sexodisidente Alicia Harriet, quien articulado a un

“hay un punto de partida común que es el reconocimiento del cuerpo como primer territorio de defensa y soberanía”

grupo de activistas LGBT (Lesbianas, Gays, Bisexuales, Trans) afroperuanxs están produciendo la serie: *Retratos de Identidad*. Y el Colectivo feminista *Chola Contravisual*. Geraldine Zuasnabar, una de sus integrantes, entrevistada por el portal web *Distintas Latitudes*, señala que el propósito del Colectivo es “vaciar el discurso de género, de clase, de sexualidad, que está tan contaminado, y llenarlo de imágenes liberadoras”. Privilegian como espacio de creación y acción la calle, siendo allí donde se evidencia mayor producción de contenidos articulados a la lucha de los movimientos LGBTIQ, a partir de la participación y registro de las acciones públicas del movimiento.

También considero importante mencionar una experiencia que funcionó entre el año 2009 y 2011 en Chile: *SubPorno*, colectivo postpornográfico de disidencia sexual, dedicado a la realización de videos experimentales post porno y performance en vivo, con talleres de creación colectiva de postpornografía, también se ocuparon de la circulación y exhibición de sus creaciones en espacios artísticos, académicos y en las redes sociales. En su blog expresan como objetivo “desde una perspectiva crítica al binario de género, a las hegemonías sexuales, culturales, geográficas, económicas [...] Generar audiovisualidad que no sólo excite sino que cuestione los códigos, cuerpos, roles y prácticas de la sexualidad de los sujetxs”.

Incluir en este breve listado la apuesta de un colectivo postpornográfico cuyos modos de producción y estrategias narrativas, se distancian de los habituales o espera-



dos para el cine comunitario, es un ejemplo claro de cómo las formas y procesos creativos de este cine los construye cada comunidad, en sintonía con su propia experiencia del mundo. Recuerdo ahora a Maja Tillman, cineasta comunitaria, coordinadora de la Red de Sallqavideastas en los Andes peruanos -con quien compartí en el IV Coloquio Internacional de Documental “Trabajar fuera del canón”- quien nos contaba cómo el inicio de la producción de una de las películas, dependía de que la directora recibiera en sueños el permiso del *Apu* (espíritu protector de la montaña).

Y así en cada comunidad se inicia el rodaje, sea convocando al erotismo y la desnudez de los cuerpos disidentes, o a los espíritus sagrados y la sabiduría de las y los ancestros. Un cine que se dispone para ser moldeado por los saberes, las memorias y las emociones inscritas en el cuerpo de cada comunidad, para hacer real la premisa que se transmite en cada Encuentro de Cine Comunitario latinoamericano y caribeño: *narrar desde abajo y con el corazón*.

Por lo mismo, es muy posible que existan y hayan existido más experiencias de cine comunitario sexodisidente en la región, sólo que el marco actual no hace que sea fácil leerlas como tales. Es importante tomar en cuenta que los circuitos de exhibición y las redes en las que nos movemos suelen ser otras, más cercanas a los movimientos feministas, transfeministas, queer (kuir), LGBTI, donde hay un punto de partida común que es el reconocimiento del cuerpo como primer territorio de defensa y soberanía. Y también recordar que la visibilidad, ha sido uno de los principales desafíos de nuestra comunidad, ser invisible, así como ser visibilizado para condenarte al estigma, equivale a la imposibilidad de existir.

El efecto de que nuestros cuerpos y sus prácticas de placer, amor, erotismo, autodeterminación, habiten los márgenes del sexo/género/deseo, se extiende a todos los ámbitos de la vida social. Por lo que es comprensible, que la mayor parte del tiempo hayamos permanecido fuera de campo del cine comunitario, como ese “espacio invisible que rodea a lo visible”, cuya existencia se reconoce, se construye y se mantiene como periférica, y por lo mismo toma tiempo poder verla, escucharla, enfocarla para que ocupe un lugar incuestionable como parte del relato.

Nuestra experiencia en estos Encuentros nos ha llevado a entender el cine comunitario como un lugar privilegiado



para el ejercicio de la interseccionalidad feminista (Williams, 1989) , que apunta a reconocer cómo en cada persona y grupo social, confluyen e interactúan posiciones identitarias de privilegio y subordinación, y lo más importante: nos alienta a buscar una justicia social que cuestione y luche, no solo en contra de las opresiones por las que nos sentimos directamente interpeladxs, sino también por aquellas opresiones que nuestro privilegio no nos había dejado ver. Sin revolución sexual no hay revolución social, y viceversa. Nos encontramos con el Cine Comunitario de América Latina y el Caribe, y pudimos poner en palabras eso que veníamos experimentando una tras otra Escuela Audiovisual Al Borde: *"El cine es un acto de amor"*.

LA ESCUELA AUDIOVISUAL AL BORDE: DECOLONIZAR EL DESEO, PARA DECOLONIZAR EL ENCUADRE

Me reconcilé con el silencio y aprendí a ser la dueña de mis propias palabras.

Descubrir otros lenguajes. Rechazar todo aquello que pretendía hacerme invisible...

Mi voz Lesbiana. Dir. Jessica Agila



En *Mujeres Al Borde*, empezamos desde el 2001 a hacer video artista y comunitario con nuestro proyecto *Al Borde Producciones*, para transformar el mundo con nuestro lente transfeminista. Las historias audiovisuales que creamos desafían las opresiones, teniendo su foco principal en el género y la sexualidad. Trabajamos producción, formación, distribución, y acción en red. Este trabajo sostenido, nos ha llevado a ser reconocidas como pioneras del cine comunitario hecho desde las disidencias sexuales y de género en la región.

En el año 2011, pudimos hacer realidad un gran sueño, la *Escuela Audiovisual Al Borde*, un acto de rebeldía colectivo, político y creativo, donde activistas de las disidencias sexuales y de género experimentamos juntxs el cine comunitario con toda la potencia que tiene para abrir posibilidades a nuestras existencias. Con ella hemos itinerado por Colombia, Chile, Paraguay, Argentina y Ecuador, creando principalmente documentales autobiográficos que se han proyectado ante más de 5.000 personas en espacios comunitarios, festivales y muestras de cine a lo largo y ancho del mundo.

La Escuela nos ha dado la grata oportunidad de hacer educación popular transfeminista, desarrollando metodologías propias en las que cuerpo, afecto, placer, memoria personal y colectiva son fundamentales. Partimos siempre diciéndole a lxs participantes que nuestras historias, esas que por tantos años fueron silenciadas, motivos de señalamiento, vergüenza, objeto de burla, razón de violencia, merecen ser contadas con nuestra propia voz y que contarlas cambia el mundo.

