



**Autonomía, cine y re-existencias
conversatorios polifónicos
audiovisuales**

**Red de maestros de autonomías
audiovisuales desde el
Afro - Abya Yala, campesino, alter urbano**

Autonomías, cine y re-existencias

Conversatorios y polifonías

audiovisuales

Autoría colectiva: red de maestros de cine autónomo y re-existencias



Red de maestros de cine autónomo y re-existencias © Centro de estudios independientes Color tierra, editorial en co-edición con Consejo; Latinoamericano de Ciencias Sociales CLACSO y La Red Transnacional Otros Saberes RETOS.
ISBN: **978-958-56896-7-1**

Fotografía y portada: Colectivo de Mujeres Floreciendo Vida en el 1er encuentro de Mujeres que Luchan <https://enlacezapatista.ezln.org.mx/2018/03/10/palabras-de-las-mujeres-zapatistas-en-la-clausura-del-primer-encuentro-internacional/>

Las opiniones contenidas en los artículos de esta publicación no comprometen a las editoriales e instituciones participantes; son responsabilidad de los autores, puesto que dentro de su ámbito democrático de cátedra libre y libertad de expresión, no se restringen conceptos u opiniones. Se autoriza la reproducción total o parcial de los artículos citando la fuente, autores y colectivos participantes.

Incluye notas aclaratorias de los colectivos, movimientos sociales y comunidades desde el Afro-Abya Yala y algunos colectivos de Europa SLUMIL K'AJXEMK'OP, que quiere decir, 'Tierra Insumisa', o 'Tierra que no se resigna, que no desmaya.'

Fecha de catalogación:
Centro de estudios independientes, Color tierra, editorial, en co-edición con Clacso y Retos.

Cómo citar este libro: Red de Maestros de Cine autónomo (2020-2022) Autonomías, cine y re-existencias. Botero-Gómez, P; Leyva-Solano, X, Köhler, A; López-Suárez, M.G; Morales-Guzmán, J., Costa, A.M.; Sánchez, A.; Trejo-Sánchez, J.A Autores-compiladores (2020-2022). Villamaría, Caldas-Colombia, Chiapas-México; Buenos Aires-Argentina: Centro de estudios independientes, Color tierra; RETOS, CLACSO en colaboración con colectivos de cineastas en el Abya Yala.

Texto de circulación libre: copiar y redistribuir este libro en cualquier medio o formato. No se admiten fines comerciales para su distribución, excepto trueques u otras economías comunitarias por parte de las organizaciones participantes.

La obra utiliza la "x" para cualquiera de los géneros referidos en el texto.

Corrección de estilo: León Daría Gil

Diseño y diagramación: Yeison Stiven Cardona Corredor, Grafitel S.A.S

Diseño de la página: libro-blog- Andrés Amado



Autonomías, cine y re-existencias. Praxis teórica, genealogías y estéticas en la descolonización de las metodologías Libroblog-videolibro

Co-autorías a varias manos, a varias voces, a varios sentires, pasos, videos y des-clases

Patricia Botero Gómez y Xochitl Leyva Solano (profesoras-coordinadoras desde el GT CUTER); Axel Köhler (Proyecto Videoastas Indígenas de la Frontera Sur, PVIFS); Andrea Fajardo y María Paula Herrera (Festival Nacional de cine y video comunitario del Distrito de Aguablanca-Cali, Colombia, Fesda); Jaqueline Gallegos y Diana Coryat (Ojo Semilla-Ecuador); Vicenta Moreno (Casa, Cultural Chontaduro); María Campo y Elba Mercedes Palacios (Tejido La Transicionada, Gaidepac y otras negras y... ifeministas!); Carlos Rodríguez-Aristizábal (Director y productor); Liliana Márquez y Lukas Duque (Colectivo Creapaz-Cinentrada); Gilsan Quintero, Luis Fernando Duque y Eliana Alzate (Sábalo Pro y Comunitativa; Qué hay pa' la cabeza); Alejandra Ramírez (Colectiva Malahierba y Artesanos); Diana Castellano, Viviana Castro, Federico Zapata y Andrés Amado (Redespiral, Ficma); Pedro Pablo Tattay, Tatiana Dagua, Jorge Romero y John Trochez (Comunidad de Toribio y Jambaló participantes en el programa semillas de vida Luuꝁ Leꝁxkwe del pueblo Nasa, Toribio Cauca); Nelson Hernández (Colectivo Minga del Pensamiento); Erika Muñoz (Movimiento; Kumanday, Asambleas Tejidas por los Buenos Vivires) y Liliana Galindo (GT: Prácticas emancipatorias, metodologías; descoloniales y transformadoras); Isadora Cruz (Pueblo Nasa), Yenny Peteche (Universidad Intercultural de los pueblos, UAINN); Felipe Colmenares (Documentalista); Carlos Rosero, Yellen Aguilar; y Darwin Torres (Campaña Hacia Otro Pazífico Posible, Gaidepac, PCN, Conpa), Natalia Giraldo (Campaña 1500 latires Hilo Negro, Sierra Nevada de Santa Marta), David Hernandez Palmar (Coordinadora Latinoamericana de Cine y Comunicación de los pueblos Indígenas Clacpi).

Edición y compilación

Patricia Botero Gómez, Xochitl Leyva Solano, María Gabriela López Suárez, Jessica Morales Guzmán, Andrea Maricel Costa, Amanda Sánchez, José Antonio Trejo Sánchez y Axel Köhler.

Diseño de la página: libro-blog: Andrés Amado

Diseño y diagramación: Yeison Stiven Cardona Corredor, Grafitel S.A.S

Corrección de estilo: León Darío Gil Ramírez

Fotografías: Julián Ariza, Campamento (Uruguay); María Gabriela López Suárez; Archivos Campaña Hacia Otro Pazífico Posible; Color Tierra; Tejido de Colectivos Universidad de la Tierra Manizales, Caldas y Suroccidente Colombiano; Grupo de Trabajo CLACSO: Cuerpos, territorios y resistencias, (CUTER) y Casa cultural Chontaduro.

Las fotografías de los documentales son de la autoría y responsabilidad de las personas documentalistas, colectivos y comunidades citadas y compartidas por los participantes de la red de cine autonómico y re-existencias.

Autorías colectivas: docentes-colectivos I y III ciclos:

Patricia Botero Gómez y Xochitl Leyva Solano (profesoras-coordinadoras desde el GT CUTER); Axel Köhler (Proyecto Videoastas Indígenas de la Frontera Sur, PVIFS); Andrea Fajardo y María Paula Herrera (Festival Nacional de cine y video comunitario del Distrito de Aguablanca-Cali, Colombia, Fesda); Jaqueline Gallegos y Diana Coryat (Ojo Semilla-Ecuador); Vicenta Moreno (Casa, Cultural Chontaduro); María Campo y Elba Mercedes Palacios (Tejido La Transicionada, Gaidepac y otras negras y... ifeministas!); Carlos Rodríguez-Aristizábal (Director y Productor); Ramón Perea y Lucas Rodríguez (Realizadores); Liliana Márquez y Lukas Duque (Colectivo Creapaz-Cinentrada); Juan David Delgado (Comunativa); Gilsan Quintero, Luis Fernando Duque y Eliana Alzate (Sábalo Pro y Comunativa: Qué hay pa'la cabeza); Andrés Luna y Diana Luna (Colectivo 1933); Alejandra Ramírez (Colectiva Malahierba y Artesanos); Diana Castellano, Viviana Castro, Federico Zapata y Andrés Amado (Redespiral, Ficma); Pedro Pablo Tattay, Tatiana Dagua, Jorge Romero y John Trochez (Comunidad de Toribío y Jambaló participantes en el programa Semillas de Vida Luuçx Leçxkwe del pueblo nasa, Toribío, Cauca); Nelson Hernández (Colectivo Minga del Pensamiento); Erika Muñoz (Movimiento Kumanday, Asambleas Tejidas por los Buenos Vivires); y Liliana Galindo (GT: Prácticas emancipatorias, metodologías descoloniales y transformadoras); Isadora Cruz (Pueblo nasa), Yenny Peteche (Universidad Intercultural de los Pueblos, UAINN); Felipe Colmenares (documentalista); Carlos Rosero, Yellen Aguilar y Darwin Torres (Campaña Hacia Otro Pazífico Posible, Gaidepac, PCN, Conpa) y Natalia Giraldo (Campaña 1500 Latires Hilo Negro, Sierra Nevada de Santa Marta), David Hernandez Palmar (Coordinadora Latinoamericana de Cine y Comunicación de los pueblos Indígenas Clacpi).

Red de maestros-docentes II y III ciclos:

Ana Gabriela Nevárez Chavarín, Angie Salomé Morales Arellano, Claudia Isabel Infante Ordoñez, Dana Paola Albicker Mendiola, Elena Nava Morales, Emilce Martín, Eréndira Martínez Almonte, Erika Yamile Suárez Acosta, Juan Felipe Santana Mora, Itzel Muñoz Mora, José Antonio Trejo Sánchez, Sonia Sofía Quintero Villalobos, Magali del Valle Marega, María Gabriela López Suárez, Ninon Irene Llano Guibarra, Valiana Aguilar, Yolanda José Gudiño Cicero, Karoly Mariel Méndez Tello (México), Julia Sierra Sánchez (Guatemala), Cristian Muñoz Villegas, Diana Camila Cifuentes García, Dora Virleth Guetio Daza, Jessica Morales Guzmán, Jhon Ángel Campo, Oliver Dicué (Colombia), Lennyn Armando Santacruz Vega (Ecuador), María Alejandra Laprea (Venezuela), Amanda Sánchez Vega (Cuba), Alexander Barquero Rodríguez (Costa Rica), Dora María Irizarry Cruz (Puerto Rico), Julián Andrés Ariza Arias (Uruguay), Ingrid del Rosario Córdova Bustos (Chile), Andrea Maricel Costa, Evangelina Arriondo, Silvana Staudinger, Silvana Nerea Babi, María Agustina Bertone, María Marta Yefidaide, Violeta Sofía Arzamendia (Argentina), Djalma Ribeiro Junior, Isadora Liborio de Andrade Oliveira, Jenniffer Simpson dos Santos, Livia Almendary, María Camila Osorio Ortiz, María Fernanda Novo (Brasil), José Lorenzo Benítez Cornejo, Begoña Belén Martínez Rosado, Nizaía Cassián (España), Camila Andrea Espinel Ramírez, Sorany Marín Trejos y Giorgio Andrés Londoño Medina (Colombia, España), Danya Lorenia Leal Romero (Canadá), Fernando José Castillo Cabrera, Juan Donoso (Alemania) y Michelle Cunha Sales (Portugal), Nuno Cassola Marques (Grecia) y Rosalba Icaza (México, Países Bajos).

Autorretrato de Beatriz Adriana Rodríguez / Archivo Beatriz Adriana Rodríguez Gutiérrez compartido por María Gabriela López Suárez.





TRABAJO

RANCHO AL...

CV

B...

contenido

- 15** Presentación: retomando nuestra experiencia colectiva de hacer red desde el cine autonómico, resistencias y re-existencias
Colectivo de Maestres ciclo I
- 23** Cine, autonomías y re-existencias: apuestas a una genealogía descolonial desde los pueblos y el psicoanálisis crítico
Patricia Botero Gómez
- 41** Manifiesto FICMA
Diana Castellanos Pardo
- 44** El cine de los ríos profundos
Pedro Adrián Zuluaga
- 46** Wayaakua (nuestro reflejo). Poéticas de la resistencia
Pablo Mora
- 56** Autonomías agro-eco-visuales: creaciones colectivas en movimiento
Axek Köhler y Xochitl Leyva Solano
- 75** Producción de animación indígena nasa desde el norte del Cauca. Quintín Lame, Raíz de pueblos. Frases y poemas de Quintín Lame en el documental Quintín Lame Raíz de pueblos
Guion compilado por Pedro Pablo Tatta y Profesores Red de maestros del cine Ciclo I: Pedro Pablo Tattay, Tatiana Dagua, Jorge Romero y John Trochez (Comunidad de Toribío y Jambaló participantes en el programa Semillas de Vida Luuçx Leçxkwe del pueblo nasa, Toribío, Cauca)
- 113** Luchas agro-eco-espirituales, realidades, agenciamientos digitales y autonomías audiovisuales.
Erika Muñoz Villareal y Liliana Galindo Ramírez, Conversatorio. Tejido de voces recopilación por Jessica Morales Guzmán

- 
- 139** Cine comunitario, re-existencias y construcción de sub-alter-natividades: autonomías rurales y urbano-populares
Liliana Márquez, Jorge Eliécer Díaz Duque, Gilsan Quintero, Luis Fernando Duque, Eliana Alzate, Andrés Luna y Diana Luna
- 148** Representaciones y re-conocimientos, encuentros a través del cine comunitario
María Gabriela López Suárez
- 158** La infancia y el cine latinoamericano en sus múltiples re-existencias y estéticas a lo largo del siglo XX
Julián Andrés Amado
- 170** Videocomunitario y animación sociocultural: una experiencia de autonomía audiovisual en el centro de México
José Antonio Trejo Sánchez
- 176** Conversatorio colectivo de profesores red de maestros ciclo I: Profesores Nelson Hernández y Andrés Amado, Conversatorio. Tejido de voces Compilador Ciclo II:
José Antonio Trejo Sánchez
- 186** Pensar el cine desde la resistencia. Resonancias de la experiencia del cine autónomo desde Cuba
Amanda Sánchez Vega
- 207** Conversatorio y tejido de voces compiladas por
Amanda Sánchez Vega
- 230** Experiencias de creación de lugares de cine independiente: pensamiento crítico desde la diversidad
Viviana Castro
- 242** Cine y resistencias. Retos, tensiones y potencialidades en la construcción de representaciones en clave feminista, antirracista, interseccional e intercultural
María Campo, Vicenta Moreno Hurtado, Elba Mercedes Palacios Córdoba, Diana Coryat, Jaqueline Gallegos, Andrea Fajardo, María Paola Herrera y Carlos Rodríguez Aristizábal. Conversatorio.

- 
- 262** Polifonía y conversatorio_
Compiladas por Andrea Maricel Costa
- 272** Afectaciones y resonancias en-trama para la reapropiación del pulso vital desde la producción colectiva de utopías
Andrea Maricel Costa
- 292** Reflexiones para seguir. Red de maestros de cine autónomo y re-existencias: inter-acciones entre cineastas-documentalistas en procesos de tejer sentidos y esperanzas
Escribanía:
Patricia Botero Gómez y Federico Zapata
- 306** Somos
Celina Maciel
- 308** Poemas Campamento Cine
Aikuabe Scarmato
- 309** Bibliografía-Filmografía
- 329** Producciones audiovisuales realizadas por
- 330** Videografía
- 334** Videografía clases-desclases



Primer encuentro Internacional de Mujeres que luchan 2018 / Archivo Colectivo de Mujeres Floreciendo Vida

Presentación: retomando nuestra experiencia colectiva de hacer red desde el cine autónomo, resistencias y re-existencias

Patricia Botero Gómez, Xochitl Leyva Solano y Colectivo de Maestres ciclo I

El presente video-libro-blog hace parte de los ciclos de cine autónomo y de re-existencias propuesto por una red de maestros académicos, no académicos, artistas, activistas, cineastas comunitarios del Abya Yala con quienes tejemos redes de acciones personales y colectivas por descolonizar la mirada por medio de la reconfiguración de imaginarios, consciencias e inconscientes colectivos desde el estudio del cine latinoamericano y la construcción de propuestas documentales vinculadas a los procesos de investigación desde las acciones colectivas, resistencias y re-existencias.

El propósito del presente texto consiste en compartir experiencias de figuración y reconfiguración de narrativas audiovisuales desde la perspectiva del psicoanálisis crítico, el postmarxismo y las prácticas-teóricas descoloniales.

Una de las formas más sutiles de recolonización consiste en las guerras informativas y contra-informativas y las formas en que se están vinculando con el capitalismo mediático dominante, las cuales enmascaran la realidad del despojo bajo la premisa del 'encantamiento', y las formas de racismo, patriarcado y recolonización de los imaginarios. En este sentido, el análisis y realización del cine documental de corto y largo metraje se constituye en una herramienta de in-formación, formación, trans-formación que amerita hacer crítica a la crítica, al hacer, ver, oír, sentir, vivir y estar desde el lugar de enunciación de personas, pueblos y comunidades en re-existencias.

Consecuentemente, una de las experiencias de visibilización de mundos y realidades autónomas y de transformación parte enfáticamente de los nuevos entramados audiovisuales y digitales, los cuales se constituyen en un campo del saber, ineludible de las ciencias sociales para hacer visible, audible, sentible, pensable y transformable, las realidades socioterritoriales que relacionan la vida de los pueblos, las subjetividades y comunidades en resistencias, que ejercen pasos de autonomías incooptables y que circulan en saberes, prácticas, filosofías y teorías escritas como inscritas.

La estética-poética visual, testimonio y narrativa dan cuenta de los múltiples sentidos del ser políglotas, es decir, activar múltiples lenguas y lenguajes complementarios diferentes a la exclusividad logocéntrica en la



CINE PARA CAMBIAR EL MUNDO



paradoja misma que caracteriza la fábula cinematográfica. "El cine puede abordar la realidad como problema y experimentar más libremente los juegos variables entre la acción y la vida" (Rancière, 29). De este modo, la imagen que calla y que habla, la palabra generadora de imágenes y los enigmas, de nuevas propuestas y apuestas en escena que posibilitan recontar una realidad desde el lugar de enunciación directamente de lxs implicadxs, sus luchas, azares, dramas y propuestas de mundos y realidades pluriversales.

Las versiones de realidad circulan a partir de testimonios releídos desde la realidad del presente, el pasado y la creación de nuevos dispositivos de esperanza para descolonizar los futuros posibles, de este modo, trilogías de investigación realizadas con comunidades, actores de carne y hueso, crean nuevas esperanzas y alternativas para descolonizar tiempos, desmentir versiones en que se cuentan el presente, el pasado y el futuro para reinventarlos en cada contexto inmediato, desde la sencillez del relato de la vida cotidiana.

El búmeran producido en el presente, pronosticado por los teóricos del riesgo desde finales del siglo XX permite relatar el colapso, pero no meramente la consciencia de la catástrofe, sino las alternativas de transformación que se tematizan como alternativas a la globalización, el decrecimiento, las autonomías alimentarias, gobiernos propios, luchas planteadas por los estallidos de movimientos sociales y pueblos en re-existencia en el Abya Yala.

La experiencia de tejernos en esta red de maestros y aprendices del cine autónómico

Crear el acontecimiento es una de las premisas más importantes en las batallas teórico-políticas, de allí que, en las juntanzas, trabajamos desde el poder en las márgenes, en las periferias, en las posibilidades de crear los mundos posibles que soñamos colectivamente, construyendo lugares de autodeterminación en barrios, campos y ciudades. Una de las apuestas que construimos conjuntamente como tejidos de colectivos consistió en plasmar nuestras trayectorias, encuentros en programas de investigación desde las acciones colectivas y colaborativas en la urdimbre cine, autonomías y re-existencias.

Nuestra apuesta se inspira en los diferentes encuentros autoconvocados de mujeres, colectivos de jóvenes, pueblos milenarios, pluriversidades de a pie que pretendemos habitar las universidades de otro modo. El encuentro con saberes académicos, prácticas filosóficas, estéticas desde la crítica del cine y el cine comunitario, autonomías mediáticas y audiovisuales, evidencian la



anticipación de los pueblos y comunidades en resistencias y re-existencias en la transfiguración de sus mundos y realidades desde otro mundo posible. En esta dirección, compartimos algunas experiencias de descolonización a partir de las trayectorias de personas, pueblos, colectivos vinculados a comunidades concretas que están creando su propio guion de alternativas, con-figuración de experiencias teórico-políticas desde las autonomías audiovisuales que velan por la intersección entre artes, ciencias y prácticas filosofías milenarias y comunitarias.

La red de maestros tejida en tiempos del COVID 19 tiende los hilos audiovisuales y contramediáticos para continuar construyendo colectivamente herramientas para el ejercicio de autonomías en defensa de los territorios de vida que suturan el tejido socioterritorial por medio de aportes de las metodologías comunitarias audiovisuales y el análisis crítico en contextos similares y diferentes de existencia, estas herramientas recuentan pequeñas historias para comprender la otra historia desde el pensamiento crítico latinoamericano.

La intención de co-construir este video-libro-blog es impulsar la red contramediática y de globalizaciones alternativas como configuración de hegemonías a la inversa.

Este video-libro-blog busca focalizar la mirada en las re-existencias y autonomías como pre-texto para juntarnos, compartir con semilleros de investigación crítica-comunitaria hacia la descolonización, desracialización, despatriarcalización del mundo a partir de la escritura, transcripción y escribanías de clases, des-clases, conversaciones y aprendizaje de herramientas con cineastas comunitarios sobre sus realidades, modos de producción, narrativas de afirmación que logran dar cuenta de las luchas cotidianas por el cuidado de la vida. En este sentido, el video-libro-blog consta de tres momentos para la continuidad del trabajo en ciclos de cine autónomo y re-existencias en diferentes territorios distribuidos en capítulos contruidos en voces de las experiencias de colectivos que tejen sus procesos de resistencias audiovisuales, focalizando en la co-creación del cine autónomo desde Latinoamérica y para todxs los mundos.

El formato de libro-blog-video permite la participación activa de las audiencias que se toman las cámaras como lugar de visibilización y creación de acontecimientos desde la lúdica comunitaria artesanadora, activando la imaginación a partir de la construcción de guiones, recontar historias, re-escribirlas al amparo de pequeños tejidos comunitarios, conformación de acciones colectivas desde resistencias cotidianas tales como: la construcción de tules, huertas medicinales, espacios propios de sanación, campamentos y lugares

de recuperación de la memoria y la dignidad, la creación de conversaciones para el análisis crítico de los contextos inmediatos, en biografías personales y colectivas, la lectura desde las genealogías de historia viva y la construcción de pequeñas autonomías en sus entornos inmediatos de despatriarcalización, desjerarquización de relaciones subordinantes desde las políticas de vida y esperanza.

De este modo, cada capítulo profundizará en las autonomías audiovisuales, transversalizan e impulsan procesos de transformación y recuperación de territorios, procesos de construcción de soberanías alimentarias, gobiernos propios entre colectivos, y en descolonización de las prácticas de investigación.