Ya casi cerrando este texto, intentaré responder una pregunta que me he hecho muchas veces: ¿Qué puede significar para la soberanía audiovisual de los pueblos, para el proyecto decolonizador del Cine Comunitario de la región, imaginar otros cuerpos, otros deseos, otros amores posibles? Y creo que la respuesta me la ha dado la Escuela Audiovisual Al Borde, manifestándose como un proceso profundamente sanador a nivel personal y colectivo, que se evidencia cada vez que logramos recuperar y resignificar la imagen, la voz, la memoria, la experiencia del cuerpo de

“Porque cuando mutamos y traspasamos las fronteras de los géneros ya no hay límites de lo imposible y el rompecabezas lo armas como querés, desafiando las normas y los estereotipos”

alguien de nuestra propia comunidad. El cine comunitario nos devuelve con cada película un pedacito de quienes realmente fuimos, somos y queremos ser. Es liberadora la experiencia de dejar de verte a ti mismx con los ojos del dominador, para verte con tus propios ojos. Es muy elocuente el siguiente diálogo del documental autobiográfico “Rompecabezas Trans”, dirigido por Ryan Survilas (2014) :

Yo no quiero un cuerpo como el que el sistema impone, no quiero su moda, su forma de amar, sus genitales normativos, no quiero los géneros: hombre-mujer. Mi orgullo es ser trans, con este cuerpo, estas cicatrices, estas pieles. Porque cuando mutamos y traspasamos las fronteras de los géneros ya no hay límites de lo imposible y el rompecabezas lo armas como querés, desafiando las normas y los estereotipos.

Habitar los bordes no es una metáfora, implica una serie de condiciones simbólicas y materiales que marcan el lugar de exclusión que ocupamos en la realidad social, y al interior de muchas de las comunidades a las que también pertenecemos. Es también la magnífica oportunidad de *encarnar un punto de vista* (Haraway, 1991) desde el cual podemos observar críticamente, cómo funcionan privilegios que naturalizan opresiones: como la heterosexuali-





dad obligatoria, el privilegio cis, la imposición del binario de género, la patologización de los cuerpos y experiencias trans e intersex, el patriarcado con la consecuente subordinación de las mujeres y lo “femenino”.

Reconocer esta *naturaleza encarnada de la vista* (Haraway, 1991) es indispensable para decolonizar el encuadre. Si se omite que el cuerpo que somos determina las imágenes y relatos que producimos, estaríamos replicando “la mirada que míticamente inscribe todos los cuerpos marcados, que fabrica la categoría no marcada que reclama el poder de ver y no ser vista, de representar y evitar la representación” (Haraway, 1991, p.162).

En el mismo sentido Raúl Zibechi reflexionando sobre los modos en que podemos decolonizar nuestras prácticas emancipatorias, señala como única salida la creación de un mundo nuevo, donde dejemos de referenciamos en el dominante y de perseguir su lugar de privilegio “hacer ese mundo otro con sus propias manos, poniendo en juego su imaginación y sus sueños; con modos diferentes de hacer, que no son calco y copia de la sociedad dominante, sino creaciones auténticas, adecuadas al nosotros en movimiento” (Zibechi, 2015: 39). Hacer otro mundo posible, pasa por poder verlo, sentirlo, imaginarlo y desearlo. Para

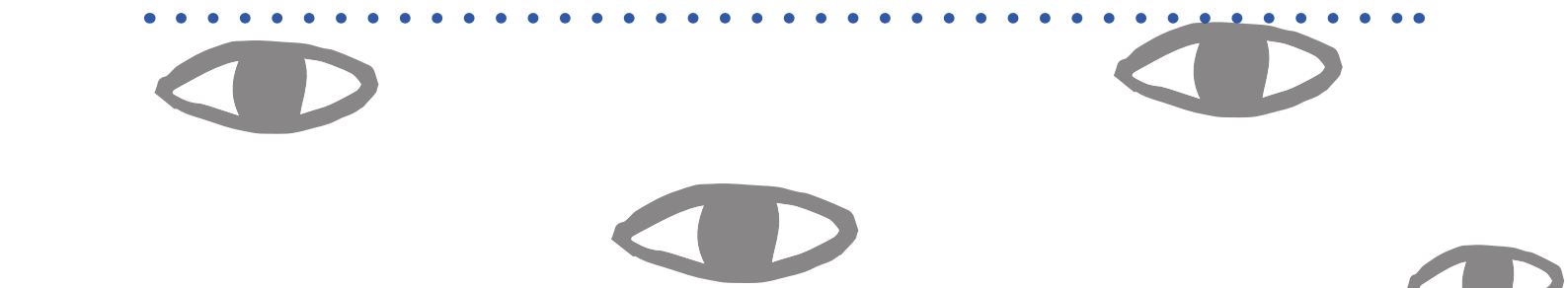
decolonizar el encuadre, es preciso decolonizar el deseo.

Deseo en el sentido más amplio, “propondría[amos] denominar deseo a todas las formas de voluntad de vivir, de crear, de amar; a la voluntad de inventar otra sociedad, otra percepción del mundo, otros sistemas de valores” (Guattari y Rolnik, 2006: 255). Y también deseo con su acepción más sexual, pues el gran esfuerzo de instituciones como la Iglesia, la Ciencia, el Estado por disciplinar la forma cómo están sexuados los cuerpos, sus prácticas de placer y de afecto, sus formas de reproducción, señalando lo deseable y lo abyecto, evidencia que la sexualidad es también un régimen (Foucault) que urge derrocar.

Hagamos más cine comunitario, para corromperle a todos esos regímenes de opresión, las imágenes y representaciones donde nuestros cuerpos, lenguas, pieles, saberes, memorias, espiritualidades, nuestra visión, nuestros sueños, nuestros orígenes, son imposibles. Sus imágenes expanden tiranía, que las nuestras expandan libertad.

Lo que estos cuerpos tienen para decirnos, es que está en cada unx de nosotrxs: *Inventar el mundo donde queremos vivir, y ya empezar a movernos dentro*. Y el Cine Comunitario es nuestro perfecto y amoroso cómplice.





CAMPAMENTO AUDIOVISUAL ITINERANTE (CAI): SIETE AÑOS DE APRENDER A CONTAR HISTORIAS DESDE LO COMUNITARIO



Luna Marán

Comunicador social y cineasta documentalista, formado en la Universidad Mayor de San Marcos. Actualmente dirige Teleandes Producciones, la Escuela de Cine Amazónico, desde donde promueve la soberanía audiovisual formando cineastas indígenas. Sus obras han recibido numerosos reconocimientos, destacando el premio Anaconda 2004, en Bolivia; premio Rigoberta Menchú 2003, en México; Muiraquitá 2006 y 2010, en Brasil; y en Italia el premio Gillo Pontecorvo 2010.

Cuando empezamos el proyecto en 2011 teníamos el interés comprometido de contar otro tipo de historias, esas que no estaban ni en la pantalla grande, ni en la chica. En los últimos siete años las pantallas se han multiplicado, las plataformas, redes, el flujo ininterrumpido de visualidades se ha complejizado y ha cambiado la relación entre los creadores y los espectadores.

SACUDIRSE EL TUFO DEL CINE-DE-AUTOR

Contar desde el punto de vista del autor-individualista es una carga pesada, un andar angustiante, enfrascado en una dinámica romántica del artista ególatra, ensimismado y atormentado. En México ese arquetipo se le asigna de facto -en escuelas, festivales, muestras y hasta en la escueta industria- a los realizadores de cine. Pero cuando logramos romper ese cascarón, el quehacer cinematográfico revela una de sus grandes virtudes: la belleza de la creación colectiva.

En mi comunidad se hacen muchas fiestas, la fiesta es el motor del ciclo anual, se trabaja para la fiesta todo el año. Ser parte de la comisión de la fiesta del pueblo es una responsabilidad enorme, después de muchos meses de esfuerzo y trabajo la comunidad entera celebra la vida y vuelve a comenzar el ciclo. No existe algo así como la fiesta-de-autor.



El cine comunitario implica generar dinámicas cotidianas para concretar acuerdos creativos, se acabaron los días del tirano, la directora o director es un cargo asignado por la autoridad colectiva; nada más retador y necesario para la construcción de otras narrativas y otras historias.

Pero la verdad, también buscamos llevar a la pantalla historias urgentes y necesarias, cine que nos represente, cuestionar los discursos hegemónicos, sacudirnos las imposiciones estéticas y escapar de las prisiones narrativas. El CAI dura tres semanas al año, pero la reflexión que desata permanece. Como una avalancha de preguntas que a su vez traen más preguntas, como una grieta en un muro que abre la imaginación a otros cines posibles, como una comunidad que resiste a través de estrategias de comunidad, organización y solidaridad.



PAKARINA: CUANDO LA VIDA BROTA

Carlina Derks

Julio César Gonzales Oviedo

A lo largo de la historia de nuestra América Latina, hombres y mujeres de conocimiento han sido perseguidos y criminalizados por sus habilidades y dones para curar enfermedades físicas y emocionales. Pero sobre todo por ser sujetos peligrosos para el acaparamiento y la toma del poder de los grupos hegemónicos.

La llegada del pensamiento occidental eurocéntrico, trae sistemas de opresión con base en el capitalismo, extractivismo y patriarcado. Estos ejes operan en distintas dimensiones de la sociedad, pero sobre todo buscan adentrarse en los cuerpos, como una estrategia de dominación y control para operar libremente en su proyecto de expansión cultural.

El control de los cuerpos como estrategia de dominación de la colonia fue clave para la imposición de los dogmas religiosos e ideologías políticas. Sobre todo para romper con el tejido y sentido de comunidad en los pueblos originarios del Abya Yala.

La dominación no fue sólo de carácter militar, político y económico, sobre todo tuvo una fuerte implicancia cultural. La criminalización y persecución histórica que han tenido sabios y sabias de nuestros pueblos, es evidencia de la cárcel a toda práctica que estuviera fuera de los lineamientos del pensamiento y cultura hegemónica eurocéntrica.

Se instauró una política del miedo y terror, contra toda aquella comunidad que intente mantener sus prácticas culturales, consideradas paganas-politeístas, o que atenten la honra y moral de la corona y su aval en la iglesia católica.

A lo largo de esta historia, entre época colonial y republicana, llevamos más de 500 años de dominación cultural e imposición de otra visión de mundo, lejana y contraria a nuestra cosmogonía como pueblos de raíz andina.

En estos procesos de control y dominación, nuestros cuerpos han sido minados, sometidos y violentados. Se ha roto los vínculos entre nuestros cuerpos mágicos y físicos, se ha quebrado la relación con la naturaleza y otras formas de vida distintas a la humana. Se han puesto en marcha un proyecto antropocéntrico, que pone en el medio y por delante de toda forma de vida al hombre. Con ello empieza un proceso de explotación y exterminio de la naturaleza y las relaciones que se gestan alrededor de ella.

Así el cuerpo de las mujeres es doblemente violentado, por un lado en la imposición de un proyecto estructural patriarcal que les quita libertades y convierte en sujetos oprimidos y por otro creando relaciones de dependencia

en lo público e íntimo, violando su derecho a decidir sobre sus vidas y cuerpos.

En este tiempo la convivencia y sincretismo se tuvieron que adoptar como estrategias de supervivencia y resistencia cultural. Por ello aún encontramos y vivenciamos prácticas ancestrales que han sabido perdurar en la memoria de nuestros cuerpos, mentes y corazones.

Sin embargo la convivencia no ha sido pacífica y lejana a violencias contra nuestros pueblos. En esta historia de luchas y resistencias, el rol de la mujer ha sido vital para sostener desde esos espacios íntimos de la familia y comunidad, las prácticas y conocimientos que se transmiten de generación en generación desde la oralidad y el quehacer en la vida comunitaria y sus vínculos en las actividades agro-festivas.

El poder la palabra para contener y sostener memorias históricas, y la capacidad de nuestros pueblos para compartir esta palabra venciendo el miedo, nos alimenta y llena de valor para seguir en la tarea de construir alternativas que sumen a estos procesos de lucha.

Nuevas formas de dominación y control se reinventan

“La llegada del pensamiento occidental eurocéntrico, trae sistemas de opresión con base en el capitalismo, extractivismo y patriarcado”

con el tiempo. Primero fue la imposición de una religión y dogma colonial, seguido de una idea de liberación e independencia que trajo el proyecto de la república, para luego tener que aceptar sin reclamos el sentido de “progreso” y “desarrollo” de una “modernidad” que siga manteniendo y defendiendo esos pilares coloniales de dominación y exclusión de nuestros pueblos.

Lo notamos hoy en día en el marco de los derechos y la legalidad, donde se regulariza las prácticas y haceres de las personas según estos protocolos amparados en documentos como reglamentos, leyes que se guardan en la constitución.

Sin embargo, a pesar de los avances en la materia de la construcción de propuestas que respeten la diversidad

cultural de los pueblos, que tengan apertura a esas otras prácticas que durante largo tiempo han sido estigmatizadas y excluidas de los espacios “institucionales”, se mantienen la discriminación y violencia contra los hacedores de estas otras prácticas.