Las rutas teórico-políticas que se esbozan en el video-libro-blog animan la red de maestros que emergió en el primero y segundo ciclos de los seminarios virtuales Clacso en medio de la pandemia de 2020. Ciclo 1: Seminario interno para tejernos entre colectivos cineastas autónomos. Ciclo 2: Seminario con estudiantes de posgrado en el Abya Yala.

La red de maestros de cine autónomo permite proponer algunas apuestas colectivas que nos van encaminando la urdimbre de trabajo en colaboración, tejidos y conjuntanzas, y propuestas sentipensantes desde las acciones personales y colectivas para la creación de alternativas frente a las formas de ocultación que se establecen en medios comerciales y oficiales, de este modo, apuntamos a una política de visibilización de nuestras propias realidades a partir de las autonomías audiovisuales en territorios de vida.

En este sentido, esta red va tejiendo colectivos, pueblos dispuestxs a con-juntarnos en medio de nuestras divergencias y desde la apuesta por ir transformando los mundos que criticamos.

La red de maestros está compuesta por colectivos de cineastas, realizadorxs, comunicadorxs, videastas, filósofxs, antropólogxs, educadorxs que están descolonizando los lugares de representación, proyectos de investigación que implican recuperar el lugar de enunciación y autorrepresentación de las comunidades en resistencias, despatriarcalizadores, antirracistas, altersistémicas frente a los despojos capitalistas, estadocéntricos, y por el buen vivir en los territorios.

Es importante señalar que la gran mayoría están vinculadxs a los territorios trabajando con comunidades (ancestrales, campesinas, urbano-



populares), con mujeres en sus escenarios de vida cotidiana como lugar de formación, en comunidades educativas mediante los diferentes niveles de formación popular (bachilleratos, pluriversidades de a pie, universitarias de pregrado y de postgrado).

Quienes tienen interés en aprender la parte técnica y comunicativa para realizar cine, anotamos la videografía con enlaces recomendados y ejercicios compartidos en la cajita de herramientas, con trucos, consejos muy sencillos para los no legos, así mismo, una bibliografía básica recomendada (liberada, escaneada) que puede ayudar a mejorar técnicas específicas, reflexiones sobre el campo de conocimiento de las autonomías audiovisuales, específicamente, en cine documental. Ante todo, este libro-video-blog lo creamos para mantener la red que nos permita establecer estrategias de comunicación, aprovechando la revolución digital, pero lo más importante es lo que se queda por fuera de la pantalla y se realiza en comunidad. Cine al río, cine en la plaza, toma de parques y calles, imaginación disidente que trasciende los sentidos distales (audiovisuales) y se conectan con los sentidos proximales, recuperando contactos, olores, kinesias, lúdicas, como expresiones de prácticas emancipatorias que permiten defender la vida y la alegría, compartir saberes, conocimientos, experiencias y vivencias de lo posible en medio de los imposibles, creando el acontecimiento desde las políticas de la visibilización de mundos de dignidad, alegría y abundancia en medio del despojo, la aniquilación y las guerras de altísima intensidad producidas por las prácticas extractivas y neoextractivas, en la versión ciborg-extractivistas de la hipernormalidad digitalizada y las falacias neoespectrales del mundo del éxito mediático o mediatizado.

Los capítulos del video-libro-blog despliegan la página inter-activista y sus procesos de descolonizar las metodologías, aportar al debate teórico-político desde las autonomías audiovisuales, comunicativas, así mismo, en el texto se presentan video-des-clases y algunas películas recomendadas que se debaten en con-versaciones e hilo de nuevas películas, experiencias propuestas por la red de cineastas autonómicos por las re-existencias ².

[2 Visitar la página del video-libro-blog y retroalimentarla con videos recomendados: https://sites.google.com/view/autonomiascineyreexistencias/](https://sites.google.com/view/autonomiascineyreexistencias/)

Cine, autonomías y re-existencias





Encuentro en el río Yurumangui 2020 / Archivo Campaña Hacia Otro Pazífico Posible

Cine, autonomías y re-existencias: apuestas a una genealogía decolonial desde los pueblos y el psicoanálisis crítico

Patricia Botero Gómez³

Conversatorio colectivo de profesores red de maestres ciclo I: Isadora Cruz, Yenny Peteche, Felipe Colmenares, Carlos Rosero, Yellen Aguilar, Darwin Torres, Alejandra Ramírez, Natalia Giraldo, Patricia Botero Gómez. Tejido de voces red de maestres II: recopiladas por Andrea Maricel Costa.

El presente texto aborda conceptos y experiencias que aportan a la descolonización de la mirada y los inconscientes colectivos racistas, patriarcales, adultocéntricos y elitistas del desarrollo, la civilidad y el progreso que se mantienen en las estructuras dominantes del poder, de este modo, profundiza en las herramientas teórico-metodológicas hacia la construcción de matrices de comprensión colectiva en la configuración de genealogías de historia viva y la contrastación de regularidades, rupturas y suturas del tejido socioterritorial roto desde el cine documental crítico latinoamericano.

La intersección entre arte, ciencias, filosofías y genealogías aporta a la concreción de autonomías en los territorios y permite construir la matriz inicial de debate hacia la configuración de focos de investigación intercontextual en la región, creando herramientas de comprensión actuante, de tal forma que los participantes tengan la posibilidad de focalizar en sus temáticas específicas de investigación, ampliando los análisis desde el cine documental, la y las autonomías audiovisuales, además de la concreción de acciones políticas en sus contextos de resistencias, re-existencias y transformaciones de mundos.

3 Texto requerido para la clase Cine, autonomías y re-existencias: apuestas a una genealogía decolonial desde el cine y el psicoanálisis crítico. Este texto complementa el video-conversatorio sobre las prácticas teóricas entre filosofías milenarias, dramaturgos, cineastas comunitarios, tejidos entre ciencias académicas, no académicas y realizado por Patricia Botero Gómez, del Centro de Estudios Independientes Color Tierra, en trabajo conjunto con Isadora Cruz (Universidad Intercultural de los pueblos, UAINN), Yenny Peteche (pueblo Nasa), Felipe Colmenares (documentalista de Sinfónica de los Andes), Carlos Rosero, Yellen Aguilar y Darwin Torres (Campaña Hacia Otro Pazífico Posible), Lukas Duque (Colectivo Creapaz), Alejandra Ramírez (colectivas ecofeministas, artesanos y Malahierba), Natalia Giraldo (1500 latires Hilo Negro, Sierra Nevada de Santa Marta). Apartes de este capítulo se retoman en Botero Gómez, P. (2022). Genealogías de historia viva, prácticas de descolonización de las ciencias desde la teoría de los pasos, en las revistas Utopía y Praxis Latinoamericana, Revista Internacional de Filosofía Iberoamericana y Teoría Social, Centro de Estudios Sociológicos y Antropológicos (CESA), Facultad de Ciencias Económicas y Sociales, Universidad del Zulia, Venezuela, año 27, n°. 98, julio-septiembre, 2022. Dossier: Descolonizar las ciencias sociales: retos y posibilidades desde América Latina.



La pregunta por las genealogías recoge la tradición teórica de Occidente y las intersecciones realizadas entre diferentes campos semánticos que recorren las teorías del cine, tales como el posmarxismo, el psicoanálisis crítico, el posestructuralismo. Así mismo, retoma las teorías de los pasos que dan cuenta de las indisciplinidades y las formas en que el cine documental, piezas comunicativas autónomas y las re-existencias, relacionan filosofías, ciencias, artes en la custodia de los secretos, las palabras, los silencios, los pasos milenarios que permanecen en tiempos de la modernidad y la pospolítica digitalizada.

De este modo, el cine acude al lenguaje de los imaginarios en el que se funde lo real, ficcional, experiencial, como un nuevo relato que denuncia y anuncia nuevos mundos. La ruta que elegimos para descolonizar las genealogías acude a diferentes campos semánticos, categorías escritas e inscritas, a la oralización por medio de las nuevas tecnologías con múltiples lenguajes y ciencias, con Occidente más acá de las genealogías de Occidente; procediendo así, indagamos acerca de las raíces no como un comienzo intacto, al contrario, nos orientamos a la indagación de las emergencias que trae la actualización y la memoria del presente.

En este texto puntualizamos algunos problemas sobre la relación que existe entre el psicoanálisis crítico con las teorías del cine que aportan a la comprensión de las genealogías y las prácticas-teóricas autonómicas de construcción de memorias, testimonios e historias vivas por parte de pueblos en resistencia. Las resistencias desde el cine documental denuncian las diferentes prácticas de despojo y la aniquilación de la existencia, y de manera simultánea anuncian procesos y respuestas de amparo y resguardo de la vida. Las re-existencias implican formas plurales del ejercicio de autonomías que se crean en la vida cotidiana como parte de ser gente (pueblo, tierra, comunidad), desde las memorias ancestrales, campesinas, populares y alter-urbanas que se componen de las luchas en los quehaceres diarios que posibilitan la vida, la alegría y la dignidad en territorios con formas propias, originales, creadas en cada quien para el resguardo de la vida y la existencia para todxs.

Somos un tejido de voces que nos habitan, la voz de la abuela, de los libros que hemos leído, de las experiencias donde nos encontramos⁴. Las palabras inscritas en la vida como personas-pueblos, como parte de la tierra-territorios que son irreductibles al espectáculo, al mercado y a la propaganda, a pesar de la exotización, estigmatización y prácticas discursivas donde se ha anclado la regulación en los márgenes, en el vestigio de las luchas concretas entre tiempos, entre contextos donde emerge la raíz colonial, y simultáneamente nos enraizamos con el lugar no colonizado del relato.

4 En este sentido, desde el postmarxismo, Mijaíl Bajtín indica que somos una cadena de voces ajenas.



FESTIVAL



INTERNACIONAL

DE CINE

ANARQUISTA

**KITU // BUENOS
AIRES**

29, 30, Y 31 DE OCTUBRE, 2020

TRANSMISIÓN ONLINE

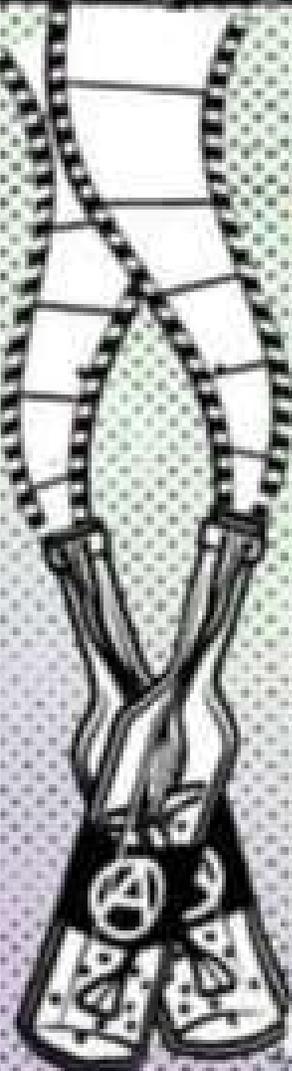
**FACEBOOK: FESTIVAL INTERNACIONAL
DE CINE ANARQUISTA - BS AS**

YOUTUBE: ANTIDOTO PUBLICACIONES

CON LA CONDUCCIÓN DE: NEGRAS TORMENTAS RADIO

8 PM ARGENTINA // 6 PM ECUADOR

P.D. TERMINADO EL FESTIVAL NO QUEDARAN COLGADOS LOS CONTENIDOS.



Las historias, no la historiografía sino las emergencias de las historias en plural, de las memorias vivas, más acá del logos, focalizan en las teorías de los pasos, las emociones, los sentidos proximales y afectos radicales por la defensa de territorios de vida; así entonces, descolonizar las genealogías implica conversar entre pueblos-mundos, palabras-imaginarios, fuentes de lo real y realidades simbólicas que no se reducen a la historia de la cuna de la civilización del bárbaro, la ley del padre, las disciplinas, la historia de las cárceles, las prisiones, la escolástica y las religiones, además de estas regulaciones y regularidades de la historia y las amalgamas racistas, clasistas, sexistas que reaparecen en el discurso geopolítico, neocolonial, neoextractivista.

En la videoclase compartiremos algunas historias puestas en relaciones, recuentos que siguen batallando imaginarios, prácticas teórico-políticas y mediáticas frente a la zona de negación del ser, el panóptico del control, los cánones disciplinados de la institucionalidad y sus cimientos; en la cuna de la civilización del bárbaro de Occidente aparecen profundas subversiones, creaciones, sublimaciones, abrigos, mutualidades como partes del tejido de la vida.

¿Qué trampas, silencios, silenciamientos y juegos de poder visibilizamos en las películas presentadas desde el cine independiente? ¿Cuáles son los nuevos relatos y palabras que emergen de sus luchas milenarias? ¿Qué apuestas ejemplarizantes aplicables, replicables en sus modos, tiempos, contextos, logran co-inspirar otros mundos? ¿Cómo amplían sentidos las re-existencias desde el lugar de lo cotidiano y políticas de la intimidad más acá del Estado y los movimientos sociales, en la vida que se padece? ¿Cuáles son las narrativas de afirmación y sororidad y como están creando horizontes de transformación?

Esta página busca difundir la red y los ciclos del semillero-seminario virtual y presencial que retoma el curso virtual impartido en CLACSO en el año 2020-2021. Con la presente página estamos dando inicio a los siguientes ciclos del seminario virtual desde la red de maestros: Cine, autonomías y re-existencias, conformado en los ciclos I y II del seminario. Así, buscamos con el blog ampliar los horizontes del conocimiento y el saber desde las acciones colectivas, contribuir a descolonizar y despatriarcalizar la mirada por medio de la reconfiguración de imaginarios, conscientes e inconscientes colectivos desde el estudio del cine latinoamericano, indígena, comunitario, popular, independiente, propio, y la construcción de propuestas documentales vinculadas a las resistencias y re-existencias.

Los capítulos inician con las reflexiones teóricas acerca de las autonomías, el cine y las re-existencias, desde el abordaje de las genealogías y estéticas en la descolonización de las metodologías, así mismo, aborda los despliegues conceptuales desde las prácticas teórico-políticas emergentes en territorios de vida, como las genealogías decoloniales desde el cine, los pueblos, el posmarxismo y el psicoanálisis crítico. Nuestro objetivo está en profundizar en las herramientas teórico-metodológicas y en la construcción de matrices de

comprensión colectiva desde la configuración de genealogías de historia viva, además de la contrastación de regularidades, rupturas y suturas del tejido social desde el cine crítico latinoamericano. Uno de los ejemplos que puede inspirar a lxs participantes para realizar estados del arte desde el cine autonómico, es la oralización del mundo tecnovirtual y documentalista.

Posteriormente, presentaremos una pequeña compilación de las 'Memorias del fuego' y la ancestralidad como fuerza narrativa a partir de las experiencias y construcción de imaginarios desde el cine crítico y la crítica del cine latinoamericano. El cine como eslabón de la memoria histórica y como vehículo de la descolonización del pensamiento. 'las Memorias del fuego' es una excavación en la memoria histórica del Abya Yala, una feria que desde el cine subvierte el orden sistemático de la historia oficial, un homenaje a la soberanía audiovisual de los pueblos indígenas y a esa reconstrucción de nuestro pasado diverso y polifónico que Eduardo Galeano hace desde su trilogía, fértil en cosmogonías, dioses y rituales, y que inaugura con esta plegaria que hacemos nuestra: "Ojalá Memoria del fuego pueda ayudar a devolver a la historia el aliento, la libertad y la palabra. A lo largo de los siglos, América Latina no solo ha sufrido el despojo del oro y de la plata, del salitre y del caucho, del cobre y del petróleo: también ha sufrido la usurpación de la memoria". Por eso, FICMA 10 es un territorio de resistencia ritual para descolonizar nuestra memoria usurpada. En este sentido, 'Memorias de fuego' se conecta con las apuestas de la 'imaginación al poder', movilización audiovisual en la Latinoamérica estudiantil desde el cine y el audiovisual como contestación y transgresión.

La 'imaginación al poder' es una excursión por el manifiesto poético del cine moderno, una feria de las revoluciones que participa de "la lucha del hombre contra el poder que es la lucha de la memoria contra el olvido" (Milan Kundera), la lucha en la que un ejército de imágenes y de voces conspira contra la segregación del pensamiento.

Con el cine intentamos desarticular la historia escrita por los vencedores, los totalitarismos que abatieron esa pulsión utópica de las décadas del 60 y 70, la historia oficial de esas dictaduras que nos han vencido y la de la avanzada capitalista con sus eslóganes, su inmensa sucesión de espectáculos y sus versiones de lo real a la medida de las nuevas dictaduras del mercado.

Elegimos un cine destinado a servir de contrainformación frente a la manipulación de los medios de comunicación dominantes, el tercer cine, un cine militante, sin conflictos de interés, que no se somete a las arbitrariedades de la historia, que revela las luchas de los olvidados, sus masacres, sus utopías y sus desapariciones.

El cine es uno de esos lugares en los que encontrarse y alejarse de sí mismo al tiempo es probable, encontrarnos con nuestras afinidades y distancias, prejuicios y libertades, sensibilidad y dureza, aprobación y rechazo, y alejarnos de



nuestros romanticismos, escepticismos y a veces ideales de mundo. Este espacio que ha sido una construcción colectiva y que hace del cine un ritual es, sin duda, uno de los lugares más favoritos.

En un segundo momento nos focalizaremos en las reflexiones del cine y las autonomías agro-eco-visuales.

En este momento les contaremos de manera reflexiva y analítica cómo es que algunos de lxs maestrxs, siendo antropólogxs de formación disciplinar, hoy nos dedicamos a co-crear autonomías agro-eco-visuales de cara a la crisis civilizatoria y sistémica que nos está tocando vivir. ¿Qué son las autonomías agro-eco-visuales? ¿Cómo, dónde, con quién y para qué las co-creamos? ¿Para qué nos sirven a todos y todas las involucradas en su co-creación? ¿Qué le pasó a nuestra formación disciplinar antropológica en 20 años de caminar con las y los jóvenes, mujeres y hombres de las resistencias? ¿Cómo este quehacer nuestro se teje con otros colectivos de otras geografías urbanas y rurales? ¿Dónde quedó la antropología, en qué se convirtió para nosotrxs en estos tiempos de pandemia y de defensa de la vida, en estos tiempos de co-creación de alternativas de vida frente a los proyectos de muerte?

Por otro lado, narraremos las luchas agro-eco-espirituales, realidades, agenciamientos digitales y autonomías audiovisuales. La irrupción de las tecnologías digitales en la vida social y política implica reconfiguraciones, continuidades y disrupciones inéditas. Los circuitos de construcción y deconstrucción de sentido pasan, en la época contemporánea, por la mediación de las múltiples redes sociales digitales, imbricadas con las redes sociales, políticas y territoriales. Aunque parte importante de la atención se ha centrado en los fenómenos de posverdad, ante la viralización del odio, de discursos xenófobos, racistas, machistas, clasistas, guerristas, y de las noticias falsas, emergen, en un campo en disputa, iniciativas heterogéneas, de regreso a la tierra, ecologistas, juveniles, defensoras de la paz y de los territorios, plurales, creativas y comunicativas que resisten a las maquinarias culturales y económicas de la guerra y la devastación, crean y recrean horizontes de entendimiento, sensibilidades y proyectos que reconstruyen las narrativas de los mundos habitados y habitables.

En este apartado nos centraremos en la producción de cine comunitario, específicamente en la producción de animación indígena nasa del norte del Cauca. En la Asociación Proyecto Nasa construimos comunitariamente materiales audiovisuales, al igual que digitales, los cuales conservan y fomentan la cultura, así como la lengua en los resguardos de San Francisco, Tacueyó y Toribío. En Jambaló se trabaja con Taw Estudio, el cual hace la producción y posproducción de las animaciones. El proceso tiene dos partes principales: primero es la construcción comunitaria de la composición de música infantil con madres de niños menores de cinco años, y la elaboración del guión de ficción desde la memoria histórica con los abuelos de la comunidad, quienes poseen un mayor conocimiento lingüístico, histórico, vivencial y cosmogónico; y segundo, la apropiación de técnicas de

animación y su desarrollo por parte de las comunidades. Queremos exponer la experiencia de crear desde su inicio, cuando empieza la idea hasta el momento de la realización de la animación. Este proceso desarrolla la construcción del guion, preproducción y posproducción que involucra el trabajo de muchos comuneros indígenas. Además, queremos ampliar el trabajo del nivel zonal en el norte del Cauca para desarrollar programas en la Universidad Autónoma Indígena Intercultural (UAIIN).

En un tercer bloque compilamos las experiencias del cine comunitario, re-existencias y construcción de sub-alter-natividades: autonomías rurales y urbano-populares, las generaciones y las apuestas de descolonización, la mirada desde las generaciones, género y diversidades.

Nos acompañarán dos personajes muy especiales del grupo de teatro 'La Pelota Amarilla', Kuntur y Jhon Smith, tejiendo de una manera lúdica y crítica las propuestas de los colectivos Sábalo Pro y Cinentrada, dejando ver la importancia del cine comunitario y las formas en que se aborda en cada uno de los territorios desde donde se hace presencia para acompañar las luchas agro-eco-espirituales y sus realidades a través de los agenciamientos digitales y las autonomías audiovisuales.

La irrupción de las tecnologías digitales en la vida social y política implica reconfiguraciones, continuidades y disrupciones inéditas. Los circuitos de construcción y deconstrucción de sentido pasan en la época contemporánea por la mediación de las múltiples redes sociales digitales, imbricadas con las redes sociales, políticas y territoriales. Aunque parte importante de la atención se ha centrado en fenómenos de posverdad, ante la viralización del odio, de los discursos xenófobos, racistas, machistas, clasistas, guerristas y de las noticias falsas, emergen en un campo en disputa iniciativas heterogéneas, de regreso a la tierra, ecologistas, juveniles, defensoras de la paz y de los territorios, plurales, creativas y comunicativas que resisten a las maquinarias culturales y económicas de la guerra y la devastación, crean y recrean horizontes de entendimiento, sensibilidades y proyectos incidentes que reconstruyen las narrativas de los mundos habitados y habitables.

La infancia y el cine latinoamericano en sus múltiples re-existencias estéticas en el siglo XX.