Campos en tensión y conflicto los encontramos en las políticas públicas sobre el uso de los recursos naturales para proyectos extractivos, en políticas en materia de educación y justicia que tengan apertura y respeto a la visión intercultural. Y en nuestro tema de interés en el campo de la salud, la contradicción se agudiza entre el reconocimiento, pero el no respeto.

En el caso ecuatoriano se ha planteado ser un estado Plurinacional, pero, ¿qué significa esta tipificación de estado, que involucra y que acciones concretas se deben considerar para su viabilidad?

En el campo de la salud, si bien existe apertura a la salud indígena, ancestral, tradicional, alternativa o como se le quiera denominar. Aún persiste la superioridad del profesional validado por la institucionalidad, que no solo queda en un tema de egos y privilegios, sino que crean condiciones para la violencia psicológica y emocional, la discriminación, el racismo y exclusión.

Existen distintas denuncias de compañeras y compañeros indígenas que han sufrido de este maltrato sistemático por mantener sus prácticas culturales en materia de salud. Sobre todo el caso de la partería, labor vital para el ejercicio de la vida plena.

Sin embargo han sido las mujeres, guardianas de los secretos de la vida para el conocimiento y uso de plantas medicinales, compartir de cantos, ritos y otras manifestaciones relacionadas al tejido comunitario. Aprovechando ese menosprecio del sistema patriarcal, las mujeres han sabido guardar parte de los conocimientos y transmitirlos de generación en generación, dando continuidad al tejido de vida que nos trama la naturaleza y sus misterios.

Como seres dadores de vida, han sabido contener en el tiempo las habilidades para el parto, en sincronía con sus místicas y particularidades culturales. Cada pueblo, cada comunidad, tienen mujeres sanadoras, sabias, matronas, parteras, que apoyan y dan soporte en el ejercicio del don de la vida, en ese camino para que la vida brote.

A pesar de los intentos de exterminio de nuestros pueblos y sus culturas, estos han sabido resistir, encontrar estrategias para guardar y compartir. No han permitido que se pierda en el tiempo, y que la memoria llegue a quienes debe llegar, y que los hilos de conocimiento tejan sabidurías hasta en estos tiempos.

NUESTRA VINCULACIÓN DOCUMENTAL Y EL ENCUENTRO PARIR

Durante mucho tiempo las parteras de las comunidades indígenas de Ecuador fueron víctimas de una brutal persecución que llevó a muchas de ellas al encarcelamiento e inclusive a la muerte. No fue hasta los años setenta, periodo en que inicia una lucha organizada por defender los derechos de estas mujeres, en que las parteras toman un rol visible dentro de los sistemas de salud de sus comuni-

dades. Resultado de esta resistencia, es el surgimiento del colectivo de mamas parteras *Hampi Warmikuna* que actualmente forma parte del Consejo de Salud de la UNORCAC que es una de las organizaciones sociales más antiguas y sólidas del Ecuador.

En diciembre del 2013 a través del Programa de Salud Intercultural planteado por el Hospital de Cotacachi y varias organizaciones de salud establecí como antropóloga visual una relación con la organización de parteras y mujeres sabias *Hampi Warmikuna* quienes me pidieron emprender una recopilación de sus saberes para promocionar su conocimiento en la comunidad. Desde ese momento he iniciado una investigación visual y antropológica a las prácticas sobre la partería con más de treinta mujeres sabias en Cotacachi que pertenecen al consejo de salud ancestral *Hampi Warmikuna* de la UNORCAC.

Durante ese mismo periodo, conocí a Martha Arotingo que para mí sorpresa era la única partera joven que asistía a las reuniones de las mujeres. Con el tiempo fui desarrollando una relación de amistad con la joven partera, con quien compartí largas reflexiones sobre la pérdida de este valioso conocimiento y el desinterés por parte de las nuevas generaciones en conocer y hacerse cargo de la memoria milenaria de sus abuelas.

Mi experiencia con Martha y las demás mamas parteras me permitió constatar que el conocimiento de estas mujeres se basa en una transmisión intergeneracional que se da a través de la práctica y la oralidad. Esta reflexión me llevó a desarrollar una propuesta audiovisual que sirva como una herramienta para no sólo recopilar un conocimiento que se está perdiendo sino también, para recuperar el diálogo intergeneracional en el cual se basa este saber.

La propuesta toma fuerza a partir de junio del 2015 cuando el proyecto gana la categoría Producción Audiovisual Comunitaria 2015 del Fondo de Fomento Cinematografía del Ecuador. Junto al equipo del *Maizal*, durante dos años se trabajó en el vínculo comunitario y participativo de las mujeres a través del audiovisual lo que nos permite acercarnos a la compleja labor que realizan las mamas parteras y las amenazas que enfrenta esta práctica en la actualidad.

Durante este periodo se realizaron diversos seguimientos con cámara en mano a Martha, su familia y comunidad de mamas parteras. Así mismo, durante este periodo se desarrolló un taller de animación con los jóvenes de las comunidades sobre un mito local enfocado al parto y se fundó el *PARIR: Encuentro de arte en comunidad*, que ya tiene dos ediciones (2016-2017) y que pretende generar un diálogo desde el audiovisual con las diversas artes para hablar del tema de partería.

Todo el trabajo comunitario y el material recopilado nos permitió desarrollar una nueva propuesta cinematográfica que pretende llevar la historia a niveles más poéticos y sensoriales que permitan transmitir la compleja labor de la partera indígena, su relación con los ciclos de la tierra y las amenazas de esta práctica en la actualidad.



EL LENGUAJE DEL CINE COMO PRÁCTICA DE INTERVENCIÓN SOCIAL PARA LA INCLUSIÓN

RECONSTRUCCIÓN DE LA EXPERIENCIA DE LA ASOCIACIÓN CIVIL CINE EN MOVIMIENTO

• • • • •

Alejo García

Licenciado en Trabajo Social (Universidad Nacional de La Matanza) y educador popular en el área de niñez y juventud desde el año 1991. Docente de la Carrera de Trabajo Social en la Universidad Nacional de La Matanza, coordinador del Espacio de Defensa y Promoción de los Derechos de los y las Jóvenes del Movimiento Ecu-ménico por los Derechos Humanos y de la Asociación Civil Cine en Movimiento. En diciembre de 2014 falleció en un accidente de tránsito. Sus miradas y aprendizajes siguen habitando nuestras prácticas y nuestros horizontes. Publicar en La Otra Cosecha parte de sus producciones es una apuesta por seguir multiplicando sus palabras y saberes.

INTRODUCCIÓN

El presente artículo pretende recuperar la experiencia de intervención de la Asociación Civil Cine en Movimiento durante sus primeros diez años de existencia promoviendo la apropiación de las herramientas del lenguaje audiovisual por parte de los sectores populares y a partir de esta experiencia poder reflexionar sobre el aporte de esta herramienta en la intervención de los trabajadores del campo social.