Este apartado tiene como propósito central introducirnos colectivamente en lo que ha sido la relación cine e infancia y sus transformaciones en el trabajo audiovisual dentro de las prácticas de resistencias comunitarias. Para lograr esto intentaremos acercarnos al concepto de 'infancia', sus relaciones con la historia latinoamericana, sus poéticas dominantes y, por último, un registro audiovisual producto de una investigación acción-participativa con las familias de los jóvenes de la comunidad indígena nasa que fueron arrebatados por la violencia del Estado. Con todo lo anterior, se tiene la intención de construir un horizonte político y



creativo a partir de una visión autónoma y distinta de las formas en las que otros discursos de la infancia se pueden producir fuera de los márgenes de exclusión tradicionales de la academia y el cine.

Transitaremos por reflexiones acerca del cine comunitario y del documental, su finalidad, sus apuestas metodológicas y dilemas éticos y epistemológicos que hacen parte de los retos, tensiones y potencialidades de la colaboración interseccional e intercultural.

Nos preguntaremos acerca de la representación y la autorrepresentación de las mujeres y jóvenes negras. También hablaremos de cómo el cine comunitario y el documental aportan a los caminos de las re-existencias, a la exigibilidad de derechos, a las luchas por el hacer vivir de las mujeres y jóvenes negras en territorios en donde se imponen políticas de muerte.

Finalmente, este video-libro-blog tiene como principal intención compartir los tejidos, aprender a caminar juntxs en medio de lxs innegociables, romper con nuestras propias burocracias y tejernxs y destejernxs entre quienes estamos dispuestxs a caminar esperanzas y nuevos sentidos desde las políticas de vida. Algunos de nuestros aprendizajes al caminar juntos nos han habilitado para autocriticarnos, aprender de la sabiduría del sentipensar y trenzar afrodiaspórico en femenino desde la Casa Cultural el Chontaduro, "Nadie salva a nadie, todxs nos salvamos entre todxs"; así mismo, de la fuerza de la sabiduría zapatista en cualquier lugar del planeta Tierra que nos interpela unirnos sin competir desde "un solo y muchos sis" a pesar de nuestros propios inconvenientes, como nos indica el proceso de liberación de la madre tierra: primero, desalambrar el corazón, y lo que se nos ocurra que pudiéramos decir y hemos dicho en silencio con los Tejidos de Colectivos que somos desde esta red de maestros: así sea por un instante, merece la pena crear y recontar los mundos posibles mientras caminemos con los sueños y calendarios de los pueblos en femenino, desadultizándonos con nuestras historias el juego de sombras, luces y oscuridades, acogiendo solidariamente las luchas de otros entre-nos-otrxs en el cuidado de la vida digna para todos los seres, volviendo a nuestra casa como tierra-descendientes. De allí que la creación de un escenario autónomo de cine independiente, crítico y alternativo y las experiencias de análisis de cine desde todas las diversidades, nos convocara para hacer cine, usar las herramientas hegemónicas con fines altar-hegemónicos, nos permite ir creando, con-figurando, re-figurando, transfigurando las realidades y mundos, como nos indica Bayo Akomolofe un mundo capaz de abrazar a las generaciones humanas y no humanas, a lxs más jóvenes y lxs más niñxs cuando nosotrxs ya no estemxs.

Esperamos que esta sea una apuesta de con-versación, compartires de clases-des-clases y polifonías audio-visuales tejidas que pueda contribuir a las descolonizaciones de las investigaciones y transfiguraciones teórico-políticas y de imaginarios de posibilidad para todos los mundos y en cualquier territorio de festivales, trueque de imágenes y liberación de los documentales, más allá la re-producción sutil del gesto dominante que mantiene la subordinación de la vida por el capitalismo

digital y la propaganda mercantil acumuladora, ciberg-mediática.

Genealogías, cine y psicoanálisis crítico: entrecruce entre el psicoanálisis, posmarxismo y posestructuralismo

La palabra genealogía (γενεαλογία) trae la historia de los ascendientes de una familia, un pueblo, una comunidad. Foucault (1972) retoma la obra de Nietzsche y adopta el concepto como método arqueológico. Existen grandes coincidencias entre las teorías genealógicas y el psicoanálisis, especialmente ancladas en la mitología, la tragedia griega y sus dioses encarnados en las pasiones humanas. Así lo amplía Foucault:

Hacer la genealogía no consiste en la búsqueda de su 'origen', por el contrario, se ocupa de las meticulosidades y los azares de los comienzos⁵ (Nietzsche citado en Foucault, 1976, p. 11). Es preciso saber reconocer los sucesos de la historia, las sacudidas, las sorpresas, las victorias afortunadas, las derrotas mal digeridas (p. 12). La genealogía no pretende remontar el tiempo para restablecer una gran continuidad por encima de la dispersión del olvido. [...] Nietzsche, en numerosas ocasiones, asocia los términos de Herkunft y Erbschaft (lo heredado). Pero no nos equivoquemos, esta herencia no es en absoluto una adquisición, un saber que se acumula y se solidifica; es más bien un conjunto de pliegues, de fisuras, de capas heterogéneas que lo hacen inestable (p. 13). Entstehung designa más bien la emergencia, el punto de surgimiento. [...] Es el principio y la ley singular de una aparición (p. 16). La historia, genealógicamente dirigida, no tiene como finalidad reconstruir las raíces de nuestra identidad, sino por el contrario encarnizarse en disiparlas [...] Si la genealogía plantea por su parte la cuestión del suelo que nos ha visto nacer, de la lengua que hablamos o de las leyes que nos gobiernan, es para resaltar los sistemas heterogéneos, que, bajo la máscara de nuestro yo, nos prohíben toda identidad. (p. 27)

5 Ver las distinciones entre las palabras Ursprung: literalmente el salto originario, como del ser a la existencia, la fuente, el comienzo, el principio, el origen. Entstehung: surgimiento, aparición, formación, comienzo. Herkunft: el lugar desde el cual se procede, del que se ha partido, la procedencia, el linaje. Von adliger herkunft: de linaje noble. Abkunft: alcuernia, extracción, descendencia. Y Geburt:



nacimiento, la producción, la realización.

En 1874, Nietzsche en los últimos textos acerca de la Genealogía del poder, resalta que la genealogía no es en sí misma más que una parodia. “La genealogía es la historia en tanto que carnaval concertado” (Foucault, 1976, p. 26). Valga resaltar que en esta misma época el cine y el psicoanálisis nacen como hermanxs gemelxs (Dadoun, 2000)⁶. Cine, psicoanálisis y genealogía indican un mismo movimiento subversivo contra la retórica positivista y abren el mundo a las retóricas imaginarias, a las incompletudes, a las penumbras, al lugar más íntimo de las subjetividades⁷ tanto producidas por el deseo capitalista como por aquellas creadoras de acontecimientos. Las críticas del cine apelan a las imágenes y conceptos cargados de afecto en que la verdad del cine se cimienta en el deseo trágico que habita las subjetividades, en el juego entre lo dudoso, lo falso, lo aparente y lo ilusorio, y en la tentativa de conceptualizarlo⁸, indican la relación entre placer, dolor, conocimiento e ignorancia (Rencière, 2018). De igual forma, el marxismo y postmarxismo en las teorías del cine comercial indican el juego del ocultar mostrando (Bourdieu, 1999). La imagen indica aquello que no es, en el sentido lacaniano de la imagen espectral, los elementos rechazados, ocultados, travestidos, olvidados, tales como las confesiones, confidencias, exhibiciones, negaciones, denegaciones y camuflajes (Dadoun, 2000, citado en Martínez y Larrauri, 2010; Cabrera, 2002).

6 En 1885 coincide la primera proyección del cinematógrafo Lumière con el primer libro de Freud, Estudios sobre la histeria. A finales del siglo XIX cine y psicoanálisis funden imaginarios que hablan sin palabras de los sueños, los fantasmas, las ficciones y las emociones que escapan de los lenguajes codificados de la ciencia positivista (Martínez y Larrauri, 2010).

7 Los postestructuralistas en lugar de hablar de ‘ideología’ prefieren hablar de la producción de subjetividad, la cual puede ser “más importante que cualquier otro tipo de producción (como superestructura interna)” (Guattari y Rolnik, 2006).

8 La teoría psicoanalítica de Jacques Lacan se sustenta en el inter juego de tres registros: lo real (lo innombrable), lo simbólico (el lenguaje), y lo imaginario subsidiario del engaño, lo que se ve no siempre es lo que es la ausencia, lo imposible, que se torna en deseo. El deseo es la falta (el otro nos falta... ¿Qué es lo que falta?, lo que nos habla del otro, la ausencia es parte de la identidad del disfrute), gozamos no solo lo que hacemos sino el tipo adecuado de denuncia, ofrece un elemento espectral abstracto del pequeño objeto de placer y de goce (el placer primigenio total) para advenir (por vía del lenguaje y la castración), los rodeos incesantes, a emprender y repetir búsquedas permanentes e infructuosas, el fantasma de una satisfacción irrealizable (de la completud) que se intenta enmarcar y conquistar pero que siempre se escapa. Y es lo real, más no la realidad, la materia prima con la que todo artista trabaja. El trabajo de cine desde el psicoanálisis lacaniano, divide el mundo en las combinaciones entre lo real, lo simbólico y lo imaginario. Diferente de la realidad simbólica, lo real es un núcleo duro, algo traumático que no puede ser simbolizado (es decir, expresado con palabras). Lo real no tiene existencia positiva; solo existe como obstruido, es el vacío que deja a la realidad incompleta e inconsistente. Es la pantalla del fantasma; la propia pantalla en sí es la que distorsiona nuestra percepción de la realidad. <https://www.youtube.com/watch?v=4qMqVI25kPk>. El mundo simbólico inaugura la adquisición del lenguaje y el mundo imaginario (espectral del espejo) refleja el mundo del sujeto hablado, y el sujeto que habla nos interpela salir de la melancolía porque nos castraron, nos disciplinaron. Lo banal de las imágenes, las caricaturas, las fotografías indica que ahí está el nuevo mundo que nos permite cruzar el océano. Neurótico es aquel que sabe que no sabe lo que quiere, el perverso sabe lo que quiere y sabe cómo obtenerlo, y al psicótico le hace falta la falta: la discriminación de las cosas del mundo, ser más trayecto que el proyecto, ser la vivencia, cada que describimos inventamos, volvemos a inventar... Frente a las crisis-desviaciones,

cárceles, se contraponen en el relato la apropiación y yuxtaposición de sitios y espacios.

En esta dirección, Žižek (2005), analista de cine desde el psicoanálisis lacaniano y el marxismo, explica la ideologización como una construcción de la fantasía que sirve de soporte a nuestra 'realidad'. El juego de las ideologías consiste en reducir automáticamente las problemáticas estructurales de la sociedad a asuntos morales, personales, individuales, sin tener en cuenta los cimientos productores y producidos en anclajes histórico-políticos del despojo racista, sexista, clasista, feminicida, juvenicida. Así, por ejemplo, en los medios circulan explicaciones del racismo y la paz que se reducen a un problema de intolerancia. Žižek recurre a Martin Luther King para afirmar que este,

...nunca usó ese término, sería ridículo afirmar que el problema del racismo en EE. UU. fuera por la intolerancia, que los blancos no toleran a los negros, que las feministas no toleran a los hombres. Lo que dijo Martin Luther King fue evidenciar el problema del racismo que se relaciona con justicia económica y de derechos.

De este modo, subraya la circulación de las ideologías en el cine y en las relaciones mediáticas como lo anticipa la película *Matrix* de las hermanas Lana y Lilly Wachowski, y la serie de ficción *Black Mirror*, un futuro confinado en una casa altamente rentable para las grandes empresas tecnológicas, individuos en burbujas aisladas, en cápsulas virtuales parlantes co-laboran con los señores de la tecnología. Las relaciones interpasivas diferentes a las relaciones interactivas. El 'otro' es puramente virtual: ya no es un 'otro' intersubjetivo vivo sino una pantalla inanimada, alimentamos nuestra actividad con la pasividad del otro en el ciberespacio y en la fantasía de unirnos a todos en una aldea global, en un cautiverio en el que no puedes oler, saborear, ni tocar, una individualización del entretenimiento que activa el voyerismo (Christian Metz); que desea ver sin querer tocar el objeto deseado, siendo algo distinto y distante, quiere ver como otros desean sin comprometerse⁹

9 El Tamagotchi es un ejemplo en que la primera regla del juego es que el objeto siempre tiene la iniciativa, es "una máquina que nos permite satisfacer nuestra necesidad de amar al prójimo", compasión [que...] puede resolverse en la esfera privada, sin molestar a los semejantes, a los coetáneos". La película *Her* es otro ejemplo de la interpasividad en que el sujeto se enamora de



Samanta, no una persona: un robot.

Rolnik (2019)¹⁰ explica que descolonizar el inconsciente desde las micropolíticas trae las voces minoritarias, ya no solo de Kafka¹¹ (Deleuze & Guattari, 1975-2001) sino de los pueblos guaraníes para quienes la palabra 'alma' es un nido que se encuentra en la garganta, "el efecto corporeizado que produce un embrión en un estado sin imagen, que aún no es un nada"¹².

Son las políticas del deseo frente al momento de tensión en que las fuerzas del mundo nos convocan, una micropolítica activa desde lo más revolucionario y en contraposición a lo más reaccionario. La desestabilización de la culpa tóxica, el miedo al que nos convocan los gobiernos neofascistas y cualquier partido político en detrimento de la vida.

10 Suely Rolnik con Deleuze y Guattari desde Brasil nos remiten a las micropolíticas. ¿La vida puede ser inventada cuando todas las imágenes son producidas de antemano? Ver conferencia realizada en el Centro Social 'La Ingobernable': <https://www.youtube.com/watch?v=61KRKLPJ800> Las conversaciones entre Guattari y Pepe Escobar en los años 80 sostenían que los micro fascismos están contaminados por las imágenes del cine y de la televisión, las cuales son la incorporación de cierta representación del star system, del 'vetetismo', todo un ideal del ego, sin mencionar las relaciones falocráticas que hacen que la música rock y punk no se constituyan en un campo de acción posible para las mujeres, las maneras en las que el yo, los individuos, los grupos sociales son modelados por los sistemas capitalísticos contemporáneos son mucho más portadores del desorden y la entropía en los sistemas de sensibilidad [...] Lo que es producido por la subjetividad capitalística nos llega a través de los medios de comunicación.

11 Deleuze señala el cine como un órgano para interpelar a una nueva percepción de las cosas. El cine es un arte que inventa imágenes, acontecimientos y agenciamientos, encuadres y concatenaciones de imágenes-sueños de la materia (Bachelard citado en Renciére, 2018: 144), les devuelve la percepción a las imágenes arrancándolas de los estados de los cuerpos y colocándolas en el estado de los acontecimientos (153). Las imágenes otorgan poder verbal a las cosas mudas y el montaje de imágenes que parpadean, se desvanecen, se superponen, portan emociones y revierten la lógica de la fragmentación. Por consiguiente, el cineasta permite encontrar lo activo pasivo, lo voluntario y lo involuntario, lo impensable en el pensamiento y el encuentro entre la voluntad y el azar (158).

12 Durante las primeras manifestaciones estudiantiles de 1977 y las primeras huelgas obreras de 1978 proliferó en São Paulo la producción de películas llamadas 'militantes'. Eran películas financiadas por las propias entidades que estaban empeñadas en la lucha; películas construidas según esquemas de trabajo colectivo y cuya función era servir de instrumento, de forma agresiva de publicidad para ampliar las propias luchas. Esas películas fueron perseguidas, aprehendidas por la policía, pero en ningún momento el pretexto fue la censura. Radios libres, videos independientes o superocho, lo que permite a los grupos desmontar la producción de subjetividad dominante. Lo que va a permitir el desmantelamiento de la producción de subjetividad capitalística es que la reapropiación de los medios de comunicación de masas se integre en agenciamientos de enunciación que tengan

toda una micropolítica y una política por hacer en el campo social.

Uno de los movimientos más poderosos en el Abya Yala es la pulsión vital de la creatividad y la creación propias del inconsciente que es fábrica de mundos. Frente al mundo del deseo y libido individual-familiar el posestructuralismo trae la producción de máquinas deseantes¹³. Al mismo tiempo somos agentes colectivos de enunciación, el que desea pero no actúa engendra peste (William Blake citado en Rolnik, 2019). De allí que el deseo coinspirador nos indica que somos una inquietación encarnada de acciones creadoras que pervierten, desinstalan, desestabilizan, desarman, desfetichizan, burlan el inconsciente colonial creando mudanzas, sinergias y formas en que se desequilibran y aprenden conjuntamente a resolver impunidades y crear lugares potentes en medio de la impotencia.

Descolonización de las genealogías desde las re-existencias, archivos inscritos en la historia viva

Más acá de las genealogías de Occidente, el cine documental autonómico es un medio para crear mundos y realidades en plural. La ruptura con el guion homogéneo y fatigante de Hollywood¹⁴ apela a un criterio sensible, los guiones en las prácticas filosóficas de pueblos son ejemplos concretos para re-visitar las teorías, salir del exotismo etnocéntrico y disciplinar. El cine descolonizador es una apuesta reivindicativa de movilización de las sensibilidades, imágenes y narrativas que logran empatizar (volver a sentir con). El tercer cine latinoamericano es dispositivo para reparar una memoria tergiversada. Es la memoria que levanta los muertos (profesora Isadora Cruz, video-clase)¹⁵.

El cine documental es reconstructor de la memoria que tiene un sentido estético-poético. De acuerdo con Patricio Guzmán (2011)¹⁶ todos estamos comprometidos con algo para empujar la humanidad, más que un asunto técnico, convoca el enamoramiento colectivo que nos permite revivir imágenes de mujeres escarbando y buscar con ellas a sus familiares, ¿qué ocurrió?, ¿cómo fueron las cosas?, permite llevar nuestros análisis a la clase media alta sin ofenderlos, pero colocando sobre la mesa la realidad concreta para tomar posición.

13 Antiedipo: entrevista a Gilles Deleuze y Felix. Guattari. Disponible en: <https://herramienta.com.ar/articulo.php?id=1798>.

14 Escuchar audiolibro Uribe, Diana. Historia del Mundo. Cap. 21. El cine y la cultura popular mexicana. https://www.youtube.com/watch?v=_qIByl2tP4I minuto 28.00, la fusión entre bandas sonoras y cine, igual que Bollywood en la India. De igual forma, la imagen de sus propias películas México se mira a sí mismo.

15 Escuchar acá a Isadora Cruz (2020). <https://youtu.be/ldyxxJAntgM>

16 Entrevista a Patricio Guzmán documental como reconstructor de la memoria. Periódico desde



abajo. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=yBJ9Urnpl80>.

En el marco de la Campaña Hacia Otro Pazífico Posible, y particularmente caminando con las mujeres negras en defensa de la vida y los territorios ancestrales, "Comprendemos genealogías populares como la historia viva de la política inscrita en pasos, voces, silencios y secretos milenarios que se actualizan en el presente. Su trabajo periódico renueva 'otra historia' instituyendo formas singulares para habitar los territorios y defender la vida... historicidades cimentadas en la pertenencia al territorio en un tiempo liminal -antes, durante y después de sus propias luchas-" (Mina, Machado, Botero y Escobar, 2015, p. 168).

Las empatías solidarias de artistas, investigadores, realizadores al servicio de las personas, pueblos, comunidades en resistencia, indican que son gestos descolonizantes al recontar la historia desde la versión de las comunidades que no solamente presentan su consentimiento informado para la realización de un film, sino también cuando lo hacen público.

Además de las políticas y prácticas discursivas del control, el progreso y el desarrollo que perpetúan la zona del 'No Ser'¹⁷ racista y colonial, visibilizamos una zona de afirmación del Ser. Acudir a las palabras de los pueblos en sus diferentes raíces más acá de las raíces latinas, griegas (denominados por la racionalidad de Occidentes como mitos originarios), convoca buenos vivires como filosofías milenarias que cruzan fronteras y tejen entre mundos otro modo de ser que posibilita permanecer desde la semilla de fuentes que nos amplían los significados de lo político para todos los mundos.

¿Al servicio de quién está el lente cinematográfico y documental?¹⁸ El acontecimiento lo crean no tanto grandes héroes o heroínas, más bien está constituido por los pequeños gestos que habitan el mundo del día a día y que indican las políticas de la esperanza, en la digna humildad, en las narrativas de sororidad desde sus políticas de la intimidad, las cuales no pasan por las políticas públicas de los Estados nacionales y globales ni por los megamercados¹⁹. Frente al monopolio del extractivismo digital, las autonomías comunitarias con la tierra crean circuitos de destecnificación con medios libres que transgreden los espacios de individualización convirtiéndolos en espacios de encuentro.

17 Ashis Nandy desde la historia de la II Guerra Mundial y la partición de India y Pakistán realiza un análisis de las películas de Mrinal Sen como cine radical en la India. De igual forma, el cine poscolonial inspirado en Frantz Fanón indica la influencia del psicoanálisis crítico en el análisis de los problemas estructurales de las sociedades y las maneras más sutiles en que los mismos dominados se transforman en instrumentos.

18 Desde nuestro contexto Agarrando pueblo (el documental de Luis Ospina y Carlos Mayolo, 1978), hace una aguda crítica desde el lenguaje de la dignidad de la gente. Película de ficción que simula ser un documental sobre los cineastas que explotan la miseria con fines mercantilistas. Es una crítica mordaz a la 'porno miseria' y al oportunismo de los documentalistas deshonestos que hacen 'documentales sociopolíticos' en el Tercer Mundo con el objeto de venderlos en Europa y ganar premios. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=hydBqTZ0b0E>.

19 Ver un ejemplo y provocación-convocatoria para participar con sus propuestas en el video libro y audiolibro: Narrativas de Sororidad (en proceso) ver el capítulo de Castaño, M. A. (2020). Fuegos. Capítulo audiolibro. En Ramírez, A. López, A. Narrativas de sororidad (Libro en proceso). <https://youtu.be/>

[kCGZZp302to](#)

“El cine está hecho de recuerdos entreverados (Rencière, 2018, p. 12), el cine revé, relee, reorganiza (recuenta historias) e inscribe el rostro íntimo de las cosas” (11); de este modo, el cine retoma la poética y retórica de Aristóteles, nociones como la mimesis, la frónesis, la catarsis y la retórica. Las poéticas de las poéticas cotidianas reconectan arte y vida componiendo otros guiones desde otras formas de interpretación del mundo para todos los mundos. La pregunta por descolonizar la mirada con el cine documental retoma el sentipensar narrativo, como plantean los movimientos de la diáspora negra desde la Campaña Hacia Otro Pazífico Posible y sus intersecciones, academias y activismos; las versiones de Sinfonía de los Andes, el Hilo Negro en la Campaña de los 1500 latidos por la Sierra Nevada de Santa Marta y las narrativas de sororidad que han permitido narrar el cine en la solidaridad entre documentalistas, el cine documental que posibilita liberar la madre tierra en cualquier rincón del planeta. De un mundo en el que quepan todos los seres. Todas estas apuestas audiovisuales, campañas y trilogías que convocan historias y suturan los mapas que las geopolíticas oficiales nacionales y globales, fragmentan.

Las apuestas documentales con los pueblos traen otras retóricas diferentes de la retórica oficial a partir de lenguajes imposibles de cooptar e intelectualizar. La fuente cinematográfica parte de la vida emocional, retoma los sentimientos colectivos, moldeados por las formas de expresividad con marcos de referencia y testimonio para sanar de duelos históricos a partir de prácticas filosóficas que rompen el guion homogéneo capitalizado de la historia desde historias plurales, ‘pluritopías’²⁰, no meramente como múltiples lugares de llegada sino también lugares de partida y de trayectos-caminos que “cambian para permanecer y permanecen cambiando” (Luna, en Tejido de Colectivos, 2020).

No son historias meramente de la resiliencia, que puede mantener el honor individual en medio del caos, sin cuestionar las razones del caos, son historias tejidas, reinventadas, inéditas, por contar, que crean el acontecimiento en lo concreto y desde el trajín diario de la historia, con amparos entre humanos-no humanos, con el río, con la tierra, con los barrios y los territorios de vida.

20 Diálogos en el colectivo ‘La Transicionada’. Convocada desde finales 2018-actual por Arturo Escobar, colectivas de Gaidepac y diseñadores, especialmente del valle geográfico del río Cauca.



La producción de textos (imágenes, fotografías, documentales) desde el lugar de enunciación de los pueblos, con sus formas, lenguajes, acentos, lenguas, narrativas de resistencias, dicen por sí mismas sus silencios desobedientes que no requieren interpretación. Las ediciones, los énfasis, las modificaciones creadas directamente con quienes están implicados, sus riesgos, sus voces, sus vidas, indican que no solo actores sino también espectadores tienen no únicamente la intención sino la implicancia en resolver, reparar con estrategias antirracistas, altersistémicas.

El cine documental descolonizador posibilita retomar las voces, acciones directas y sutiles que van mostrando otros modos de vivir. Denuncia no meramente el 'afuera' sino las formas del 'adentro' que legitiman, reincorporan las expresiones sutiles y gestos dominantes, así su boca diga lo contrario. La creación de emergencias de quienes desean y actúan para desinstalar, desmontar y abandonar la raíz del colono proponiendo sub-alter-natividades y políticas de vida que enfrentan la impotencia del estar anestesiadxs, sofocadxs, desactivadxs.

Frente a las políticas de las grandes movilizaciones, las genealogías de historias intergeneracionales indican que, desde lo más íntimo, en el fogón, hacemos la revolución (narrativas de sororidad, en proceso). Si el teatro es una asamblea, el guion desde las genealogías recónditas potencian testimonios y biografías colectivas oralizadas para ensamblar historias desde la conexión de experiencias en plurales audiencias que no saben que saben²¹. De igual forma, frente a la escolástica y el mismo molde que prefigura la institucionalidad, las herramientas sofisticadas del espectáculo, las genealogías de historia viva acuden al lugar de enunciación de lo no dicho, lo que ocurre en las periferias, capaces de narrar la digna humildad, desmintiendo cualquier arrogancia del control subordinante.

De este modo, los documentales contruidos para recontar la historia, borrar la impunidad, aparecen como nuevas formas de organizaciones con criterio empático-sensible, de creación, no meramente de un producto sino de trayectorias vividas y por caminar, desde las luchas de las abuelas en nosotrxs que mantienen el tejido entre ancestros y renacientes (Afroancestralidad renaciente en Tejido de Colectivos, 2019), en este sentido, no meramente recuentan un conocimiento a la espera de ser traducido por un experto. Acude a una crítica existencial de lo que nos sucede, lo que nos afecta, lo que da cuenta en lo que nos hemos convertido, en lo que somos, lo que hemos omitido; y el lado más potente de la oscuridad contra cualquier forma de elitismo emblanquecido.

21 En este mismo sentido, Renciére advierte que el ignorante no es el que ignora lo que el maestro sabe. Es aquel que no sabe lo que ignora ni cómo saberlo.

Recontar y reescribir nuestras historias enraizadas con luchas crea tejidos de posibilidades de encuentros que habilitan nuevos hallazgos en las juntanzas entre territorios y entre mundos, una creación de fuentes para las re-existencias. Los testimonios desde el lugar de enunciación de la sabiduría de la gente contrastan y confrontan la memoria oficial de una historiografía de datos. La fuerza de la memoria hecha de fragmentos, olvidos, silenciamientos hace referencia a la memoria que se actualiza y cobra vigencia en los trajines diarios de historias intergeneracionales, intercolectivos, entre barrios, entre biorregiones, las cuales permiten ir creando posibilidades de vida en alegría, abundancia y dignidad.

Además de dramas, azares, ardidias de suerte, las regularidades del despojo, sus denuncias, la solidaridad y empatía entre todas las luchas, trae acogidas que nos habilitan en medio de la negación, el despojo y la impotencia. Caminar obras colectivas con pueblos y sus prácticas filosóficas en defensa de la vida plantea problemas diferentes de los medios de producción oficiales y de las interpretaciones académicas que imponen y atribuyen categorías ajenas a la gente. Frente a la ideologización e invisibilización en las pantallas al servicio del imaginario que oferta y demanda el éxito; hegemonías a la inversa, creaciones contrahegemónicas frente al cine-propaganda de venta de ilusiones, y connotan pequeños acontecimientos con prácticas inter-expresivas que logran transgredir los imaginarios clasistas, sexistas, partidistas, homofóbicos, ecodidas, y resolver la impunidad.

La desconexión entre los problemas fundamentales hace parte del borramiento de la historia, en tal sentido, las autonomías comunicativas audiovisuales reconectan problemas, lugares y tiempos en medio de las tecnologías globales, su propio bumerán descapitaliza los lenguajes y las subjetividades. Por su parte, el cine documental descolonizador contrasta las prácticas discursivas, las voces que hablan en nosotrxs permiten reconfigurar y tejer la memoria hecha de recuerdos fragmentados y remendados y contribuyen a los procesos de reparación propia. La convocatoria de recontar juntos las historias crea procesos de reparación propia, sanación colectiva y reinención de nuevos relatos. Frente a la necropolítica y las biopolíticas tanáticas la 'eros-política' abre caminos y horizontes de mutualidad, lo que nos convoca y por lo que estamos dispuestxs a vivir. Las genealogías de historia viva denuncian las formas en que se activa el control panóptico, pero también anuncian el lugar incooptable, por tanto, vindican un mundo donde amamos y sufrimos, porque gozar, más que vivir en paz idílica, implica perseguir hasta las últimas consecuencias lo que falta para defender la vida sin subordinación.



SOMOS LA
<SALVAJE>
ESPERANZA

FICMA¹¹

Feria Internacional de Cine de Manizales



24 AL 30
OCTUBRE
2020



Manifiesto FICMA

Diana Castellanos Pardo, Programadora de FICMA

“**Las memorias del fuego**” es un homenaje a la memoria histórica que subvierte el orden sistemático de la historia oficial, a esa reconstrucción de nuestro pasado diverso y polifónico que Eduardo Galeano hace en su Trilogía, fértil en cosmogonías, dioses y rituales y que inaugura con esta plegaria que hacemos nuestra: “ojalá Memoria del fuego pueda ayudar a devolver a la historia el aliento, la libertad y la palabra. A lo largo de los siglos, América Latina no solo ha sufrido el despojo del oro y de la plata, del salitre y del caucho, del cobre y del petróleo: también ha sufrido la usurpación de la memoria”. Por eso FICMA 10 es un territorio de resistencia ritual para descolonizar nuestra memoria usurpada.

De la mano de nuestros más profundos colaboradores **Marta Rodríguez, Jorge Silva, Agnes Varda, Amado Villafaña, Jonas Mekas, Tony Gatlif, Pablo Mora, Patricio Guzmán, Pamela Yates, Pedro Costa, Esperanza Biohó, Simone Paetau, Thais Guisasola, Claudia Llosa, David Hernández Palmar, Pedro González Kühn** y muchos otros realizadores presentes en FICMA 10, ejercemos contra el capitalismo neoliberal depredador del medio ambiente, contra la miseria y el despojo que dejan a su paso los socios transnacionales del gobierno, contra el racismo estructural y la muerte de las fuerzas que han liderado procesos de resistencia en nuestro país, contra el silencio de esas voces que se callan por la opresión y la maquinaria sicarial de la seguridad democrática, contra la ingeniería de consenso de los medios oficiales que trafican confabulaciones al servicio de los mercaderes del Estado, contra el etnocidio latinoamericano masivo y el exterminio de las naciones indígenas, contra las ruinas circulares de la civilización y el progreso, contra el fracking y la muerte, la ignorancia y el olvido.

Porque, como lo decía Walter Benjamín, “no existe un solo documento sobre la civilización que no sea al mismo tiempo un documento sobre la barbarie”, decidimos hacerle frente a esta que parece la más perversa de las civilizaciones y las barbaries, desde un cine que nos posibilite otras formas de re-existir y de pensar, ancladas a unos imaginarios más amplios y diversos. “Un mundo donde quepan muchos mundos” que es el mundo de nuestros hermanos zapatistas, es posible al encender en simultánea nuestras pantallas y darles voz a nuestras 600 lenguas ancestrales.

Tejido de Colectivos Universidad de la Tierra, Manizales - Caldas y Suroccidente Colombiano



Mujeres Afrodesendientes en defensa de la vida y los territorios Ancestrales
Liliana Yolombó Suarez - Cauca. El río es vida / Documental PVIFS



Bioterritorio Kumanday



Adrián Velazco / Abel González

Seremos durante una semana **El país de los pueblos sin dueño**, la Torre de Babel y **El Susurro del Jaguar**, caminando por la **Cordillera de los sueños**, el lugar donde se gesta la alegoría de **Wiñaypacha**; cerca de la sierra donde **Violeta se fue a los cielos**. Por **El camino de Santiago** tierra Mapuche, como **Jinetes de ballenas** en ruta por la **Bixa travesti**. **Del olvido al no me acuerdo**, la herencia de Juan Rulfo, en tránsito por **Chircales y Naboba, Nabusimake** y **La teta asustada** Buscando **Flores en el desierto**, donde **Sabina, la mujer espíritu**, despertaba a **El Sueño del Mara'akame**. De paso por la **Selva Inflada** y por **la línea negra**, donde se enciende **La eterna noche de las doce lunas**. En la **Antojología de Carl Rigby** hacia **Ixcanul** y **Atanarjuat**. Descubriendo las **Bestias del sur salvaje** en su **Frágil Equilibrio** sobre **Tierra Mojada**. Por **El río que se robaron** en nuestra Guajira Wayú, por **Nuestra voz de tierra, memoria y futuro**, al ritmo del **Tango Negro** y los cantos del Cabo de **Mama Goema**, seremos por una semana **La Nostalgia de la luz, Los hijos de las nubes y La sal de la Tierra**.

FICMA 10 es un homenaje a la diversidad, la memoria y la resistencia; un ritual expandido a través del viaje etnográfico que nos revela el cine, nuestra arma de construcción y deconstrucción masiva.

Un homenaje a la rapsodia creativa, la diáspora negra, las rutas gitanas, las disidencias del tercer cine, el activismo de las guerrillas culturales electrónicas y la soberanía audiovisual de los pueblos indígenas. A la Sinfónica de Los Andes y al Botón de Nácar; un canto del trópico y del desierto, de la Sierra Nevada a los Volcanes de Ruanda. Un réquiem por los olvidados en todas las lenguas nativas y en todas las razas.

Marta Rodríguez, nuestra invitada imprescindible este año en FICMA 10 "Las memorias del fuego", es la pionera del documental y la antropología visual en Latinoamérica, fundadora de lo que constituyó el Tercer Cine en Colombia, con una cinematografía documental profundamente subversiva y contestataria. Discípula de Jean Rouch y del Cinema Verité en Francia y de Camilo Torres en la Facultad de Sociología de la Universidad Nacional. Multipremiada en festivales como el de Leipzig, Alemania, con la Paloma de Oro y en Festivales como el de Oberhausen, Tampere y Finlandia. A continuación, un artículo del crítico de cine Pedro Adrián Zuluaga -extraído del número 118 de la revista Kinetoscopio de Abril de 2017- sobre uno de los grandes documentales del cine colombiano que proyectaremos dentro de la retrospectiva en FICMA 10.

Nuestra voz de tierra, memoria y futuro, de Rodríguez y Silva



LAS MEMORIAS DEL FUEGO

BIENAL INTERNACIONAL DE CINE DE MARZALES

14 AL 19 DE AGOSTO DE 2019



TALLER DE CREACIÓN DOCUMENTAL

INTENSIDAD HORARIA: 12 HORAS

TALLERISTA:

MIGUEL SALAZAR APARICIO

ENTRADA LIBRE

CUPO LIMITADO 20 PERSONAS.

INSCRIPCIÓN PREVIA

CONTACTOCINESPIRAL@GMAIL.COM

(NOMBRE COMPLETO, DOCUMENTO DE IDENTIDAD, CELULAR, E-MAIL, OCUPACIÓN)

VIERNES 15 DE NOVIEMBRE DE 2019

HORA: 9:00 AM – 1:00 PM

3:00 PM – 6:00 PM

SABADO 16 DE NOVIEMBRE DE 2019

HORA: 9:00 AM – 2:00 PM



El cine de los ríos profundos

Por Pedro Adrián Zuluaga

El cine de Marta Rodríguez, tanto el que ahora hace en solitario como el que hizo con su compañero Jorge Silva, se tensiona entre dos polos: por un lado, la urgencia de dar cuenta de un hecho (una masacre, un desalojo, una tragedia detrás de la que siempre está la mano del hombre) y de denunciarlo antes de que se pierda en el olvido, y por otro, el interés por notificar con su cámara y con sus herramientas de cineasta, procesos de larga duración, tomas de conciencia histórica o individual. Lo que convierte a *Nuestra voz de tierra, memoria y futuro* (1974-1980) en un extraordinario documento cinematográfico es el balance y feliz confluencia de lo inmediato (la acción política de los indígenas caucanos) y los ríos profundos de la historia y el mito.

En una escueta síntesis se puede decir que este trabajo de Silva y Rodríguez documenta un movimiento doble: el origen del Comité Regional Indígena del Cauca (CRIC) a través de momentos concretos como la recuperación por parte de los indígenas de dos haciendas, así como las movilizaciones y debates que dejan claro las convicciones que sustentan este activismo. Al mismo tiempo, asistimos al nacimiento de un sujeto político, una subjetivación colectiva con sus propios relatos y mitos de fundación, expresados en dramatizaciones y voces en *off*. Los indígenas ponen en escena su visión del mundo, los relatos – inseparables del mito– que constituyen su conciencia histórica. La recuperación crítica de su pasado les permite encarar el presente y transformar el futuro.

Esta multiplicidad de niveles hace del documental un complejo artefacto político-estético, un cine que es a la vez mágico (como lo expresó en su momento Luis Alberto Álvarez) y activamente racional, sin que haya contradicción alguna entre estos dos modos de sujetar la realidad. Un cine dialéctico capaz de contener los términos antitéticos identificados en su momento por Jorge Silva: “diablo y señor feudal, siervo y amo, análisis y poesía, organización y magia”. Además, una película bellamente filmada, con un montaje asociativo y poético y donde la música de Jorge López, la fotografía de Silva o las influencias de artistas como Pedro Alcántara están puestas al servicio de una unidad de sentido.

La génesis de *Nuestra voz* se remonta a una película anterior de Rodríguez y Silva: *Campesinos*. Cuando los directores mostraban a las comunidades el material de este documental, los indígenas sugerían que era necesario un análisis de sus problemas específicos, distintos a los que sufría la comunidad campesina. Rodríguez y Silva decidieron concentrarse en el departamento del Cauca por el grado de organización y actividad política al que habían llegado las comunidades indígenas de esa región. Como antes en

Chircales, el método consistió en una paciente inmersión etnográfica enmarcada en lo que se llamó "observación participativa". Fueron más de cinco años de interacción, donde los indígenas no fueron un objeto de estudio pasivo, sino deliberante. Esta relación entre cineastas y sujetos filmados les permitió a los primeros penetrar las distintas capas de la realidad indígena, y a estos últimos, reconocerse.

Kinetoscopio número 118

*Periodista, escritor y crítico de cine. Ha escrito para medios nacionales e internacionales como las revistas Cambio y Diners, los periódicos El Tiempo y El Colombiano, el International Film Guide de Londres y Caimán Cuadernos de Cine de España. Autor de libros como *Literatura, enfermedad y poder en Colombia: 1989-1935* y *Cine colombiano: cánones y discursos dominantes*.



Wayaakua (nuestro reflejo) . Poéticas de la resistencia

David Hernández Palmar

“Andamos sobre las olas, y rebotamos y rodamos con ellas; por lo que no vemos, ni aturdidos del golpe nos detenemos a examinar, las fuerzas que las mueven”. José Martí

A los ancestros de esta tierra, les saludamos y agradecemos mucho su permiso para poder escribir sobre imágenes y sonidos, los cuales en su mayoría tienen origen y sentido sagrado.

Dedico estas líneas a todas la rebeldías, a las y los mártires por la defensa de los bienes naturales, a la juventud que sabe que no todo se compra ni se vende, a los niños y niñas indígenas quienes resisten en las guerras y conflictos ambientales, a los desplazados, y a los que se han convertido en hermosos invisibles y nos visitan a través de los sueños para guiarnos, aliviarnos la carga y reafirmarnos que lo que estamos haciendo está bien y es necesario. A los hermanos y hermanas indígenas cineastas y comunicadores del mundo que están criminalizados por decir la verdad, a ustedes les pensamos, seguiremos contando nuestra historia indígena.

Han pasado días para poder concentrar unas líneas de introducción o presentación a un breve escrito sobre “cine indígena”. Tarea compleja y complicada cuando las introducciones en su mayoría suponen la educación de la audiencia desde el rol que tienen en la sociedad, la inducción a otras perspectivas, lecturas y sensibilidades, la preparación a la reflexión y a la crítica, pero lo más “peligroso”, es cuando las introducciones necesarias son aquellas que liberan las capacidades interpretativas, activas y mediadoras de la audiencia, los relatos libertarios.

En ese sentido, como un cuentacuento que tiene a la niñez de la comunidad alrededor, les contaré algunas anécdotas que referirán a los felices y orgullosos vericuetos indígenas en la cinematografía mundial. Reto que asumo cuando me invitaron a escribir sobre algunas manifestaciones del universo audiovisual indígena, cosa que no haré desde una fórmula, sino desde un plan máximo y de ahí, de modo orgánico, contaremos nuestras aldeas para contar al mundo.

Yo soy David Hernández Palmar*, Wayuu, hijo de un perito en electrónica y una maestra de aula, soy el mayor de 4 hermanos, feliz compañero de vida, comunicador, fotógrafo y mis trabajos me han hecho “documentalista”. Como

diría Betty Cariño: "...pero en estas líneas no puedo hablar de mí sin hablar del otro y de la otra, porque yo soy si solo ellas y ellos son, entonces somos nosotros y nosotras...", por ello acoto que WAYAAKUA organiza la MICIV, iniciativa dirigida por Leiqui Uriana, Yanilú Ojeda y mi persona. También desde esos espacios hacemos parte de la Red de Comunicación del Pueblo Wayuu y de la Coordinadora Latinoamericana de Cine y Comunicación de los Pueblos Indígenas CLACPI.

Ahora, en ese espíritu del relato, quisiera mencionar que en el sistema internacional la palabra "indígena" se refiere a **idioma** y **territorio**, dos conceptos tan libres de interpretación, así como la categoría de "cine indígena". En ese sentido, lo indígena rebasa todo estereotipo de la piel morena o el cabello liso, en reconocimiento a las historias que solo se contaron por quienes tenían la cámara y fijaron en nuestra mente una sola forma de asumir al mundo y a la historia. Aprovecho de invitarles a aprender otros idiomas, si son idiomas minorizados mejor todavía, la mayoría de ellos no tienen palabras como "rendirse" u "odio".

Vayamos a la historia

Desde la década de los setenta, las comunidades y pueblos indígenas de Latinoamérica iniciaron históricos procesos de comunicación, desde la producción radial, pasando por el audiovisual y el lanzamiento de portales indígenas que nos permitieron a los realizadores y comunicadores indígenas incursionar en las nuevas tecnologías, para así crear las poderosas obras que nos hacen decir presente.

Como programador y curador de muestras y festivales de cine, pienso en la audiencia, y viví varios momentos donde proyectábamos audiovisuales de pueblos indígenas latinoamericanos y de otras latitudes, al final la audiencia terminaba pidiendo "películas de vaqueros". En estas situaciones se les preguntaba: ¿por qué les gusta? y la respuesta sin espasmos era porque siempre gana el bueno y muere el malo... se les volvía a preguntar... ¿quién es el bueno? Y respondían "el vaquero"; ¿y el malo? de inmediato decían "el indio"; luego había un silencio incómodo ante una de las evidencias más sutiles y graves de la colonización; que se rompía con un conversatorio para desmontar ese discurso, tener otras lecturas y sensibilidades desde la mirada emancipada, con el estupor de saber que nuestros hermanos y hermanas indígenas de Norteamérica están vivos y no fueron exterminados como sugieren los filmes "western" del lejano oeste.

La defensa de la cultura, del idioma, de los territorios son algunas de las características de la comunicación y cine indígena, así lo seguimos afirmando las voces de quienes hemos venido tejiendo desde diversos espacios. A diferencia de la noción que se tiene sobre este tema, las propuestas indígenas tienen una



responsabilidad mucho más amplia, más profunda, que tiene que ver con la espiritualidad, con la diversidad, con la manera de ver el mundo. Con nuestro aporte, con nuestro discurso, con el trabajo cotidiano que hacemos, estamos aportando a un cambio de mentalidad, a este proceso al que apuntamos de descolonización, a repensar y fortalecer nuestra propia identidad y nuestras propias formas de comunicación.