La organización Cine en Movimiento tiene su origen en una primer experiencia con chicos y jóvenes en situación de calle de la zona de Liniers en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires llegando luego de años de trabajo a conformarse en una política pública ejecutada por algunos organismos del Estado. Dar cuenta de ese proceso, de sus implicancias, de sus obstáculos, de sus avances, es el objetivo de este trabajo.

Asimismo reflexionaremos sobre la importancia de una intervención social situada histórica y culturalmente en el contexto latinoamericano, que nos permita conocer e intervenir sobre los acontecimientos sociales que se generan hoy día en las comunidades donde desarrollamos nuestras prácticas. Es desde ese pensar situado en que desarrollaremos, en el presente trabajo, el sentido de nuestra intervención y el atravesamiento por la direccionalidad ético-política de la misma.

Es muy posible que allí donde no se puede decir nada empiece justamente el cine. Es muy posible que el cine o, dicho de otro modo, la dimensión propiamente cinematográfica del cine, lo que hace que el cine sea cine y no otra cosa, esté, justamente, en aquello que solo se puede decir con el cine, que no se puede decir de otra manera, o con otros medios, o con otros lenguajes.

Jorge Larrosa

BREVE RESEÑA HISTÓRICA DE LA EXPERIENCIA DE HACER CINE CON SECTORES POPULARES

Orígenes del Proyecto de Cine en Movimiento

El proyecto Cine en Movimiento tuvo su punto de partida en una primer experiencia realizada con chicos en situación de calle, que concurrían al centro de día "Casita de la Providencia", dependiente del Santuario San Cayetano del barrio de Liniers de la Ciudad de Buenos Aires, en el año 2002. Durante ese año, la Secretaría de Educación de la Ciudad organizó el 1º Festival "Hacelo Corto" que consistía en una muestra de videos realizados por chicos de escuelas de educación formal y no formal de la ciudad, y entonces se decidió proponerles a los chicos que asistían al centro de día la idea de realizar un taller de video y participar del



festival. El resultado fue un cortometraje de 12 minutos de duración, titulado *Los de andar con pies descalzos* elaborado en su totalidad por los chicos y jóvenes, el cual recibió una mención especial dentro del marco del festival.

Tiempo después, y como consecuencia de tal experiencia, se presentó el proyecto para filmar el documental *Los Nadies* que fue elegido en un Concurso de Documentales para televisión convocado por el INCAA (Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales). El documental, que dura 53 minutos, se filmó durante el año 2003, hasta febrero del 2004 y desarrolla la historia de este grupo de chicos en situación de calle. La realización de este proyecto se desarrolló en conjunto con los chicos, a través de un equipo técnico conformado por ellos y otro por los realizadores y técnicos profesionales del cine y del campo social, que con otra cámara acompañaban el proceso creativo de los mismos.

Luego de esta experiencia y con mayores conocimientos del trabajo audiovisual con chicos y jóvenes en situación de exclusión social, se presentó en Junio del año 2004, un proyecto para realizar el Taller de Cine y Video con el grupo de jóvenes del Centro de día Casita "La Paloma" en el partido de La Matanza; el taller se dictó desde junio hasta diciembre de ese año. Durante el transcurso del taller, los jóvenes aprendieron los aspectos técnicos básicos de

la realización de un producto audiovisual, participaron del Festival Iberoamericano de Cortos, "Imágenes jóvenes en la diversidad cultural", dentro del cual tomaron parte de un taller intensivo de realización audiovisual con docentes especializados provenientes de México, en el mismo los jóvenes realizaron dos cortometrajes que fueron exhibidos en el Centro Cultural Recoleta.

Como resultado de la experiencia de la primera etapa del taller, se produjeron cuatro cortometrajes realizados en su integridad por los adolescentes. Y como trabajo final del año se resolvió, junto con los jóvenes, organizar un primer festival de cine-video, donde se exhibieron los trabajos realizados en el taller y trabajos de otras organizaciones de la zona que realizan experiencias similares.

Durante el año 2005 se realizaron talleres en distintos barrios del conurbano bonaerense y en la provincia de Misiones concluyendo el año en el Segundo Festival Comunitario de Video Juvenil del que participaron los niños/as, los y las jóvenes y sus familias.

Posteriormente, en 2006 y 2007 el proyecto se desarrolló en cuatro partidos del conurbano ofreciéndose los talleres en distintas organizaciones sociales que trabajan con chicos en situación de vulnerabilidad social. En ese período se realizaron también las primeras experiencias con mujeres operadoras en violencia de género quienes

desarrollaron varios cortometrajes desde sus propias miradas.

En el mes de marzo de 2007, Cine en Movimiento participó junto con un joven alumno de los talleres en la "Quinta Cumbre Mundial de Medios para la Infancia y la juventud" que se realizó en la ciudad de Johannesburgo, Sudáfrica. En los años posteriores se continuó con el trabajo en talleres de cine recorriendo distintas zonas del conurbano y también de algunas provincias del interior del país. Asimismo se comenzó a trabajar en otros talleres con adultos en temáticas como el género y el trabajo.

Desde la creación de Cine en Movimiento a la fecha, participaron de los talleres más de mil chicos y chicas, jóvenes y adultos provenientes de distintos barrios y se han realizado más de un centenar de cortometrajes, muchos de los cuales han sido premiados en distintos festivales de cine y video.