Recordemos que para descolonizar, primero hay que saber quiénes somos, cuál es nuestra identidad, qué significa ser ciudadano indígena en nuestros países con diversidad de culturas e idiomas. La identidad no se determina solamente por lo que se hace, cómo se viste, ni dónde se vive, sino que "es una estructura mental". No se puede comprender el cine y la comunicación indígena sin comprender los procesos históricos, sociales, económicos, políticos y culturales. Por ello hemos hecho rutas de trabajo por el derecho de la niñez y adolescencia indígena en el universo audiovisual, procurando la lucha de contenidos para ellos y ellas. Tenemos el reto de no solo enlazar, sino concatenar las experiencias del cine indígena hecho completamente en lenguaje de señas y trenzar la narrativa indígena que aporta la diversidad funcional y motora.

El buen cine dentro de lo que entendemos, no pasa necesariamente por las corridas internacionales en festivales en los que hemos estado, pero sí pasa por un hecho más político y espiritual. Nuestra curaduría no es la que ejerce el poder de la selección y la unción del especialista, pero sí es la decisión de que cada film es para curarnos, para tributar a los procesos de difusión del derecho al cine y la comunicación de los pueblos indígenas.

¡Hagamos un ejercicio!

De antemano me disculpan mis amigos guionistas si incurro en blasfemias de formatos. Imaginemos (vistamos y démosle aliento) a este fragmento de guion:

LARGOMETRAJE "DONDE ESTABA LA CÁMARA EL 12 DE OCTUBRE"

ESCENA 1: EXTERIOR. CARABELA LA PINTA - ESCOTILLA. DÍA

Varios marineros se encuentran en el piso de la carabela. La puerta de la escotilla se abre y sale Rodrigo de Triana (40). Lleva un catalejo bajo el brazo. Cierra la puerta y se sube al carajo. Inspecciona mirando al horizonte y avizora tierra firme.

RODRIGO

- ¡Tierra...!

RODRIGO se baja del carajo. Avisa a quienes dirigen la carabela.

Esta sería una típica escena que relata la sempiterna, unilateral, uniforme y jurada versión del “descubrimiento de América”. Pero alguna vez nos hemos preguntado ¿Cómo sería la historia si la cámara hubiese estado en la orilla de la playa donde estamos nosotros los indígenas?

Les presento esta versión contada por mi mamá, por ende Wayuu, porque el relato se parece a ella (ella lo definiría así). En esta versión el personaje que propongo se llama Uyaala, que es mi nombre originario, y hago esto porque mi mamá cada vez que nos contaba una historia siempre nos incluía en ella, siempre estábamos en la narrativa.

ESCENA 1: EXTERIOR. PLAYA KASUSSAIN - MANGLARES. DÍA

Varios Wayuu se encuentran en la orilla de la playa. Uno de los manglares se despeja y sale Uyaala (37). Lleva a uno de sus hijos en sus brazos. Deja caer las espesas ramas del manglar. Inspecciona mirando al horizonte y avizora unas siluetas desconocidas en el mar. En la playa hay niños wayuu jugando.

UYAALA

- ¡Ateku! ¿Kasache Wayuu Tüsairuwa Jain?... Anakaja'a Taapirüi Wayuuiruwa
Süchiki Kasaka Tü
(¡Caramba! ¿Qué será eso que se ve allá?... Voy a avisar a la gente)

Así pues, Flor Palmar, mi madre, exhumó y exaltó a alguien “común”, una historia que de haber sido rodada, no solo hubiese quedado en “los libros de historia”, sino que las sinopsis darían testimonio de que el film relata sobre la gente, sobre las palabras, la vida y la premonición. Por ello las historias más sencillas de personas son las que, en mi opinión, logran encapsular al tiempo, las hace universales y son incluyentes y estos son rasgos siempre presentes en el cine indígena, en el cine de los pueblos. Queda de parte de ustedes imaginarse ¿Qué hubiese pasado el 12 de octubre si la cámara estuviera del lado de la narrativa indígena?

No es lo mismo vivir que honrar la vida

La reflexión para quienes leen este escrito es que en el cine hecho por la gente no existe exclusividad para los personajes extraordinarios, dado que el solo hecho de respirar y ser un ser vivo, así como la naturaleza y los “animales”, significa que todos tenemos una historia que merece ser contada y que no hay nada dentro de ella que no sea “relatable”, que los seres vivos cotidianos merecemos ser el énfasis de cuanta narración se haya hecho. Estos relatos elevan a nuestros padres, madres, tíos, tías, vecinos, y que con el cine quedan honrados en el tiempo, no necesariamente como objetos para recordar, sino para destacar que la memoria es un modo de honrar la vida, para reafirmar y reiterar que las vidas, todas las vidas importan.



El cine indígena es la plasmación política de la diversidad, ya que permite que los pueblos del mundo digan a través de su cinematografía quiénes son y por qué son indígenas. Los filmes hechos por pueblos de País Vasco, Chechenia, Japón, Pakistán, Irlanda, Irán, India, África, entre otros, dicen presente a las convocatorias de la MICIV y para otras muestras y festivales: están haciendo el ejercicio de determinar libremente su identidad y defender sus tierras e idiomas a través de sus obras audiovisuales, así como lo hacemos en Abya Yala (Continente Americano). La MICIV es una de las muchas plataformas de difusión indígena que forman parte de CLACPI (Coordinadora Latinoamericana de Cine y Comunicación de los Pueblos Indígenas).

Lo que nos une a todos en CLACPI es la capacidad narrativa de contarnos desde nuestros propios pueblos, para construir otros sentidos de lo que son nuestros ancestros, lo que somos nosotros y nosotras y lo que aspiramos para nuestra generación venidera. Es la lucha contra la ignorancia y la discriminación. No es la lucha de un cine en contra de otro cine. No es una cultura contra la otra. Somos todos los pueblos del mundo que estamos a favor de una vida digna para todos y a proteger la biodiversidad.

Estamos en un punto de no retorno, por lo que el cine indígena cuenta gran cantidad de historias y experiencias posibles en el variopinto abanico de géneros filmicos, hace visible nuestras propuestas y aportes concretos desde el universo audiovisual indígena, visibiliza tanto el impacto logrado en las comunidades y la sociedad latinoamericana como las iniciativas socio-culturales de las comunidades pero, sobre todo, comparte la posibilidad de la transformación espiritual que podemos tener a través de la narrativa indígena, porque no podemos pretender cambios si no cambiamos.

A ti que estás leyendo, te invito a que juntos abramos el corazón que espera el rayo de sol por las mañanas, a que sembremos sueños y cosechemos esperanzas, recordando que esa construcción del cine de los pueblos solo se puede hacer desde ABAJO Y DEL LADO DEL CORAZÓN.

* Wayuu, IIPUANA | Fotógrafo, realizador audiovisual / Curador de Cine Latinoamericano y Caribeño con especialidad en Cine Indígena / Miembro de la Red de Comunicaciones del Pueblo Wayuu / Director de la Fundación Audiovisual Indígena Wayaakua / Curador y Programador de la Muestra de Cine y Video Wayuu / Curador y Programador de la Muestra Internacional de Cine Indígena de Venezuela MICIV / Asesor Político de la Coordinadora Latinoamericana de Cine y Comunicación de los Pueblos Indígenas CLACPI / Co-curador de la Sección Especial NATIVE del Festival Internacional de Cine de Berlín Berlinale 2015-2019 / Consultor para la Fundación Príncipe Claus. @davidhpalmar



Coordinadora Latinoamericana de Cine y Comunicación de los Pueblos Indígenas (CLACPI)
Reciprocity Project: Season One Trailer <https://vimeo.com/623744500>

Poéticas de la resistencia

Por Pablo Mora

Abandonémonos un instante a la experiencia de la mirada, pues al fin y al cabo, debemos partir de lo que acontece en la pantalla para informar preliminarmente sobre nuestros actos de ver. En el momento en que somos espectadores entra en juego nuestra subjetividad, complejamente determinada. Con su carga de vida, las imágenes vienen a nosotros y nosotros vamos a ellas, intentando establecer un pacto de lectura, a la vez racional y sensible. “Lo que vemos no vale -no vive- más que por lo que nos mira”, sentenció el filósofo de la imagen George Didi Huberman. En esa paradoja descansa también nuestra mirada inquieta e inquietante, sobre ese conjunto de imágenes que se despliegan a nuestra observación. ¿Qué vemos? ¿Qué queremos ver? Pero también -como nos lo recuerda Suescún Porras- ¿qué busca el hecho visual de nosotros? En apariencia, gobernamos nuestra mirada, pero bien pronto ese acto se convierte en un verdadero enfrentamiento cuando reconocemos que lo que nos mira tiene tanto de sujeto de nuestra mirada como nosotros tenemos de objeto de la suya.

No puedo contemplar neutralmente las obras de impronta indígena. No es posible hacerlo. Y no me refiero solamente a lo que parece más obvio: a los fragmentos de video que como emanaciones fantasmáticas acuden desordenadamente a mi memoria, donde desfila el horror, la persecución y la muerte (**El país de los pueblos sin dueño**, Mauricio Acosta, 2009) o la amenaza perturbadora de los despojos pasados y presentes (**Resistencia en la Línea Negra**, Amado Villafaña Chaparro, Saúl Gil y Silvestre Gil Saravata, 2011); sino también aquellos donde aparece el orden perfeccionado de los rituales (**Saakhelu**, Jean Nilton Campo, 2005), la música sagrada (**Kalusturinda**, Jaime Tisoy y Juan F. Cano, 2010) o el recurrente paisaje sonoro de grillos, cascadas y cantos de aves, que muestran tanto los efectos abominables del conflicto y el exterminio como su contracara: la cotidianidad ancestral reificada por una nostalgia del futuro, de lo que puede ser “si nos dejan ser”.



CINE INDÍGENA
 Miradas Universos Narrativas

JUEVES DE DOCUMENTAL
 CICLO DE CHARLAS ENTRE AMIGOS

Miguel H. López
 Comunicador, docente y realizador documentalista

David Hernández Palmer
 Realizador audiovisual y productor

JUEVES 23 DE JULIO 18h

DOC PY
 DOCUMENTALES DEL PARAGUAY

Facebook: @docparaguay

Se trata entonces de la evidencia de una pérdida: de lo que ya no veremos (Barthes hablaba de la fotografía como la plasmación de lo que fue, de la interrupción del tiempo, es decir, la muerte) o de nuestra insatisfacción al no poder experimentar lo que vemos en la pantalla por no haber estado ahí, o del sentimiento poco tranquilizador de que esas imágenes llevan huella de destrucción o ruina. Todo eso está allí ante nuestros ojos, atestiguando lo que Didi Huberman llamó “la ineluctable modalidad de lo visible” y reafirmando su idea nostálgica de que ver es también perder.

Así, por lo que nos hieren, todas y cada una de estas obras no solo han animado nuestra curiosidad experta o nuestra reflexividad estética, sino que nos han inquietado moral y políticamente, afianzando una voluntad de activismo solidario: ellas son ejemplos indiciales del inconmensurable y traumático esfuerzo que han emprendido históricamente los pueblos indígenas para perdurar en el tiempo y que ahora, con la apropiación consciente y colectiva de tecnologías mediáticas del video, la radio e Internet, han encontrado nuevas maneras de hacerse visibles a los ojos del mundo y de defender su integridad cultural, constantemente vulnerada por la empresa planetaria de las razones occidentales.

La letra incluyente de nuestra carta política que propició una discriminación positiva de la diferencia cultural –escrita también por manos indígenas– continúa siendo borrada con el codo agresivo de diferentes actores. Mientras escribía este ensayo en el último trimestre de 2012 estuve especialmente atento a informaciones de distinta procedencia sobre la situación coyuntural de los pueblos indígenas de Colombia. La guerra en el Cauca y la cruenta movilización indígena en medio del fuego cruzado acaparaban las agendas noticiosas de los grandes medios; la denuncia de desplazamientos masivos de familias indígenas provenientes de Chocó, Nariño, Cauca, Antioquia y Risaralda aparecía con frecuencia en el sistema de información de la ONIC y en distintos informes de observatorios públicos y privados. Nuevos casos de violaciones de los derechos humanos aumentaban sin cesar las cifras acumuladas en el año de asesinatos a comunicadores, líderes y autoridades tradicionales, persecuciones, hostigamientos, confinamientos forzados, afectaciones causadas por el extractivismo minero-energético, contaminación de territorios ancestrales, discriminaciones mediáticas, incumplimiento de acuerdos, violencia sexual, mutilación por minas antipersonales, conflicto por apropiación de tierras y un abultado etcétera, todos los cuales le dan la razón a las voces alarmadas de las víctimas y a las relatorías nacionales e internacionales sobre la grave situación de exterminio físico y cultural en que se encuentran los pueblos indígenas.

La mayoría de los realizadores audiovisuales indígenas hacen parte de movimientos étnicos que, pese a las diferencias y los matices que sus pueblos y organizaciones de origen les otorgan a sus concepciones sobre el valor de la comunicación en sus políticas interculturales, encuentran en las obras que producen un instrumento para negociar utopías y deseos emancipadores en cuestiones de soberanía, modelos de desarrollo económico y políticas culturales.

Gracias a las convergencias tecnológicas del video y la Internet, los movimientos indígenas han encontrado nuevos soportes para la diseminación global de sus idearios y demandas políticas y culturales. En procesos disímiles y con diferentes intensidades, producciones audiovisuales indígenas circulan



profusamente en las plataformas de la red y estimulan nuevas formas de agitación política en una vasta corriente de comunidades virtuales alineadas con causas anticapitalistas. Los imaginarios de las contraculturas ancestrales han permeado el imaginario de activistas que reciclan, mezclan y crean imágenes, sonidos y textos provenientes del mundo indígena, concibiendo su praxis como una "guerrilla cultural electrónica" que reacciona al orden dominante, es decir, a los modelos políticos, culturales y económicos del capitalismo transnacional.

En este sentido las experiencias comunicativas indígenas no pueden entenderse como simples ejercicios de creación artística o de representación de la realidad, sino como verdaderas estrategias de agenciamiento político para la defensa de la vida y con un ideal de cambio en los paradigmas civilizatorios de nuestra sociedad

*Máster en antropología, documentalista, investigador de medios de comunicación, identidad, memoria, arte y conflicto. Escritor y docente de documental y antropología visual, y escritura etnográfica, delegado técnico y asesor de la Confederación indígena Tayrona de la Sierra Nevada de Santa Marta. Curador de la Muestra de cine y video indígena de Daupará.

#IMAGINACIÓN INDÍGENA

EN TIEMPOS DE PANDEMIA

EP 03



07.06.20

ELIJODIGNIDAD.ORG



Autonomías agroecovisuales: creaciones colectivas en movimiento

Axel Köhler y Xochitl Leyva Solano²²

En los estudios acerca de medios indígenas en Norteamérica –que han realizado tanto miembros de las primeras naciones como investigadoras euroamericanas– se nota la preferencia del término “soberanía” sobre el de “autonomía”. Beverly Singer, escritora y cineasta de raíz tewa/dine (Pueblo de Santa Clara), introdujo el concepto de “soberanía cultural”. Este, para ella, está profundamente relacionado con la autodeterminación indígena y las estrategias de cineastas nativos norteamericanos de contar sus propias historias: “Es parte de un movimiento social que yo llamo ‘soberanía cultural’ y que implica confianza



en las formas más antiguas y adaptarlas a nuestras vidas en el presente” (Singer, 2001, p. 2; traducción nuestra). Jolene Rickard (2011), de raíz tuscarora²³, es artista y curadora de arte; en 1995 introdujo el concepto de “soberanía visual” (visual sovereignty) para caracterizar las intervenciones de artistas indígenas norteamericanos que expanden la afirmación jurídico-política de soberanía a complejos y expresivos imaginarios visuales. Al respecto afirmó:

El uso del concepto de soberanía por civilizaciones indígenas se refiere a la renovación y resistencia autodefinidas. [...] El concepto de soberanía se ha convertido en una estrategia política unificadora entre los Haudenosaunee y ha sido fundamental en nuestras continuas luchas para mantener nuestras comunidades, tierras y tradiciones. (Rickard, 2011, p. 467; traducción nuestra)

Michelle Raheja, de raíz Seneca, otra de las seis naciones de la confederación Haudenosaunee, es estudiosa de literatura y artes visuales nativas en Norteamérica. Raheja retoma las nociones de Rickard, de Singer y la de “soberanía intelectual” de Robert Allen Warrior para ampliar el concepto de la “soberanía visual” más allá de los perímetros del discurso de la jurisprudencia legal occidental. Por soberanía visual Raheja (2011) entiende la autorrepresentación creativa de artistas visuales nativos. En particular, ella sugiere pensar en un espacio entre la conformidad y la resistencia en el que tanto cineastas indígenas como actores indígenas regresan a las convenciones del cine

etnográfico y del género del Western.

22 Ficha: Köhler, Axel y Xochitl Leyva Solano. 2020. “Autonomías agroecovisuales: creaciones colectivas en movimiento”. En Axel Köhler y Xochitl Leyva Solano (eds.). Video indígena en movimiento. Buenos Aires y San Cristóbal de Las Casas, CLACSO, Cooperativa Editorial Retos, Cesmeca-Unicach, pp. s/n.

23 Tuscarora es una de las seis naciones de la confederación Haudenosaunee (también conocida como iroquois), cuyos territorios se ubican en Canadá, en Quebec en el sur de Ontario, así como en el norte del estado de Nueva York, EEUU. Mohawk, Oneida, Séneca, Onondaga y Cayuga son las otras cinco naciones parte de esa confederación.



Para extender los límites de estas convenciones, las revisan, critican y reconfiguran, pero también toman prestado de ellas y las enriquecen (ibid.: 193-194). Por un lado, esta estrategia les permite deconstruir las heterorrepresentaciones euroamericanas de los pueblos originarios y, por el otro, intervenir en discusiones más amplias sobre la soberanía de las primeras naciones norteamericanas. Para Raheja (2011) la soberanía visual es, entonces, una forma de reinventar las articulaciones entre autorrepresentación y autonomías indígenas y se expresa en las narrativas audiovisuales indígenas que se centran en sus propios conocimientos y luchas sobre cuestiones clave como los derechos a la tierra y la adquisición y preservación de las lenguas maternas. La soberanía visual denuncia el poder cultural y político de los pueblos originarios y fortalece su salud intelectual, la cual también ha sido dañada en genocidios y por el colonialismo.

La antropóloga Faye Ginsburg propone hablar no solo de soberanía visual, sino de "soberanía mediática" y lo hace desde una visión que engloba las estéticas incrustadas o enraizadas (*embedded esthetics*) de los medios indígenas (Ginsburg, 1994). En cuanto a la compleja cuestión de cómo alcanzar tal soberanía mediática, su argumento se centra, sin embargo, en otros aspectos, sobre todo materiales, que surgen en la apropiación y el manejo de los medios, como la sostenibilidad y la búsqueda constante de financiamiento, la falta de infraestructura digital y la continua obsolescencia de los formatos usados (Ginsburg, 2016). La soberanía mediática de Ginsburg se refiere a las prácticas a través de las cuales las y los "activistas culturales" indígenas (Ginsburg, 1994) ejercen el derecho a controlar sus propias imágenes y palabras y desarrollan las capacidades para hacerlo, incluyendo las formas de cómo las circulan. Para ello, Ginsburg se basa en una definición legal clásica de la soberanía, pero extiende la idea de la autoridad política sobre un determinado territorio y su población al control técnico, cultural, político y creativo de sus medios (audiovisuales) y sus vidas. La autora concluye que hay amplia evidencia de la soberanía mediática de los pueblos originarios, pues en las últimos tres décadas han logrado una exitosa apropiación creativa de las nuevas tecnologías de la información y comunicación (NTIC) en sus propios términos; están descolonizando e indigeneizando estas tecnologías y han podido fortalecer tanto el desarrollo de redes políticas como la extensión de sus mundos culturales tradicionales a nuevos dominios (Ginsburg, 2016: 592).

Hemos arrancado este capítulo con los planteamientos teórico-políticos de creadores(as) nativos americanos (*Native Americans*) y antropólogas del Norte Global, para marcar, por un lado, una línea de continuidad y, por el otro, una de separación ya que en el Sur Global que habitamos y desde el cual trabajamos y hablamos, la categoría que rifa para lo político y lo teórico-práctico es la de autonomía. Al menos así es entre los pueblos, movimientos y redes de resistencia alter y anti con los que nosotrxs colaboramos desde nuestra instancia colectiva de trabajo llamada Proyecto Videoastas Indígenas de la Frontera Sur (PVIFS)²⁴.

24 • Para mayor información sobre el trabajo colaborativo del PVIFS ver http://sureste.ciesas.edu.mx/proyectos/pvifs/pagina_principal.html; <http://jkopkutik.org/>; <https://radiozapatista.org/?p=30651>

Comprender qué tipo de autonomía está al centro de nuestros debates y quehaceres requiere remitir al punto de inflexión: el levantamiento zapatista del 1 de enero de 1994. En muchos textos de nuestra autoría hemos reflexionado la historia del zapatismo y sus impactos en nuestras vidas y en las redes neozapatistas, aquí solo queremos abordar un impacto más: nuestra mutación de videoastas a agroecovisuales en el marco del trabajo de co-labor que venimos haciendo en territorio tseltal en resistencia, desde 2016 hasta el día de hoy, septiembre de 2020, en plena pandemia.

Este capítulo trata de quiénes nos vimos involucrados en este parir colectivo, de cómo lo agroecovisual ha favorecido el caminar autónomico de facto y de jure del Gobierno Comunitario de Chilón, en concreto de sus autoridades mujeres, jóvenes y jóvenes, familias y comunidades. Explicitamos cómo nuestros conocimientos disciplinares los hemos venido descolonizando y despatriarcalizando hasta convertirlos en herramientas audiovisuales que compartimos con las y los jóvenes mayas tseltales. Y cómo todo ese caminar juntos(as) ha contribuido a enfrentar las violencias que conllevan las heteronormías así como ha fortalecido la auto/video/representación de los diferentes miembros del Gobierno Comunitario de Chilón-región Ch'ich'.

Modevite, gobierno comunitario y el diplomado en educación audiovisual

El Movimiento en Defensa de la Vida y el Territorio (Modevite)²⁵ es parte del caleidoscopio de lo que se llama en Chiapas, el Movimiento del Pueblo Creyente, es decir, pueblos, organizaciones, comunidades y personas en movimiento cuya orientación católica sustenta localmente la Teología de la Liberación, la Teología India y la Teología de la Madre Tierra. Desde finales de los años 70 del siglo XX la Diócesis de San Cristóbal de Las Casas, su entonces Obispo Samuel Ruiz, los y las agentes de pastoral y las y los creyentes comunitarios indígenas campesinos se han organizado sociopolíticamente para reclamar, de mil diferentes formas, el derecho a tener derechos. La historia de ese caminar ha sido larga y compleja, pero para fines de este capítulo solo mencionaremos que el Modevite surgió en 2011 en la región Norte y Altos de Chiapas y ya para 2016 contaba entre sus filas con pueblos, comunidades y organizaciones de 11 municipios, entre ellos Chilón y Sitalá. Estos dos últimos, como nos cuenta la vocera del consejo de Gobierno Comunitario de Chilón, Pascuala Vázquez Aguilar²⁶, en 2015, ante demandas no resueltas, problemas graves de alcoholismo y drogadicción y el avance de la megacarretera San Cristóbal-Palenque, antswiniketik (mujeres y hombres) decidieron organizarse en lo que llamaron el Gobierno Comunitario de frente a las autoridades ejidales y municipales (institucionales) que no cumplían sus obligaciones ni resolvían sus demandas.

25 Ver FB: Modevite Chiapas y el Blog Modevite: modevite.wordpress.com

26 Tomado del video en línea: <https://www.youtube.com/watch?v=DOndHSb7k3k&feature=youtu.be>



Ya para 2017 el movimiento en Chilón y Sitalá tomó el acuerdo de llevar ante el Instituto Estatal de Participación Ciudadana (IEPC) la exigencia de autonomía y libre determinación en cuanto demanda para elegir sus autoridades municipales con base a los sistemas normativos propios y no por medio de elecciones y partidos políticos. Para ello se apoyaron en el artículo 2 constitucional y en el Convenio 169 de la OIT. Este proceso jurídico está aún abierto y con la pandemia del COVID-19 se ha visto paralizado. Pero ello no impide que las comunidades demandantes estén de facto construyendo su autonomía, para lo cual han elegido en asamblea a sus 12 autoridades o voceros del consejo de Gobierno Comunitario y establecido 11 centros, uno de ellos se encuentra en la región Ch'ich', donde el PVIFS asentó su trabajo de co-labor.

En enero de 2020, y luego de 4 años de venir colaborando con el Modevite, nos encontramos con las voceras y los promotores del Gobierno Comunitario de Chilón ²⁷ y Sitalá. Como PVIFS expusimos nuestro deseo de seguir apoyando la construcción de su autonomía pero, sobre todo, trabajando en su territorio con las y los jóvenes. La propuesta de realizar el Diplomado en Educación Agroecovisual para la Autonomía y la Vida Digna fue la vía concreta propuesta. La asamblea deliberó y acordó que se llevaría a cabo en uno de los 11 centros, el ubicado en Comunidad Centro Ch'ich'. Así arrancó el PVIFS sin financiamiento externo alguno, pero con el aval de las y los voceros y sus promotores, la vocera Pascuala Vázquez Aguilar y sumando la fuerza de varias personas e instituciones tales como CEDIAC, Misión de Bachajón, Canan Lum, Boca de Polen, solidarias (inter)nacionales, el CIESAS y el CESMECA-UNICACH. El Diplomado se llevó a cabo del 20 de enero al 12 de mayo de 2020, cuatro meses en total y casi dos atravesados por la pandemia del COVID-19.

Las autoridades del Gobierno Comunitario de la región Centro Ch'ich' arrancaron un proceso de selección de quince estudiantes, las y los cuales fueron elegidos por sus comunidades, avalados por sus familias y presentados en asamblea frente a la vocera y sus promotores. Nueve de ellos y ellas se titularon y seis de ellos y ellas se convirtieron en gestores de lo que dimos en llamar la Pluriversidad Yutsilal Balumilal²⁸. En su momento, los objetivos del diplomado los planteamos así:

Compartir las herramientas formativas necesarias para que las jóvenes y los jóvenes maya-tseltales del Norte de Chiapas (México) ejerzan, de manera personal y colectiva, la justicia económica a través del ejercicio de la autonomía alimentaria y mediática. Y de esa manera contribuyan a crear alternativas comunitarias y reconstituir el tejido social comunitario. Contribuyendo a construir una vida digna, justa y plena para todxs²⁹.

27 Ver FB: Gobierno Comunitario Chilón

28 Ver: <https://www.youtube.com/watch?v=89TY1Vu1VyQ&feature=youtu.be>

29 Tomado de <https://lekilweeliletik.blogspot.com/>. Se puede también ver Youtube centro ch'ich' diplomado

Dichos objetivos los desarrollamos en 4 módulos práctico-teóricos que se llevaron a cabo tanto en tsel'tal como en español. Dichos módulos cubrían temas tales como: Nuevas Tecnologías de la Información y la Comunicación (NTICs), Redes Sociales, Agroecología, Huertos Orgánicos, Comunicación Comunitaria, Educación Popular, Autonomía y Libre Determinación, Creación Audiovisual y Comunicación Comunitaria. A continuación, analizaremos a detalle lo que hicimos las coordinadoras del PVIFS en el módulo 3 en territorio con las y los jóvenes tsel'tales y sus autoridades así como con el Canan Lum o Cuidador de la Madre Tierra.

Lo que hacíamos juntos tenía una misma causa política y humana a la vez que nos servía de manera diferente a todos y todas los involucrados(as).

- A las autoridades de Gobierno Comunitario les permitió vincular a sus jóvenes(as), de manera real y concreta, a la lucha por la autonomía.
- A las y los jóvenes, lo agroecovisual les permitió descubrir nuevos mundos más allá del chateo y el acceso a Internet en sus celulares. Les permitió servir a su comunidad y a la vez divertirse aprendiendo nuevas cosas.
- A las y los coordinadores del PVIFS nos permitió poner nuestro saber al servicio de las comunidades y autoridades comunitarias en resistencia; en especial al servicio de mujeres y jóvenes(as).
- Al Canan Lum le permitió enseñar e involucrar a más juventud en la ardua tarea de armonizarse con la Madre Tierra desde una espiritualidad que contiene lo maya y lo católico en su vertiente Teología India.
- A las comunidades en resistencia esta iniciativa les permitió probarse a sí mismas que es posible llevar a cabo la autonomía de facto cuando hay buena organización interna, autoridades comprometidas y solidarios(as), comprometidos y honestos.

Este punto no es menor, ante unas ciencias sociales volcadas en sí y para sí, resulta altamente disruptor tejer una agenda de trabajo que no solo sirva para "conocer" e incluso no solo para "transformar" sino para crear juntos los otros mundos posibles aquí y ahora en medio del colapso civilizatorio. Ello rompe con muchas inercias que se dan en las ciencias sociales donde encontramos discursos muy sofisticados de pensamiento crítico, pero prácticas muy anquilosadas en más de lo mismo o aderezadas con rimbombantes teorías de moda. Por el otro lado, en los movimientos encontramos también mucho de lo que hemos llamado "falsos colectivos" cuyos discursos radicales y rimbombantes se acompañan de prácticas muy alejadas de sus propias aspiraciones. Señalamos todo esto como parte de los retos que nos ha tocado enfrentar en los mundos que cohabitamos: el académico y el activista.

Caminar haciendo y desaprendiendo

Nuestra propuesta en el diplomado fue ofrecer herramientas para la comunicación sin imponer una forma audiovisual y narrativa. En el módulo 3 partimos de la idea de crear las condiciones básicas para el desarrollo de un lenguaje



audiovisual propio basado en las tradiciones culturales campesinas y originarias de narrar y representar. Aunque reconocemos que hoy es difícil encontrarse con jóvenes de los pueblos originarios que no están familiarizados con el lenguaje audiovisual dominante en la televisión, el cine comercial y los videos disponibles en plataformas de Internet. Pero, ¡ojo!, el consumo mediático no necesariamente conlleva un análisis semiótico de la producción de los medios. Todos sabemos hablar nuestra lengua materna, pero probablemente desconocemos sus reglas gramaticales, sintácticas y retóricas. Igualmente, todas y todos podemos ver y entender una película de ficción o un documental, sin conocer o analizar a fondo las reglas que rigen su producción o poder formularlas discursivamente³⁰. Por eso en el módulo 3 nos interesó hacer explícito y desmenuzar, de manera divertida, pero a la vez analítica, junto con las y los jóvenes tseltales el lenguaje audiovisual dominante. Mismo que comprende las diferentes posibilidades de encuadre de la cámara; las secuencias narrativas que se arman en la edición y la estructura narrativa integral que en su versión occidental clásica inicia con la exposición de un problema, lo desarrolla hacia un clímax con uno o varios puntos de inflexión narrativa (*turning point*) y un desenlace final.

Armar una historia

En todas las sesiones del módulo 3, nuestra idea ha sido fortalecer el trabajo en equipo, colectivo y al servicio de la causa común: el Gobierno Comunitario de Chilón, la autonomía y la vida digna. En cuanto a la formación técnica nos orientamos por formas lo menos "invasivas", es decir, buscamos dar instrucciones técnicas mínimas para permitir el desarrollo de una estética y narrativa propia. Y hay que aclarar otro aspecto crucial. No estamos empeñados en formar profesionales del cine, primero, porque no somos cineastas y, segundo, porque nuestra brújula es la comunicación indígena. Nos gustaría contribuir a una sucesiva mejora, decorosa y digna, en este ámbito, pero no estamos empujando a las y los jóvenes hacia la producción profesional de cine –sea documental o ficción– para competir en festivales y en el mercado del cine. Esta diferencia entre comunicación indígena y cine industrial tiene también implicaciones respecto a nuestro modo de trabajo orgánico, integral y colectivo frente a un modelo de producción del cine industrial en el que todas las funciones se ejercen por especialistas.³¹

30 Anthony Giddens llamó a eso la conciencia práctica, "todas las cosas que conocemos y debemos conocer en tanto que actores sociales para que se produzca la vida social, pero a las que no damos necesariamente una forma discursiva". Y de esa conciencia práctica distinguió la conciencia discursiva, "la exposición discursiva de razones y explicaciones" (2000, p. 24-25).

31 Basta ver la lista de créditos con las que terminan las producciones cinematográficas comerciales. Dichos créditos dan cuenta de la compleja división laboral y de todo el equipo de producción.

En el módulo 3, buscamos enganchar la habilidad oral tseltal de contar historias como un elemento clave para la comunicación y la conexión con otros seres vivos y no vivos. Sin embargo, no iniciamos con historias de tradición oral tseltal que nadie tenía a la mano ni en la cabeza. Iniciamos con cuentos y filmes que son considerados clásicos en las sociedades modernas occidentales. Nuestra idea era desmontar el lenguaje y la estructura narrativa dominante implícita en estas historias "universales" y preguntarnos juntos sobre su posible descolonización, que más que un ejercicio racional resultó ser una práctica audiovisual encarnada y situada como le llaman los feminismos marginales.

Partimos de la premisa fundamental que cualquier producto audiovisual sea en las redes sociales o en los medios masivos lleva un estilo narrativo con estrategias semánticas para convencernos de sus argumentos y la veracidad de sus implicaciones morales. Además, está cargado de una estética visual e iconográfica para reforzar su estrategia narrativa. Otra premisa fundamental es, entonces, que estas estructuras y estrategias estético-narrativas se pueden discernir con herramientas analíticas básicas. Y es cuestión de aprovechar la capacidad creativa innata de cada persona para que estas mismas herramientas sirvan para la confección audiovisual propia.

Hicimos ejercicios con historietas "universales" hechas de dibujos: El soldadito de plomo, El patito feo, El ogro y un episodio de Alicia en el país de las maravillas. Les presentamos a las y los diplomantes las diez hojas sueltas y desordenadas de cada historieta y les pedimos armar una historia con sólo cinco de las diez hojas, poniéndolas en un orden que evidencie el inicio, el desarrollo y el fin de la historia. Era un ejercicio al estilo de un guión gráfico (storyboard) que representaba las tomas planificadas para una producción audiovisual; implicaba analizar la articulación de los componentes y las secuencias narrativas de una historia, pero también exigía la interpretación de estos componentes. Asimismo, conjugó el identificar y ordenar la(s) trama(s) de la historia. Las y los diplomantes no conocían las historias dibujadas, pues, aunque difundidas por la industria del cine de entretenimiento no son parte de la cultura cinematográfica a la que acceden hoy a través de Internet.

El armado de una historia con la mitad de los dibujos les llevó a enfocar una sola línea argumentativa de las dos que estaban presentes en varias de las historias. Estas líneas argumentativas paralelas las discutimos luego entre todos(as) al ver las historias completas y al discutir cuáles eran los intrínquilos e implicaciones del inicio de la historia, su punto más álgido y su final o desenlace. Al inicio y al final de la historia completa de El soldadito de plomo se alude al amor romántico que aflora entre él y la bailarina. A nadie le llamó especial atención este destello o guiño al romance. Para todas(os) el argumento principal y la acción de la historia se despliegan en las desventuras del soldadito cuando el



niño malvado lo lanza por la ventana a la calle. Al respecto, vale mencionar lo que las y los diplomantes están viendo en la televisión e Internet. Al preguntarles, nos dijeron: telenovelas y comedias mexicanas, películas de acción norteamericanas como Rambo y Spiderman y la serie de películas britaniconorteamericanas de fantasía Harry Potter, pero también noticieros en canales de televisión abierta, producciones de animación Manga (japonés) y películas de superhéroes asiáticos. En cuanto a videoclips musicales destacaron los siguientes gustos: música banda del norte de México, rancheras, boleros y mariachi, pero también reggaetón, pop y música new age.

Otro punto que discutimos entre todos(as) era la identificación del arranque de una historia y también su conclusión. Ahí notamos que el orden de los dibujos que pusieron las y los diplomantes para organizar la trama, su inicio, desarrollo y fin, no necesariamente coincidió con el orden argumentativo que los autores y los diseñadores le habían dado a las historias con las que estábamos trabajando. Para las y los diplomantes, las historias no tenían necesariamente la misma linealidad, el mismo comienzo o cierre. Eso volvió a poner en evidencia los riesgos de imponer una alfabetización mediática "correcta" y el posible peligro de convertirla en un adiestramiento, incluso, en una colonización de la mirada, la cual buscamos evitar a toda costa. Sin duda, todas y todos ya estamos, en mayor o menor medida, colonizados. Nosotros por la disciplina de la antropología en la que nos hemos formado como profesionales. Las y los diplomantes por la educación formal, la televisión y, de manera más reciente, las redes sociales e Internet. Es un reto para todos, ellos y nosotros, estar consciente de esta colonización de la mirada y buscar estrategias para resistirla y deconstruirla. Reconocemos que ambas actitudes no son naturales sino producto de un trabajo sentipensado y, en este caso, colectivo y comunitario.

Planos y ángulos, ¿instrumentos de la colonización o herramientas creativas?

Para poder empujar un proceso descolonizador de la mirada, hay que conocer primero las características de una mirada colonizada. Y eso implica enfocar las reglas y los elementos básicos del lenguaje audiovisual dominante –quedándonos por el momento con esta metáfora del "lenguaje"³²– para transparentar cómo opera en términos generales y "universales". Creamos las condiciones para poder analizar dicho lenguaje y emplearlo de manera creativa. Bajo este aliento sentipensado, en donde prevalecía la comunicación en tselatl, dado que es la lengua materna y hegemónica en las comunidades y la región,

32 La base de esta metáfora explicativa es la noción de que la producción audiovisual tiene como función primaria la comunicación y que tanto en su producción como en su consumo opera un proceso comunicativo. Con Vivian Romeu (2019, p. 4), podemos afirmar que este proceso "tiene lugar en el orden del decir, entendiendo al decir en términos amplios, no restringido a lo lingüístico."

empezamos a darle nombres en tseltal a la cámara y sus componentes. Después de una discusión animada y la búsqueda de términos adecuados, quedó la cámara: *slok'esel lok'ombail* (produce imagen)³³, con su lente: *sit* (ojo), su mango: *sk'ab* (mano, mango), su batería: *sk'a k'al* (cosecha sol) y el micrófono externo: *k'op ojibal* (palabra + instrumento, conocimiento); y el trípode: *oxeb yok* (tres pies) con su chancla: *xanabil* (huarache, chancla, zapato).³⁴

¿Cuáles fueron, entonces, las herramientas básicas, los bloques de construcción del lenguaje audiovisual que enfocamos? Fueron los planos y los ángulos, así como los movimientos de la cámara. Los revisamos en un esquema general y enfocamos sus aspectos técnicos, lo que cada uno pretende seleccionar y enfatizar de la realidad que busca representar y el sentido que transmite. De los planos vimos, entonces, de lo más amplio (gran plano general de paisajes y ciudades) hasta el plano detalle. Lo mismo para los ángulos de la cámara: la posición normal de la cámara, la picada y la contrapicada, cenital (perpendicular al suelo, de arriba hacia abajo) y nadir (perpendicular al cielo, de abajo hacia arriba), así como sobre hombro. De los movimientos físicos de la cámara tocamos las diferentes formas del paneo (de la izquierda a la derecha y viceversa; de arriba hacia abajo y viceversa) y del travelling (in, out, lateral y circular). En la cámara misma vimos el acercamiento digital del zoom in y el movimiento reverso del zoom out. Les mostramos lo básico y las y los diplomantes se encargaron de encontrar esquemas de ello en Internet (Imagen 1: Planos cinematográficos; Imagen 2: Ángulos de la cámara). Se volvió un juego divertido identificar en una película el uso de estas técnicas y escuchar quién fue el primero o la primera en soltar el término correcto. Así conocieron de manera lúdica la lógica básica de los bloques de construcción visual y no se la impusimos, más bien dejamos que tomaran consciencia de las posibilidades creativas que se les abrieron. Las diferentes formas de narración (lineal o no lineal, paralela, flash back, etc.) las mencionamos cuando analizamos el armado de las historias en dibujos, pero no entramos en muchos detalles.

Charles Chaplin: experiencia transcultural de pensar y sentir lo audiovisual

Buscamos evitar "reglas de uso" para estas técnicas y nos fuimos más bien, primero, a ver y disfrutar la película *El Niño* (*The Kid*) que Charlie Chaplin estrenó como director y actor principal en 1921. Fue una experiencia transcultural llamativa, pues al menos hasta el minuto 20, de los 68 minutos de la versión original de la película muda, todas las personalidades se entienden con facilidad

33 *Lok'es*, verbo transitivo que significa: sacar, extraer, quitar, producir, obtener, pero también filmar y retratar. *Lok'omba*, sustantivo, con posesión marcada: -il que significa: imagen, dibujo, fotografía, cuadro, retrato y figura (Diccionario Tzeltal en Línea, <http://ditsel.aldelim.org/>)

34 La grafía en tseltal la consultamos en Polian (2015).



a través de sus acciones. En una segunda vuelta revisamos de manera detenida los primeros 10 minutos de la película para identificar los planos utilizados. Nos clavamos en una interpretación colectiva de los planos: ¿Qué vemos y por qué Chaplin usó este plano y no otro? ¿Qué nos comunica este encuadre? ¿Por qué sigue un plano más cerrado a un plano general? ¿Qué nos comunica un plano general y un plano entero y para qué sirven los planos medios? ¿Cuáles son las emociones que evocan los planos más cerrados en cada uno(a) de nosotros? La identificación con el vagabundo (Chaplin) y el niño como bebé se hizo fácil para todas(os). La concejala del Gobierno Comunitario, madre soltera, expresó de inmediato los sentimientos de desesperación que le hicieron eco cuando vio la cara y la postura de "la mujer –cuyo pecado fue la maternidad", como se nos avisa en un título al inicio de la película (1'26"). Y poco después se confirma la veracidad del sentimiento, cuando en una narración paralela, el padre de su hijo tira, por distracción, la foto de ella a la chimenea y luego mira cómo la consumen las llamas. Así nos damos cuenta que la abandona, no sólo de manera simbólica sino definitiva (2'52"-2'59").

La figura del vagabundo es un ícono moderno en la representación cinematográfica de la pobreza que desprende una fascinación transcultural duradera. Chaplin nació en la Inglaterra de la reina Victoria, en una sociedad de clases de larga data. Sus experiencias personales al crecer en un barrio pobre de Londres lo convirtieron en un gran crítico de las desigualdades de clase que retrataba en sus películas de fabricación estadounidense (Korte, 2010). "No tuve que leer libros para saber que el tema de la vida es el conflicto y el dolor. De manera instintiva, todas mis payasadas se basaron en esto. Mi manera de idear una trama de comedia era simple. Fue el proceso de meter a la gente en problemas y luego sacarla de ellos" (Chaplin citado en Korte, 2010, p. 123; traducción nuestra). La fascinación de las y los jóvenes diplomantes con el personaje principal del Vagabundo era palpable.

La perspectiva fílmica desde abajo, vivencial, empática y sin toques voyeristas, sobre la pobreza y las desigualdades sociales les y nos impactó aún a 100 años de la producción del filme. Y también a pesar de todas las diferencias culturales que puede haber entre un barrio bajo urbano en EEUU de 1920 y una comunidad rural chiapaneca en 2020, clasificada por el Banco Mundial de "extrema pobreza", pero vivida por nosotros como de "extrema dignidad". El vagabundo enfrenta con picardía y fuerza anárquica la precariedad cotidiana de su vida que le mantiene al borde del hambre. Pero también tiene que esquivar a la constante vigilancia y represión policial. Esta lucha diaria del ratón enfrentando al gato, de David contra Goliat, mantuvo a las y los diplomantes boquiabiertos frente a la pantalla y gozando la irreverente combinación de comedia y drama que caracteriza las obras de Chaplin. Todo se sucedía al cobijo de la casa del Gobierno Comunitario cuyo techo de lámina retumbaba cuando llovía y cuyas paredes de tabla de madera contenían nuestras emociones que subían y bajaban.

En un homenaje a Charles Dickens, escritor famoso por su representación desgarradora de la pobreza en la Inglaterra del siglo XIX, Chaplin se refería a la esencia de su obra literaria como el “hermoso equilibrio de intelecto y sentimiento” (Haining cit. en Korte, 2010, p. 135; traducción nuestra). Es, quizás, esta misma capacidad de expresar el senti-pensar creativo del abajo que distingue a Chaplin como director y actor y que hace sus películas tan accesibles a través de los tiempos, las culturas y las clases sociales. De nuestra parte, la selección de esta obra maestra del cine mudo popular se debía a la intuición de que pudiéramos conectar como grupo con este lenguaje audiovisual, aparentemente sencillo, que destaca por su gran originalidad y trascendencia en la historia del cine mundial. Un ingrediente fuerte del cine de Chaplin es su profundo humor contagioso y la comedia física (slapstick comedy)³⁵. Esta hunde sus raíces en la Commedia dell’arte italiana, un teatro popular del período renacentista en el siglo XVI de cuyos dispositivos humorísticos físicos se sirvió también el gran dramaturgo y poeta William Shakespeare en sus tempranas comedias absurdas, por ejemplo, La comedia de los errores. Es un humor que sigue gozando de un gran atractivo transcultural e intergeneracional y Chaplin lo teje entre la comedia y el (melo) drama en una mezcla cautivadora que despierta empatía, emoción y risas, al mismo tiempo que apela a nuestra conciencia política.