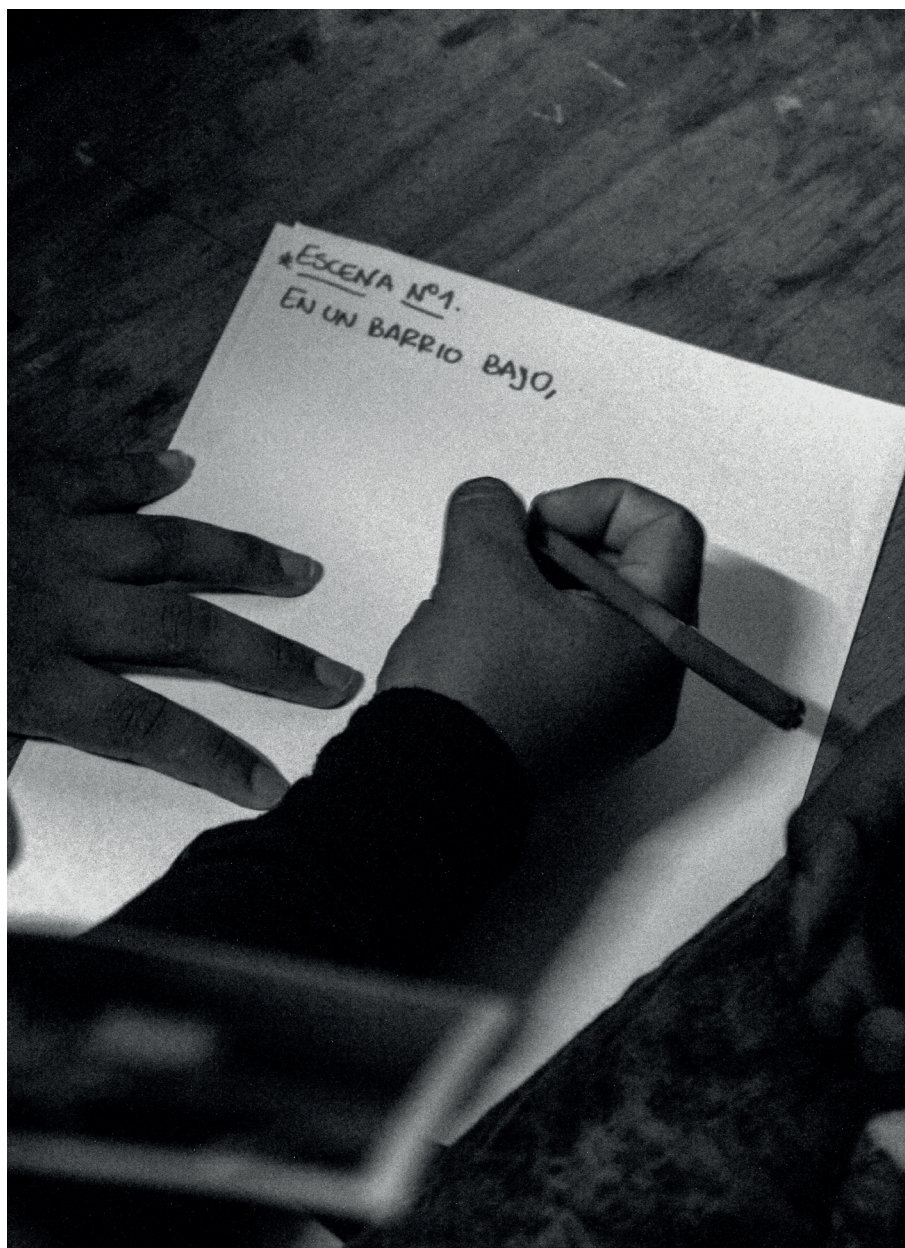
DISPOSITIVO DE TRABAJO

Cine en Movimiento es una organización que tiene como objetivo acercar las herramientas del lenguaje audiovisual a niños, jóvenes y adultos, para que estos puedan emitir su propio mensaje y de esta manera se conviertan en sujetos políticos productores de cultura. Desde su creación, esta organización viene trabajando con organizaciones sociales, sindicatos, iglesias, universidades, escuelas del conurbano bonaerense y de algunas provincias del interior del país.

Desde este proyecto se pretende ofrecer a los chicos, las chicas, jóvenes y adultos, un espacio donde los mismos puedan construir un mensaje alternativo al que se les atribuye desde los diferentes medios de comunicación, que dé cuenta de las situaciones por las que atraviesan a diario, poniéndose el eje en la importancia de la comunicación social y en los alcances que ésta puede ofrecer.

En la actualidad, los sectores populares carecen de espacios para el desarrollo creativo en sus barrios y de lugares donde poder representar las propuestas que ellos mismos son capaces de generar como construcciones grupales o colectivas ante diferentes situaciones.

“participaron de los talleres más de mil chicos y chicas, jóvenes y adultos provenientes de distintos barrios y se han realizado más de un centenar de cortometrajes”



METODOLOGÍA DE TRABAJO

El taller es una herramienta metodológica que permite abordar temáticas muy amplias y además fortalecer la participación, la cooperación, la reflexión y la comunicación. Reconoce el diálogo con el otro como fuente de enriquecimiento y de búsqueda en la construcción del conocimiento. Esta propuesta metodológica que favorece la participación activa de los sujetos se centra en el concepto de Fals Borda de concebir al otro no como objeto de nuestra intervención sino como "seres sentipensantes" (1999: 15)

La función del taller audiovisual es introducir a los niños, jóvenes y adultos en el manejo de herramientas audiovisuales, el estímulo por el descubrimiento, la sorpresa, el interés por lo desconocido; el derecho a la comunicación, haciendo de esta una herramienta de defensa y expresión creativa, proponiendo a los participantes del espacio, la oportunidad de hacer contacto con su comunidad, su familia, con otros jóvenes y con ellos mismos, al tiempo que desarrollan sus habilidades creativas y valores como el respeto por el otro, la solidaridad y la responsabilidad social por medio del cine como herramienta educativa. Asimismo se busca promover el intercambio de experiencias con otros grupos y con la comunidad, participación activa en festivales de cine y en distintas actividades relacionadas con el medio audiovisual.

En los espacios de taller se trabaja grupalmente sobre la idea que se quiere transmitir en forma de cortometraje. De esa manera, uno o más integrantes del grupo acerca una historia que quiera contar, esa historia es debatida en el conjunto del grupo y de esa manera se intenta consensuar qué historia contar y de qué manera hacerlo. Para eso los integrantes de los talleres cuentan con una capacitación previa en el manejo del lenguaje audiovisual, de los distintos géneros cinematográficos para poder establecer así "la mejor forma de contar una historia". Muchas veces los grupos cuentan con más de una historia para contar y en esos casos se trabaja en subgrupos para que cada historia pueda realizarse. Este proceso de trabajo que va desde el pensar una historia, escribir un guión para posteriormente hacer el rodaje y la edición final de ese trabajo siempre se hace promoviendo la participación de todos los integrantes del grupo en la toma de decisiones, lo cual favorece que estos puedan apropiarse del producto terminado. Gran parte de las situaciones propuestas por quienes participan de los talleres de cine están relacionadas a sus historias de vida, a situaciones dolorosas, a aquellas situaciones que los participantes del taller consideran que no son contadas en los grandes medios de comunicación. Situaciones vinculadas a la violencia de género, a la violencia policial, las adicciones, el embarazo adolescente, suelen ser temáticas expuestas por los integrantes de los Talleres.

Ante esto Carballada va a decir:

La intervención en lo social implica, por un lado, la posibilidad de generar estrategias de recuperación y de repara-

ción de aquello que la crisis fragmentó o dejó en el olvido. Además, es un espacio de interlocución, de diálogo, entre los diferentes dispositivos de intervención-sean estos estatales o no- y la sociedad. En otras palabras, actúa como un nexo, como una zona de encuentro, de construcción de certezas, de generación de acontecimientos, de recuperación de visibilidades (2008: 30).