Las y los jóvenes tseltales no conocen todo eso que nosotros sabemos, sin embargo, se identificaron transculturalmente y expresaron lo siguiente acerca de la referida película y de su creador. Destacaron las fuertes emociones que desató, de tristeza, cuando la mujer no ve otra opción que abandonar a su bebé para que otra gente rica se pueda encargar de él, criarlo y darle una vida digna. Pero también de risas cómplices, cuando el niño rompe los vidrios de varias casas para que el vagabundo pueda ofrecer a sus dueños reponerlos y así la pareja se crea un ingenioso autoempleo.

La moraleja principal que señalaron las y los diplomantes fue: que una madre soltera en las comunidades tseltales no debe de llegar al punto de abandonar a su bebé. Como dijeron al respecto, la película les aportó un sentimiento que les puso a pensar. Varios(as) consideraron necesario ayudar a una mujer en esta situación, mostrarle solidaridad, cuidarla y evitar que pase lo que vieron en la película. Un joven comentó que la película le recordó el caso de un señor en su comunidad cuya esposa se murió. Entonces, se quedó en la penosa y triste situación de no poder mantener a sus hijos. Los hijos mayores se fueron a trabajar en el norte del país, pero, incluso, los más chiquitos de edad

35 Slapstick, bofetada (slap) con palo (stick), se refiere al instrumento musical de percusión llamado batocchio en italiano que está hecho de una bisagra de maderos que chocan y producen un sonido similar al de un látigo.



preescolar se tuvieron que ir en busca de trabajo. Según constató más tarde la madre de uno de los diplomantes, el niño tenía que trabajar duramente en una tienda del municipio vecino.

Joybeh ¿modo o método?

Pero ¿cómo hicimos lo que hicimos? Al reflexionarlo de manera retrospectiva dentro del discurso académico, este modo puede ser visto, o dar pie a, un método de trabajo audiovisual. Aunque en verdad, al llamarle "método" se desvirtúa su elemento principal que le dio vida y que consiste en emerger de manera espontánea en medio de un proceso colectivo-creativo en un territorio en resistencia. Así que mejor llamémosle modo Joybeh.

¿Por qué Joybeh y cómo lo encarnamos?

Cuando Xochitl preguntó a las y los jóvenes diplomantes cómo se diría en su lengua materna "ir por otro camino que no es el camino principal", de inmediato una de ellas respondió con la palabra joybeh. Y de allí retomamos esta palabra tseltal y empezamos a hablar de nuestro modo Joybeh. Como el filósofo y poeta de raíz maya tsotsil Manuel Bolom Pale nos señaló, alertándonos, la palabra joybeh tiene diferentes significados. Y, efectivamente, el Diccionario Tseltal en Línea ³⁶ nos arroja las siguientes acepciones: como sustantivo inalienable joy se refiere a "compañía, compañero/a; amigo/a; pareja (persona con quien uno está o con quien uno hace algo, persona o cosa que acompaña o va con otra)", pero también a "igual, congénere, semejante". Como verbo intransitivo joybej significa "dar una vuelta completa de manera circular; hacer un recorrido en varios lugares; girarse, desviarse" y el verbo transitivo joybehta "dar vuelta en el camino, rodear tomando otro camino, desviarse para evitar algo".

Y es esta última acepción de joybeh con la que más nos identificamos porque sintetiza lo que hicimos. Evitamos el camino que, por lo regular, toman documentalistas audiovisuales: califican, primero las tomas grabadas una por una; apuntan el plano, el ángulo, la duración, la acción y la calidad de la luz y del sonido, para tener una visión completa de todo el material disponible y poder proceder a la edición. Nosotros tomamos otro camino porque nuestro objetivo no era llevar a las comunidades métodos de las escuelas de cine, ni siquiera hacer cine con ellos, sino más bien poner en sus manos herramientas audiovisuales para comunicar al mundo sus urgencias, demandas y luchas. Además, las y los jóvenes están poco familiarizados con el trabajo en computadora; desde la escuela están acostumbrados a hacer sus apuntes en cuadernos. Y sus rutinas cotidianas se desarrollan principalmente en el quehacer campesino.

36 En línea: <http://ditsel.aldelim.org/>

Creamos, entonces, en la práctica otra ruta de acceso al material grabado y partimos del recuerdo apuntado en los cuadernos y grabado en nuestras memorias. Nos preguntamos colectivamente, ¿qué era lo más importante de lo que pasó y qué queríamos plasmar en nuestro video? Nos pusimos tiradas y tirados boca abajo en el piso y en las bancas de madera con las que contábamos. Dibujamos cada una(o), 3 a 5 momentos que consideramos clave. Luego cada una(o) interpretó frente al grupo sus propios dibujos y la memoria personal pasó a ser colectiva y enriquecida por los comentarios de todas(os). En asamblea cotejamos todos los dibujos y buscamos lo que tenían en común, saliendo así una serie de secuencias que hicieron las veces de una guía visual para la edición del video con la que nos acercamos a la cantidad enorme de las tomas grabadas que teníamos. Ello debido a que la llegada del Canan Lum (Cuidador de la Madre Tierra) estaba programada, pero nadie sabía cómo él iba a conducir los trabajos en los que todas(os) aprenderíamos hacer un huerto sin agroquímicos. No se trataba de hacer un documental sobre el huerto, sino de hacer el huerto agroecológico y al mismo tiempo que las y los jóvenes fueran conociendo, sintiendo y experimentando el trabajo con la cámara de video. Eso daba carne a ser un o una agroecovisual y no solo un videoasta.

La creación de este camino propio requirió cotejar los tres materiales que teníamos:

- Las memorias personales dibujadas.
- La memoria colectiva, producto de la conversa y del cotejo de los dibujos
- El registro videográfico.

Con base en nuestra idea colectiva de la estructura narrativa del video, nos organizamos en turnos para revisar el material grabado de cada día e identificar las tomas que mejor correspondían a nuestra guía visual de edición. Estas tomas sí las calificamos con una pequeña descripción para poder ensamblarlas luego en la edición. Anotamos el número y la duración del clip, las personas que aparecen en él, traducción al español de lo que dicen y la acción grabada, plano y ángulo de la toma, si era fija o un paneo. A veces apuntamos cómo empataría dicha toma con otra en la edición. La edición misma se fue quedando cada vez más en manos de las y los jóvenes conforme iban dominando técnicamente el programa de edición. Dos de los nueve jóvenes ya habían tenido primeras experiencias en edición antes del diplomado. Uno estaba editando pequeños videos en los que combinaba imágenes fijas y en movimiento, grabadas por él mismo, con imágenes encontradas en Internet y música de su gusto, para compartirlas con sus amigos en plataformas como Facebook. Otra ya conocía el programa de Adobe Premiere Pro que se utiliza tanto en los movimientos sociales como entre video-productores (semi-)profesionales. Sin embargo, los otros siete jóvenes usaban sus celulares principalmente para ver películas comerciales de su interés en Internet y para comunicarse por WhatsApp y Facebook.



De videoastas a agroecovisuales

Cuando empezamos hace 20 años le llamamos a nuestro proyecto de vida, trabajo y lucha "Proyecto Videoastas Indígenas de la Frontera Sur" (PVIFS) eso nos daba también cabida en nuestros centros de trabajo universitario y de educación superior. Pero a lo largo de 20 años vimos que muchos de los videoastas con los que trabajamos se iban especializando y alejando de su ser campesino y otros más que de por sí no eran campesinos sino urbanitas, al especializarse en cuestiones de cine entraban en un mundo de cine de autor que les acentuaba su dimensión individualista y su ego y los alejaba del trabajo en colectivo al modo de las comunidades y al modo de las organizaciones o colectivos de los que provenían. Así que decidimos dejar de trabajar en las ciudades y volvimos a los territorios indígenas campesinos con las resistencias. Eso sucedió antes de la pandemia del COVID-19.

Ya declarado el COVID-19 como pandemia por la Organización Mundial de la Salud (OMS) estábamos diplomantes y docentes en territorio tseltal cuidando el huerto y esperando los primeros brotes de las semillas sembradas. Al mismo tiempo estábamos editando de manera colectiva el video que titulamos Frente a la pandemia: Cuidemos nuestros alimentos con abono orgánico³⁷. Durante las grabaciones ya estuvimos conscientes de que un video documentando el proceso de preparar un huerto de cultivos orgánicos podría terminar en una especie de tutorial sobre cuestiones técnicas de cómo armarlo y mantenerlo productivo.

Editamos en turnos con Axel quien les introdujo al manejo del programa de edición y supervisó su aprendizaje en la práctica. Cuando le tocó su turno, sugerimos a cada joven seleccionar alguna plática espontánea para la edición. Lo hicieron, pero también vetaron expresiones que les hicieron reírse al escucharlas, porque las consideraron no aptas para incluirlas en la edición. Aplicaron una autocensura, en particular para albures con connotaciones sexuales y "malas palabras". Una vez depuradas las conversaciones grabadas, editamos el armado del huerto en orden cronológico y lo tejimos con algunas de las instrucciones que el Canan Lum ofreció para su buen manejo. Ya estaba la información sustancial, pero nos faltaba abrir y cerrar la historia del huerto que queríamos contar. No encontrábamos algo adecuado entre los materiales grabados. Nos preguntamos ¿por qué queríamos hacer un huerto orgánico? Y ¿cómo introducir a las y los espectadores del video en el tema y cómo concluirlo? La respuesta de las y los jóvenes a la primera pregunta enfocó los peligros de la práctica agroquímica casi naturalizada entre los campesinos de la región.

37 En línea: <https://www.youtube.com/watch?v=sFQvW8xsdxU&t=1673s>

Además, el Canan Lum ya había recalcado las alternativas reales para dejar estas prácticas dañinas. Recibió mucho apoyo la idea de escenificar el inicio del video y en la discusión colectiva esbozamos cómo montar esta escena, quiénes iban a ser los actores y cuáles sus roles. En el momento de las grabaciones seguían las discusiones y no hubiera sido mal tener una o un director asignado con voz de autoridad para la toma de decisiones, pero prevaleció el entusiasmo colectivo y la improvisación creativa para lograr la escena. En la edición la enaltecimos con la grabación in situ del campesino que vino a preparar su bomba de herbicida con el agua del manantial, justo cuando grabamos las botellas vacías de refrescos y de agrotóxicos que la gente había dejado tiradas al lado del manantial.

El huerto orgánico que hicimos colectivamente era una pieza central para el proyecto político del Gobierno Comunitario y lo construimos en el terreno de uno de sus fundadores en Centro Ch'ich'. Las y los diplomantes construyeron en paralelo huertos propios en sus comunidades. Para llegar a Centro Ch'ich' tienen que caminar a pie algunas(os) hasta 2 hora y media. Requería, entonces, un esfuerzo coordinado entre todas(os) para cuidar el huerto y no sólo era cuestión de regar los camellones. Las hormigas se estaban llevando las semillas, algunas gallinas lograron entrar al terreno enmallado para aprovecharlas también y el sol secó la tierra supuestamente protegida con pedazos de lona. A pocos días de haberlo creado, el huerto entró en crisis, porque lo encomendado por el Canan Lum no lo cumplimos de manera cabal. Nuevamente, la cámara sirvió de catalizador, primero, para una reflexión autocrítica sobre las fallas colectivas y, segundo, para amarrar una performance sobre lo que nos estaba pasando. Quizá lo sembrado en el huerto no se salvaría hasta un nuevo intento, pero teníamos que cerrar el video y lo hicimos con el asunto de la preocupación sobre las dinámicas colectivas de acción, así como el futuro de una alternativa que requiere la aportación y el cuidado de todas(os).

Con todo lo que fuimos haciendo nos dimos cuenta de nuestra capacidad de contar y de narrarnos de forma colectiva en el video, y de la importancia que tiene hacerlo. Como nos recuerda Jesús Martín Barbero, el poder narrarnos es fundamental para que se nos pueda tomar en cuenta: "[D]esde hace tiempo juego con esa polisemia que tiene el verbo contar en castellano: contar significa contar cuentos, contar relatos, pero contar también significa ser tenido en cuenta, es decir, contar para alguien. Y es que sólo existimos en términos de identidad y, por tanto, de diferencia, en la medida en que somos capaces de narrarnos" (Martín Barbero, 2008, p. 16-17). En una producción audiovisual, a este narrarnos se le da forma coherente en la edición. Y al verse en la pantalla durante la revisión del material grabado y en la edición, las y los diplomantes se dieron cuenta de su propia representación y de sus personajes videográficos. La persona frente al personaje. Esto les llevó a tomar más consciencia de sí mismas (os) y a una



postura autorreflexiva, distinta a la que se aprecia en las posturas fotográficas que graban y suben en sus páginas personales y en las redes sociales. Les llevó a saber cuan importante era hablarle al mundo de sus urgencias, necesidades y reclamos. Directo, ellos y ellas mismas, sin intermediarios y sin ventriloquías, por más comprometidas que estas sean. Estábamos caminado la autonomía audiovisual y política.

Colofón

Al terminar el primer corte, proyectamos el video a unos 70 miembros del Gobierno Comunitario incluyendo los familiares de las y los diplomantes. El público estaba fascinado al ver a sus jóvenes en la pantalla grande; todos seguían la trama con mucha atención y de las muchas risas que soltaron podemos deducir que también se divirtieron. Sus comentarios en tseltal fueron alentadores. Algunos se mostraban sorprendidos de que era posible hacer una producción audiovisual con su gente y en el medio rural. Otros felicitaron a las y los jóvenes por sus avances en la gestión mediática y agroecológica; señalaron su disposición para apoyar otras producciones, incluso ya tenían en mente una ceremonia, una fiesta u otros temas dignos de ser representados. Todas y todos vieron con buenos ojos el desarrollo de su juventud dentro del Gobierno comunitario y les pidieron seguir el camino con disciplina y esmero.

Los modos que seguimos para el aprender-haciendo-desaprendiendo estuvieron guiados por las formas locales en que la vida tseltal fluye. Aprender-haciendo implica también desaprender y reaprender. Así a través del video colectivo, pusimos en el centro y a los ojos de todos lo que hacen los padres y muchos de sus hijos: aplican herbicida químico en la milpa y otros agrotóxicos en sus cultivos con consecuencias muy adversas para su salud. Expuesto esto por los propios jóvenes y jóvenes agroecovisuales pudimos buscar y (re)aprender el uso de métodos alternativos y eficientes.

El aprender-haciendo en el diplomado se basó en el colectivo, en la participación activa de todas(os). Muchas veces era un aprender-divirtiéndonos otras veces un desaprender-sufriéndolo. Buscamos hacer todo de forma lúdica. No era nada fácil para nadie, pues cuando faltaba el elemento del regocijo, la capacidad de atención se evaporaba de forma rápida y las y los jóvenes empezaban a distraerse. Entonces hicimos una pequeña asamblea y nos pusimos a reflexionar en grupo la falta de atención y sus causas. Las y los agroecovisuales papelógrafo en mano enlistaron los problemas y las sugerencias sobre cómo resolverlos. Todos mencionaron a los teléfonos celulares como fuente de distracción en medio de las clases. Ello aparecía al lado de la pena o el miedo de hablar en español para participar de manera más activa en las discusiones del grupo. El denominador común de las propuestas para lograr la atención fue:

respetarnos y escucharnos y para ello se acordó, entre todos, dejar nuestros celulares encerrados en una maleta durante las sesiones.

Mencionamos todo esto como colofón porque queremos enfatizar la forma en que todos(as) estábamos desaprendiendo, reaprendiendo, pero lo más importante: abrazando la Madre Tierra en medio de la pandemia que tenía al mundo literalmente paralizado, aterrado ante el incierto devenir. A nosotros no es que no nos aterrara, sino que tener miedo o terror abrazando a la Madre Tierra, a la comunidad como casa, a la autonomía como realidad, era la pequeña gran diferencia entre el resto del mundo y nosotras. Ello lo hemos aprendido en estos 20 años de seguir las huellas zapatistas y al trabajar en su territorio con las y los campesinos y campesinas del Gobierno Comunitario de Centro Ch'ich'.

Lo audiovisual como herramienta, lo disciplinar como herramienta, la antropología como herramienta, han venido a fortalecer la voz propia del Gobierno Comunitario, de sus mujeres, jóvenes, jóvenes y autoridades. Fortalecer su representación en el mundo político local real y en el coro mundial virtual. Trabajar hacia dentro es parte del hacer autonomía de facto y seguir con el reclamo en los tribunales electorales es caminar la autonomía de jure. A esos dos niveles sigue la lucha y es ahí donde el diplomado hoy derivado en Pluriversidad Yutsilal Balumilal abona, abonamos.



Fuente: Presenza Artículo Cine dirigido por mujeres indígenas se proyectará en Lima
<https://www.pressenza.com/es/2019/09/cine-dirigido-por-mujeres-indigenas-se-proyectara-en-lima/>

**PROGRAMA DE
COMUNICACION DE
LOPEZ ADENTRO**



TALLER DE FOTOGRAFÍA

APRENDER PARA COMUNICAR

**MIÉRCOLES 17 DE MARZO DEL 2021
EN LAS OFICINAS DEL CABILDO DE LOPEZ
ADENTRO
LOS Y LAS ESPERAMOS**

Producción de animación indígena nasa desde el norte del Cauca Quintín Lame, Raíz de Pueblos

<https://www.youtube.com/watch?v=7MlOx214tEE>

Frases y poemas de Quintín Lame en el documental Quintín Lame Raíz de Pueblos

Guion compilado por Pedro Pablo Tattay Profesores Red de maestros del cine Ciclo I: Pedro Pablo Tattay, Tatiana Dagua, Jorge Romero y John Trochez (Comunidad de Toribío y Jambaló participantes en el programa Semillas de Vida Luuçx Leçxkwe del pueblo nasa, Toribío, Cauca)

Mi pensamiento es el de un hijo de la selva que lo vio nacer que se crió y se educó debajo de ella, como se educan las aves para cantar y se preparan los polluelos batiendo su plumaje para volar desafiando el infinito para mañana cruzarlo. Porque allí en ese bosque solitario se encuentra el libro de los amores el libro de la sabiduría porque allí está la verdadera poesía la verdadera filosofía la verdadera literatura. Porque allí la naturaleza tiene un coro de cantos que son interminables un coro de filósofos que todos los días cambian de pensamiento pero que nunca saltan las murallas donde está colgado el misterio de las leyes sagradas de la naturaleza.

En esta lucha solo me acompañaba la sombra de mi fe, de mi esperanza y de mi caridad hacia mi raza proscrita y perseguida desde el día 12 de octubre de 1492. Yo siempre miré como cosa santa y heroica el no acatar la injusticia y la inequidad.

En los momentos en que se oye la charla interminable que tienen los arroyos de las fuentes cuando ronca el tigre, ruge el león, silba la serpiente, canta el grillo y la chicharra gime la paloma torcaz y cruza el bosque, es el momento del recreo que esa



maestra
que es la naturaleza, ha ordenado armónicamente a sus discípulos.

No es verdad que solo los hombres que han estudiado 15 o 20 años y han aprendido a pensar
son los que tienen vocación, aunque hayan subido del valle al monte.

Porque la ignorancia navega en el medio de la oscuridad como una noche polar
pero yo alcancé a conocer los blancos jardines de la mar
y que dentro de ellos dormía un ave y esta era la imagen de mi mente
que debía llevarse a conocer ese inmenso puente
por donde debía pasar a pasear el Jardín de las ciencias.

La jurisprudencia que yo aprendí, fue enseñada allá en los campos de lucha
donde me acompañaba esa imagen que iba alzando el vuelo de imagen en
imagen
y que yo miraba hoy más bella que ayer
y que pensaba sería más bella mañana de lo que es hoy.

Tanto ganado y tan gordo el patrón
Tanta tierra para uno solo
¿Y todo por ser blanco?
Y tras él, Quintín Lame por unos huertos de tierra quebrada,
ocupadas siempre por sus mayores los Chantre.
Descontando terraje, ¿solo por ser Indio?

En la casa del matrimonio indígena se encuentra la humildad, la paz y la
tranquilidad.
Allí la matrona de la casa es una legisladora
así como el hombre es un legislador por fuera del hogar
y unidos dentro del hogar ambos son los dioses domésticos.

Fui incomunicado desde el día en que se me capturó en el puente el cofre por
una traición
el 9 de mayo de 1915.
Cayeron las lluvias, soplaron los vientos, los ríos salieron de madre y dieron con
ímpetu contra el edificio.
Y allí dentro de la muralla yo mismo construí la imagen de mi pensamiento
con mis lágrimas y sangre, que hicieron verter la envidia y el orgullo del español
llegado el 12 de octubre de 1492 para hacerse rico en nuestro país
y que nos trató, y nos trata hasta hoy como bestias de carga._____

Se me presentó esa reina que me había consolado allá en el bosque, allá en la
cárcel, allá en el calabozo
cuando estuve un año incomunicado arrastrando una vara de grillos.

¿Y cuál era esa reina?

Pues era la imagen de mi pensamiento
que se había engendrado en esa profunda y extensa pradera de mi cuerpo y
alma
y que moraba dentro del santuario de mi corazón que es la brújula de la vida del
hombre.

Brújula que me encaminó para cruzar caudalosos ríos y anchos caminos.

Estas tierras son exclusiva propiedad que dio el juez omnipotente
a nuestros primeros padres, los de los indios
de la cual eran dueños y señores hasta el 12 de octubre de 1492.
Todos estos campos fueron del Indio Zipa y del Saque
todos los campos del Cauca, desde el estrecho de Bering
hasta el de Magallanes, de la tierra de fuego
fue la cuna de nuestros primeros soberanos
como sabido que en época bien lejana había de llegar a pesar el yugo titánico,
hasta las águilas del Titicaca.

¿Quién de nuestra dorada tierra y por la fuerza nos habían de arrebatar
todos nuestros lindísimos jardines de oro, que nos había dado la naturaleza?