En otras palabras el eje del trabajo en los grupos y comunidades que se vinculan a los talleres de cine, está dado por la animación sociocultural. Los procesos caracterizados por la animación sociocultural promueven en los grupos y comunidades el desarrollo de sus propios saberes populares, asimismo que favorecen los procesos de identidad cultural. La identidad cultural se aborda desde la diversidad respetando todas y cada una de las distintas posiciones que aparecen en cualquier grupo social.

El lenguaje audiovisual puesto a disposición de los sectores populares contribuye a la mayor visibilidad de esos procesos identitarios de nuestras comunidades y a hacer singular cada espacio desde sus aspectos históricos, culturales y geográficos.

LA INTERVENCIÓN SOCIAL QUE CONSTRUYE PUENTES CONSTRUYE SENTIDOS

La dimensión educativa de la intervención social debe ser creadora de sentido, y cuando las condiciones sociales de la población atendida son extremas, la construcción de sentidos, se vincula a la construcción de "sentidos de vida". Construir junto al otro un para qué vivir.

"Jonatan" tiene 17 años, vive en Barrio Los Pinos, un barrio humilde del Partido de La Matanza, Provincia de Buenos Aires, es el segundo de ocho hermanos, su padrastro es cartonero y su madre cuida de sus hijos durante el día. "Jona" como lo llaman sus amigos dejó la escuela y desde hace unos años se integró a un Centro de Día de su barrio que atiende a chicos en situación de exclusión. En el marco de la propuesta pedagógica de ese centro se dictan talleres de cine coordinados por el espacio Cine en Movimiento.

El joven participa activamente de los Talleres y se convierte en el director de un corto documental que deciden llamar junto a sus compañeros "Negro y Blanco". El corto muestra en primera instancia todo aquello del barrio que no les gusta, las imágenes, tomadas por ellos mismos, son acompañadas con palabras como pobreza, desempleo, falta de proyectos, tristeza, violencia, a su vez todo esto es acompañado musicalmente. Luego de esto aparece un separador que dice "Nuestro fin no termina mal" y la música cambia. En la segunda parte del corto se visualiza aquello que los chicos deciden rescatar de su barrio, allí aparecen acompañando las imágenes palabras como solidaridad, esfuerzo, unión, futuro, alegría, entre otras.

La práctica educativa del hacer cine-vídeo con niños y jóvenes permite que distintas producciones realizadas por éstos, por un lado denuncien las situaciones de las que son víctimas (vivir en la calle, violencia policial, ausencia del Estado en su protección, etc.) como clara expresión de toma de posición política, como así también establecer un mensaje distinto al que generalmente se establece desde los medios de comunicación donde se intenta establecer una vinculación directa entre pobreza y delincuencia.

Respecto de la toma de posición política de los jóvenes cuando se expresan culturalmente y cuando se representan a sí mismos podemos citar a Rosana Reguillo quien dirá que:

La anarquía, los grafitos urbanos, sus músicas, los consumos culturales, la toma de la palabra a través de nuevos y cada vez más sofisticados dispositivos digitales, la protesta, la huida, sus silencios, la búsqueda de alternativas y los compromisos itinerantes deben ser leídos como formas de actuación política no institucionalizada y no como prácticas más o menos inofensivas de un montón de inadaptados (2012: 13).

Las producciones visuales de los chicos y jóvenes demuestran que los mismos son capaces de producir cultura, de expresarse creativamente, cuando se les brinda la posibilidad de hacerlo.

“acercar las herramientas del lenguaje audiovisual a niños, jóvenes y adultos, para que estos puedan emitir su propio mensaje y de esta manera se conviertan en sujetos políticos productores de cultura”



“Jonatan” como director del corto documental “Negro y Blanco” es invitado a participar de la “Quinta Cumbre Mundial en Medios para la Infancia y la Adolescencia” a realizarse en Johannesburgo, Sudáfrica. Durante una semana expone el corto que él dirigió y realizó junto sus compañeros y da charlas para chicos de distintas partes del mundo que se encontraban allí presentes.

Cuando regresa al país es entrevistado por los medios gráficos nacionales y participa en distintos programas de televisión. Allí él dice:

“Por ejemplo, ‘Negro y Blanco’ lo filmamos en Los Pinos, mi barrio en La Matanza, junto a una amiga, Carola (18), mi novia Jacqueline Altamirano (16), Pablo Coria (19) y Catriel Velacagua (20). Mostramos lo bueno y lo malo, pero que también se puede salir”, contó “Jona”, que ahora volvió a la escuela y sueña con dirigir cine. Así le dicen en el barrio, aclaró, y recordó que el viaje a Sudáfrica lo vivió como un sueño. No se olvida que en diciembre, cuando se estrenó su corto, en “La Paloma” hubo fiesta y su papá Miguel Angel llegó con toda la familia arriba de un carro cartonero tirado por Pocha, una yegua de pelo blanco que es parte del patrimonio de los Castañeda (Diario Clarín: 2007).

Cuando este mensaje, construido por los mismos sujetos, es difundido en medios masivos de comunicación, se está aportando a la construcción de un imaginario social diferente respecto de los mismos jóvenes que ubica a los chicos de los barrios periféricos como “terroristas urbanos”.

Dice Violeta Núñez:

La educación social como anti-destino, permite a los sujetos “ponerse en camino”, partir de un lugar a otros, cuyas arquitecturas, alcances y toponimias desconocemos de antemano. La educación, la educación social, nos impulsa en los tránsitos o trayectorias vitales, en la medida que nos provee no sólo de los artilugios simbólicos necesarios para la circulación social y las difíciles relaciones con los otros, sino de la confianza para realizar dichos trayectos, para intentarlo (2005: 14).

Este proceso creativo, social, cultural y político de participar de la realización de un hecho artístico intenta “sanar”, reponer, reconstruir subjetividades, es decir devolverles a los chicos su condición de sujeto.

EL CONTEXTO LATINOAMERICANO DE NUESTRA INTERVENCIÓN.

Durante estos primeros diez años de trabajo se realizaron más de un centenar de cortometrajes con niños, jóvenes y adultos de sectores populares, se puede decir que hoy se cuenta con una biografía visual de lo vivido por estos sectores durante los últimos años. La importancia del registro audiovisual, realizado por los propios grupos y comunidades, está en que nos permite el ejercicio de memoria, de conciencia respecto de lo vivido y de los procesos de transformación que fueron viviendo estos sectores.

La recuperación socio histórica de hechos vividos en la Argentina de los últimos años como la guerra de Malvinas, la toma de tierras en distintos barrios, los momentos de crisis social, el asesinato de algún militante social, son recuperados visualmente por quienes participan del espacio.

Ante esto el filósofo argentino Rodolfo Kusch expresa: *Si se logra fundar la observación de que todo pensamiento es naturalmente grávido y tiene su suelo, cabría ver en qué medida dicha gravidez crea distintas formas de pensamiento. Quizás se podría ampliar entonces todo lo que se refiere a una antropología del pensamiento, en el sentido de no establecer ad hoc un pensamiento así llamado universal, sino descubrir la gravidez del pensar o sea en el suelo que lo sostiene, un cuadro real del mismo que abarque todas las variantes de su modo de ser universal (2000: 255).*

En nuestras prácticas en territorio podemos conocer distintas experiencias, singulares y colectivas, que han nacido con las características propias de sus geoculturas y que dan cuenta de un proceso de búsquedas de respuestas a determinadas situaciones y que están de alguna manera vinculadas a ese sujeto histórico social.

CONSTRUIR ESA INTERVENCIÓN COLECTIVA DESDE LAS PROPIAS COMUNIDADES.

El cine como medio de expresión cultural y política de los pueblos debería tender a la liberación de los mismos para eso es fundamental que esa intervención, que sin dudas es una intervención en lo social, surja desde ese pensar latinoamericano. El antropólogo Alfredo Colombres dice al respecto que:

El cine que precisan los grupos oprimidos es justamente aquel que dé cuenta de su cosmovisión, profundizando en sus rasgos culturales específicos para incitar así, no a su aplastamiento, sino a su recuperación y reconocimiento en un contexto plural, fundado en el respeto mutuo, de modo que su alteridad deje de ser la "razón" (o el pretexto) del colonialismo, es decir, de la explotación y la estigmatización (2005: 43).

Es el cine entonces un medio de expresión con el que hoy cuentan los sectores populares para expresarse social, cultural y políticamente. La era digital permite en la actualidad el acceso a esta herramienta que puesta al servicio de los

“las situaciones propuestas por quienes participan de los talleres de cine están relacionadas a sus historias de vida”



que menos tienen puede contribuir a que podamos conocer más la cosmovisión de los sectores con los que trabajamos.

La práctica de hacer cine con el otro, se vuelve una práctica subjetivante permitiendo que los sectores excluidos socialmente se incluyan desde otra inscripción como sujetos a partir de estas prácticas.

Promover prácticas subjetivantes es hoy un compromiso ético, estético y político para los profesionales del campo de lo social, porque implican en ellas el mejoramiento de la calidad de vida de la población, no ya desde los aspectos económicos o materiales sino de los que se relacionan a los procesos psicosociales.

Abordar la problemática de la des-subjetivación, la desafiliación del sujeto como tal, requiere de prácticas creativas que utilicen las herramientas que ofrecen las distintas disciplinas del campo social. Construir sentido junto a los otros, en este caso a los jóvenes, es una tarea difícil pero no imposible si somos capaces de "desalambrarnos" y por consiguiente de "desalambrar" nuestras prácticas.

Poder comunicar nuestras prácticas, nuestras intervenciones, es requisito indispensable para que las mismas adopten su incidencia política. Establecer otros mensajes, otros enunciados, mediante los medios que estén a nuestro alcance, es fundamental para sobrepasar las barreras comunicativas que se establecen desde los espacios de

poder. Bucear en la memoria individual y colectiva de los grupos sociales conduce a su proceso de liberación. Por último entendemos que es en ese "estar con ellos", junto a los sectores populares, que los trabajadores del campo social vamos encontrando los caminos para problematizar nuestras prácticas y hacer de estas instrumentos que promuevan el cambio social (García, 2006: 117-118).

Pensar nuestras prácticas sociales desde un nuevo paradigma implica descolonizarlas, ponerlas en juego en el campo junto a los otros actores sociales como protagonistas de las mismas. Dejar de lado esquemas formales de intervención permite el paso a la creación de nuevas propuestas de abordaje que promuevan la transformación social de los grupos y comunidades con los que trabajamos y de esta manera poder ampliar el campo de intervención en lo social.

Por último cabe decir que esta práctica social de hacer cine con sectores populares que nació en una "ranchada" de chicos de la calle de la zona de Liniers hoy se ha convertido en una política pública llevada adelante por algunos organismos del Estado.

Ese camino recorrido da cuenta de cómo las prácticas sociales son prácticas que nos enseñan, que nos ponen a pensar y que conducen a procesos de cambio si somos capaces de repensarlas desde nuestros propios paradigmas.





En nuestro nombre llevamos al maíz,
alimento de nuestros pueblos, para
recordar de dónde venimos y hacia
dónde vamos.

Esta publicación es un poco del alma del
Maizal, compártela libremente.

FB: Maizal

elmaizal.comunicacion@gmail.com
maizal.laotracosecha@gmail.com

Ecuador (+59) 3998107499

Perú (+51) 939416370

México (+51) 964735407

ÍNDICE

CINE Y VIDEO COMUNITARIO EN NUESTRAMÉRICA

1 La comunicación en el movimiento político Mapuche en Wallmapu

Gerardo Berrocal

2 Amazonía, los caminos hacia la autorrepresentación indígena en el cine peruano

Fernando Valdivia

3 Entre sueños revolucionarios y satélites. Herencias del audiovisual comunitario en Argentina.

Sol Benavente

4 Ojo semilla: de abajo hacia arriba nacen otras historias

Ana María Acosta

5 Lo que estos cuerpos tienen que decir: Cine comunitario desde los bordes del género y la sexualidad en América del Sur.

Ana Lucía Ramírez

6 Campamento Audiovisual Itinerante (CAI): siete años de aprender a contar historias desde lo comunitario.

Luna Marán

7 TINTERO

Pakarina: cuando la vida brota

Carlina Derks Bustamante y
Julio César Gonzales

8 MEMORIA

El lenguaje del cine como práctica de intervención social para la inclusión. *Reconstrucción de la experiencia de la Asociación Civil Cine en Movimiento*
Alejo García



La otra cosecha es una publicación de la Asociación Cultural Maizal, independiente, colectiva, autogestiva y sin fines de lucro.

CRÉDITOS

LA OTRA COSECHA N° 1

Dirección:

Maizal.

Comité editorial:

Julio César Gonzales, Luz Estrella, Evelyn Calderon.

Secretaría de redacción:

Evelyn Calderon.

Edición y corrección de estilo:

Luz Estrella.

Escriben en este número:

Ana María Acosta, Sol Benavente, Gerardo Berrocal, Carlina Derks Bustamante, Alejo García, Julio César Gonzales, Luna Marán, Ana Lucía Ramírez, Fernando Valdivia.

Diseño, diagramación e ilustraciones:

Rous Gatastrofe.

Portada:

Rous Gatastrofe.

LA OTRA COSECHA

NÚMERO 1 - AÑO 2018