¿Quién de nosotros hubiera pensado entonces, que tales conquistadores y los
hijos de estos

nos habrían de echar de las cuatro paredes de nuestro hogares?

Todo lo que dice el himno nacional es mentira
porque la libertad no ha llegado para los indios.

Bolívar mintió, y no les devolvió las tierras
sino que las dejó en manos de otros conquistadores blancos pagando terraje.

Yo vengo a defender las tribus de indios desposeídos
débiles, ignorantes, abandonados por los blancos que nos gobiernan sin derecho
y se han adueñado de las tierras de América que nuestro señor Jesucristo nos
dio

para que las trabajemos y defendamos.

Los indios no tenemos por qué pagar terraje
por que Colombia es un gran baldío

que el rey de España no podía dar en encomienda a los blancos conquistadores
que vinieron a robarnos y a asesinarlos

nosotros no hemos venido como puercos sin horqueta, a meternos en un



sembrado ajeno.
Esta tierra es de nosotros.

Los hombres no indígenas del departamento del Cauca,
todos unidos pidieron se me condenara
sindicándome 18 delitos, que ni siquiera habían estado escritos en mi
pensamiento.

Ninguno de los mecánicos más afamados que ha producido la naturaleza humana
ha podido suspender el reloj que construyó la mano eterna.
Este reloj vuela sobre la corona del hombre y nunca se atrasa, ni se adelanta.
Es la ley natural legislada por la sabiduría eterna
del que ordenó el incansable correr de las aguas y el depósito de ellas.
¿Y qué diré de la naturaleza de Mushka? es decir,
del Dios sol.

¿Qué medicina será capaz de curar la antigua y tremenda herida de nuestra raza,
ya muerta en sus cuatro quintas partes en esto que lleva el nombre de Colombia
y usurpadas casi en su totalidad nuestras riquísimas tierras y valiosas minas?

Ollo era la imagen de mi pensamiento
porque esta fue la imagen de mis antepasados soberanos
quienes elevaron ceremonias al Dios del Sol
y este Dios le concedía todo, todo.
Otros tenían fe en el Dios de los ríos, y otros en el Dios de la luna.

Cómo sería el dolor que sintieron nuestros padres
ejemplo del que sentimos hoy
al dejar todas nuestras cañadas y llanuras
donde se alzaban y alzan nuestras habitaciones
para seguir el penoso camino del destierro
a una región donde parecía
no había de llegar nunca el límite de la misión de los nietos
de los aventureros conquistadores europeos.

Yo he sido encarcelado en el Tolima 108 veces por los hombres no indígenas
y en ninguna de esas 108 prisiones necesité de abogado o defensor,
ante los cuatro mil y tantos mentirosos y perjuros de la raza blanca y mestiza
unidos con los investigadores, con los jueces y alcaldes
con sus consejeros y secretarios.

-Cuénteme señor Quintín, ¿a qué ha venido?
Vine con el exclusivo objeto de defender, ante el supremo gobierno, todos los

derechos comunales que tienen 197 pueblos indígenas, de los que soy su único representante.

-¿Qué piensa solicitar?

Justicia contra los atropellos de los alcaldes de Ortega, Chaparral y Coyaima pues estos señores se han posesionado por la fuerza de nuestras cementeras.

-¿Y si cree ser atendido?

Hace cuatro siglos esperamos ser atendidos y a pesar de ello aún confiamos.

El presente libro servirá de horizonte iluminado en medio de la oscuridad para las generaciones Indígenas que duermen, en esos inmensos campos que tiene la Naturaleza divina.

Yo empecé un camino de abrojos y de espinas
y al continuar este camino me vi obligado a cruzar dos ríos
uno de lágrimas y otro de sangre
y esos dos ríos corrían como los ríos cristalinos que tiene la naturaleza
los que bañan las 5 partes del mundo
los que arrastran sin cesar las arenas
y así es la humanidad que ha pasado ante la inteligencia infinita.



Tejido de voces: conversaciones y experiencias complementarias

Construcción a varias voces

Nuestra experiencia de trabajo ha sido tanto colectiva como individual. Había empezado como inquietud de estudiantes todavía en formación disciplinaria en el área de sociología. Naciendo de la necesidad de ir a trabajar con los grupos sociales que tanto se estudiaban en el aula. Aunque siempre bajo la idea de un proyecto académico o de investigación que orientara nuestros esfuerzos. El contacto con otros colectivos, provenientes del movimiento punk urbano de la Ciudad de México, permitió enriquecer y orientar nuestro trabajo al ámbito audiovisual. Hasta poder constituir nuestra propia forma de organización para la producción visual: Animación Sociocultural y Video Comunitario A. C. en el Valle de Toluca (Estado de México). Entonces desde siempre nuestras producciones han sido la conjugación de circunstancias de intercambio y participación de otros colectivos y la comunicación de ideas que si bien pueden venir de preocupaciones eminentemente académicas (urbanización, lo popular, identidades, rebeldías juveniles, desigualdad social, modernidades alternas), estas se van construyendo con otras experiencias de creatividad social (memorias colectivas, mitos y leyendas populares, narrativas locales, luchas urbanas), que al final construyen productos terminales siempre inacabados, porque retratan un momento y una situación de colaboración, que nunca pretende ser la última.

Las formas particulares de colaboración han sido diversas dependiendo de las necesidades de los propios sujetos y colectivos representados. Aunque el proceso de producción y post-producción han quedado en manos de nuestros estudiantes y profesores académicos;





Archivo Socorro Erazo / Fotografía Recorrido Ruta Pacifica de las Mujeres , Valle Geográfico del Rio Cauca - Colombia

siempre han sido presentadas y donadas a los participantes a manera de videos cortos en VHS y DVD, que han quedado en sus manos y comunidad y circulando muchas veces de maneras no esperadas por los primeros participantes. La difusión de estos materiales siempre han tenido un circuito horizontal en las propias comunidades y hogares de nuestros actores y realizadores locales, quedando en la memoria de sus familias y vecinos. Algunas producciones han conocido otra circulación más intermedia en festivales locales y nacionales de video como la participación en el festival "El Silencio todas las voces" de ciudad de México, ya alguna tuvo difusión en el canal estatal nacional Once TV.

El financiamiento ha venido de obtener apoyos de instituciones gubernamentales como el Programa de Apoyo a las Culturas Populares y Comunitarias (PACMYC) del gobierno federal y del Instituto Mexicano de la Juventud (organismo también de orden federal y estatal). Y también algunos recursos como reconocimiento a nuestra labor como creadores visuales en el estado de México.

Hay un círculo de trabajo que siempre ha quedado como "subterráneo" y "efímero", porque no tiene ni la profesionalización ni los recursos de otras organizaciones, porque muchos estudiantes han pasado y salido de la asociación y nunca ha sido permanente el trabajo alcanzado con los grupos sociales contactados. Suele finalizar con la producción de un corto en video, aunque siempre como parte de un proceso colectivo logrado en comunidades urbanas y semiurbanas en el referido territorio mencionado. La colaboración con otras organizaciones de la sociedad con mayores recursos y plataformas podría significar una forma de salir de la "ratonera" en la que hemos permanecido.

José Antonio Trejo Sánchez

Voy a referenciar una experiencia denominada Laboratorios Sociales Infantiles (LSI), en donde se trabaja con niños, niñas y jóvenes en la apropiación de herramientas, conceptos y técnicas del lenguaje audiovisual para recopilar y reflexionar sobre la memoria viva de su territorio habitado. Es importante sintonizar este diálogo en una breve caracterización del territorio en donde se gestó este proyecto.

El barrio Lisboa nace como un asentamiento ilegal a finales de los años 80 al noroccidente de la ciudad de Bogotá, sus pobladores iniciales son migrantes de la zona andina del territorio nacional, los cuales buscaban un lugar para el "progreso", hacia los años 90 se logran legalizar las escrituras de las tierras y tener servicios básicos. Entre el 2005 y 2010 el barrio recibe a población de la costa pacífica y atlántica, su desplazamiento a este territorio se da en mayor medida por el conflicto armado del país. Este lugar que ha acogido a tan

diversas poblaciones migrantes, representa el recorrido histórico y doloroso de las comunidades campesinas, afro e indígenas en la ciudad.

La apuesta principal con los LSI es la de resignificar, apropiar y hacer memoria sobre el territorio desde la mirada de los niños, niñas y jóvenes que lo habitan. La herramienta que se eligió para esto fue el lenguaje audiovisual, ya que potenciaba el trabajo en equipo, la investigación, el desarrollo de diferentes habilidades disciplinares, la adquisición de conceptos y técnicas relacionadas con los intereses de los y las chicas. Existe algo que es fundamental para la apuesta del proyecto y es el diálogo constante y la escucha atenta. Escucharnos, ser escuchado es fundamental para entender la historia del otro y para eso es necesario hacer de la conversa un ritual mágico, respetuoso y sagrado. Cuando esta colectividad diversa y multicultural se encuentra, inician a descubrir puntos en común, ¿que nos une?, la resolución de esta pregunta se da de forma natural, tejido una intención colectiva que les permitirá forjar el camino de lo que después será la manera de entender su territorio, autorrepresentarse y pensar otras maneras de ser, hacer y habitar el barrio.

Para los LSI es fundamental la investigación que se da a la par de la adquisición de herramientas y conceptos del lenguaje audiovisual. Cuando el grupo de chicos y chicas define que los une, encuentran un posible tema, pregunta, intención o provocación para contar una historia. En este caso fue la plaza de mercado del barrio "La placita" el epicentro de la diversidad cultural, en donde el grupo pone sus ojos, corazón, luces y cámaras, para intentar retratarla.

El proceso de producción se teje desde la intención inicial de la colectividad, para llegar a esto se debe disponer el ritual de la conversa, el juego, la exploración y las preguntas constantes al proyecto, si bien se trabaja bajo las fases establecidas de una producción audiovisual, preproducción- producción y posproducción. Estas fases no están determinadas u orientadas por unas cabezas o líderes, es el ritual de la conversa en donde se problematiza, se llegan a acuerdos y se toman decisiones. En la producción los roles se fijan desde las afinidades y el reconocimiento de habilidades que el niño o niña tiene sobre una técnica o herramienta particular, sin embargo se busca que ellos y ellas no se sujeten con una solo forma o rol, si no que puedan explorar las distintas posibilidades, más que el trabajo por roles se hace un énfasis en el propósito que cada uno tiene por el proyecto, esto es, la intención personal que los conecta con esta idea, necesidad, pregunta o premisa, si este propósito es claro, el trabajo colectivo será rico en posibilidades y permitirá garantizar una experiencia significativa para todos y todas.

Camila Cifuentes García



Proyecto: Brigadas de Mujeres: Kuñanguera Jaha Oñondive

https://brigadasdemujeresfnc.wixsite.com/libroy pelicula?fbclid=IwAR3Bbog-nK1U_IY_KGZBGRuyvUz6JlfY8el12Xtl2tCoDnsLgsi6tFMzziWs

Tomaré como referencia la experiencia de trabajo, anteriormente mencionada, de las brigadas de mujeres de la Federación Nacional Campesina (FNC) en Paraguay. Al ser ésta una organización que articula territorialmente a nivel nacional, hay brigadas de mujeres en tomas, ocupaciones y recuperación de tierras en distintos departamentos del país. Estas a su vez se encuentran en distintos momentos políticos de consolidación; hay algunas comunidades en donde las brigadas están más fortalecidas, donde han disputado y ganado sus propias asambleas de mujeres, y otras comunidades en donde están en proceso de formación o incluso son aún un horizonte político. Lo que sí se viene trabajando muy fuertemente desde la FNC es la necesidad de que existan las brigadas en tanto espacios específicos de mujeres, donde las compañeras campesinas compartan y trabajen temas relacionados a sus necesidades y corporalidades, vinculados a derechos sexuales y reproductivos (maternidad, parto, aborto), educación, trabajo, en un ambiente de confianza y donde se puedan generar estrategias concretas. También son las brigadas un importante espacio donde denunciar situaciones de violencias que ellas definen: "tanto del Estado como de los propios compañeros campesinos". Desde ahí se generan formas de canalizar esto a la asamblea general y se toman medidas de acompañamiento y seguridad.

El proceso de generar un material documental y un libro que narre la experiencia y la historia de dos brigadas, de dos comunidades diferentes: Sebastián Larrosa y Hachita, fue largo y profundo. En relación a la elección del tema, fue más o menos así: nosotras veníamos teniendo acercamiento a la FNC porque veníamos investigando sobre liderazgos de mujeres campesinas, y en ese tiempo, 2014 cuando comenzamos el proceso, por primera vez una mujer, Teodolina Villalba, era Secretaria General de la federación. Cuando les propusimos trabajar juntas, lo que hicimos más bien fue poner a disposición nuestras herramientas para contar una historia, y desde sus propios procesos organizativos, que van -en un ida y vuelta- del campo a la ciudad, decidieron que lo que querían y necesitaban como mujeres de la organización era fortalecer el proceso de creación de nuevas brigadas de mujeres. Es decir, el tema siempre fue muy claro porque tuvo que ver con sus prioridades y necesidades.

En este sentido, también siempre fue muy claro que el material iba a ser para la FNC y ahí nos tocó hacer un movimiento interesante: como a nosotras nos financiaba el Estado a través de una entidad que apoya proyectos de investigación social, y no estábamos dispuestas a darle al Estado los datos y la información que trabajaríamos con las compañeras, decidimos abrir dos caminos: uno, que

entregaríamos a la institución estatal, a modo de informe sobre temas de acceso público como liderazgo político de mujeres campesinas, demandas y autonomías de las organizaciones campesinas, y por el otro lado, íbamos a canalizar fondos para poder hacer este material con las compañeras. Ambos caminos irían por separado y no se cruzarían. Ese fue nuestro movimiento, nuestra propuesta y la forma de realizarlo, dando prioridad al cuidado de los datos y no caer en la ingenuidad de "pasar" información a un Estado que es el principal criminalizador de la lucha campesina.

Contaré un poco acerca de nuestra metodología de trabajo teniendo en cuenta la particularidad de que nos tocó trabajar algunas parte del proceso a la distancia, tanto entre el campo y la ciudad como entre Paraguay y Argentina. El proceso se llevó a cabo entre el 2014 y el 2018.

En cuanto a procesos de formación, desde el principio nos interesaba un objetivo, entre muchos otros: poder dejar herramientas de producción para que las compañeras puedan darle seguimiento a sus historias. Esto lo trabajamos en algunos talleres, sobre todo para delimitar el tema, el "qué" de la historia que querían contar. También hicimos algunos mapeos afectivos por las comunidades, actividades de cocina y memoria, y creo que pudimos entre todas armar dinámicas para ir aterrizando la historia. Y en este proceso, que fue largo porque hubo mucho cuidado de no apurar los tiempos y priorizar sus actividades y tiempos de trabajo en el campo, fuimos generando un conocimiento de todas nosotras y una confianza en que lo que haríamos sería de ellas y para la organización. Sin embargo faltó más tiempo para compartir con las compañeras aspectos técnicos de la producción. En la planificación, tanto en jornadas en el campo como en actividades o marchas en la ciudad, no le dimos el suficiente espacio como para formar a algunas compañeras en estos aspectos. Ese fue un error de nuestra parte al dejarnos llevar por el registro. Frente a esto, lo que pudimos hacer fue conseguir más cámaras y enseñarles a usarlas a algunas compañeras, de modo que ya no era una sino varias camarógrafas cubriendo eventos. En el campo las y los niñxs tuvieron una participación activa en el uso de las cámaras y fueron quienes plantearon recorridos que nosotras nunca hubiéramos hecho por nuestra mirada ajena y limitada. Fue muy lindo encontrar ese material.

En cuanto a los procesos de formación que hacen falta en las comunidades, desde nuestra experiencia y en las comunidades en donde nosotras estuvimos hay acceso a dispositivos de registro y la práctica de hacerlo (porque es también una forma de defenderse de los atropellos de las fuerzas de seguridad en los intentos de desalojo). Sin embargo sería interesante la capacitación de algunas compañeras para completar el proceso de producción, y en cuanto a equipamientos en el campo, en San Pedro, no cuentan con equipos para editar, computadoras, programas, etc.



CCPA

TAW ESTUDIO

INVITADOS ESPECIALES

En el **Canal 2**.
Hablando sobre la
producción
de cortometrajes
Animados en 2D y 3D
dentro de la
comunidad indígena
NASA
del Norte del Cauca

TRANSMISIÓN
EN VIVO



VIERNES **11**
febrero
DE
8:00 a 9:00
AM



2 Canal 2

con proyecciones en fechas que consideran significativas, con los espacios de debates dentro de las asambleas. Es decir, no hubo una agenda de circulación por fuera o en paralelo a las acciones de la organización sino que fue al ritmo que las compañeras fueron considerando según las agendas de la organización. Luego sí nos vimos en el dilema de abrir a otras organizaciones campesinas, y ahí siento que nos faltó red como para compartirlo, tal como reflexionaba en una entrega anterior.

¿Qué puede garantizar que se está trabajando un proceso dentro de las comunidades? En relación a esta pregunta, creo que no hay una fórmula, en cada territorio, en cada organización y con cada recorrido hay acuerdos, protocolos, cuidados, procesos que van articulando los pasos que van siguiendo las producciones audiovisuales. En nuestro caso, como dije anteriormente, creo que el tiempo fue una clave, no nuestro tiempo, sino un tiempo común, sin prisa, que delinea el proyecto a partir de los acontecimientos y sin esquemas prefijados, y que nos permita conocernos y encontrarnos a partir de lo que podemos tejer en común, también reconociendo nuestras diferencias y cómo éstas pueden ser fortalezas. De todos modos, no creo que esto tenga un sello de garantía, más bien aprendimos todas, nos equivocamos, y fuimos reformulando sobre la marcha. También considero que un logro es el hecho de que las producciones audiovisuales tengan una resonancia en las comunidades, que las personas se vean reflejadas, como comentan los compañeros de los estudios *Taw*, que haya referencialidad, es importante que nos sintamos identificadxs con lxs personajes y con las historias que hablan de nuestros pueblos, de nuestras luchas.

María Emilce Martín

Ante el conflicto armado en Colombia el territorio indígena del Norte del Cauca decidió organizarse para enfrentar la violencia y proteger a las comunidades del fuego cruzado. De estos procesos organizativos se desprenden proyectos de creación audiovisual en el marco de la animación de música infantil y la creación de guiones. El objetivo ha sido impactar a los jóvenes indígenas para el fortalecimiento del tejido comunitario y el plan de vida de los habitantes del territorio. El proceso de formación dio lugar a proyectos que buscan el fortalecimiento y mantenimiento de las lenguas originarias de las regiones Nasa yuwe.

Dentro de la filosofía de este proyecto se considera que los procesos de producción deben venir muy de la mano con los planes de vida de la comunidad, con sus proyectos de administración y gestión del territorio, donde la agencia de la comunidad esté presente de principio a fin. De esta manera *Taw Estudio* emprende un ejercicio de autonomía y de auto-referenciación valioso y significativo para el plan de vida proyecto global y para el plan de vida de cada uno de los integrantes de la producción.



Este tipo de proceso de producción de contenidos para los medios digitales dan la posibilidad de generar formación y cambios en las estructuras ideológicas adversas a la diversidad cultural y lingüística, y las formas de comprender y relacionarse en el territorio.

Los comuneros indígenas formados técnicamente participaron en todo el proceso de creación desde la productora Taw Estudios. También participaron madres y niños y niñas en todas las fases del proceso de la animación 3D. En el diseño de los personajes se tomó mucho tiempo pues se trata de un tema de representación.

Se trató de un proceso de construcción colectiva. Se realizó en varias etapas. La primera fue la construcción de la lírica y las letras. Para ello se utilizó una metodología de talleres en varios encuentros. La estructuración de la ronda fue la segunda etapa. Es la etapa en donde se trabaja la maqueta y se muestra cómo sonaría. En la maqueta se comienza a trabajar el canto. Para esta parte se realizaron talleres con la letra construida y se establecen los talleres para elegir las voces. Esos talleres también fueron grupales. Luego se realizan las grabaciones de los instrumentos en estudio. Y luego se crea la pista que es la base para el proceso de la creación de las voces. Luego el material pasa a edición y se incluye en la animación. El guion también fue creado de forma colectiva con miembros de la comunidad Nasa.

El proceso de formación fue en tecnología de animación digital. Les enseñaron todas las fases de producción, como por ejemplo: hacer un guion, los bocetos, un *story board*, todo lo que tiene que ver con la preproducción, la producción y la post producción. Aprendieron a realizar maya, a crear personajes, entre otras. En vez de maya utilizaron blender para poder producir de forma libre y sin trabas económicas. El proceso de capacitación duró alrededor de un año y su mayor inconveniente o dificultad fue el costo de los programas y el tener que adaptarse a unos que fueran de libre uso.

Esta formación en la parte técnica es un eje central en la autonomía y la resistencia del pueblo indígena Nasa. Sin embargo, todavía falta desarrollar a los comuneros en el sonido para que puedan crear ambientes sonoros dentro de los proyectos visuales. Otras formaciones necesarias son la creación dramática y la escritura de guiones. La idea es completar una autonomía de producción audiovisual para lo que es necesario enfatizar en lo técnico. De esta manera los comuneros podrán crear animaciones en su idioma y así contrastar con la hegemonía de la animación en español.

Componer y animar una ronda infantil ha sido un proceso en donde la comunidad aprende en el caminar. Aprende a afinar la composición de letra

y música infantil, aprende la escritura de guiones para video clips musicales y a escoger un estilo visual y unas características de los personajes. Se fomenta además la articulación de instituciones indígenas del Norte del Cauca. La articulación es un eje transversal a estos procesos porque la producción de animación exige un fuerte componente de personal formado técnicamente que obliga a una financiación estable y duradera.

En este caso sería importante que la productora Taw tenga una estructura que le garantice empleo permanente a las personas formadas y que puedan ellos dar talleres de formación para nuevos integrantes. Se aspira a que Taw Estudio sea un espacio laboral seguro para miembros de la comunidad Nasa. Los retos que enfrentan actualmente son dos: 1. Seguir con la formación en el manejo de sonido y actuación y 2. Garantizar la producción por medio de la articulación de organizaciones indígenas del norte para lograr una producción constante que proteja la cultura de la población Nasa. El objetivo es crear un ambiente audiovisual que proteja la cultura Nasa, su historia, sus luchas, sus prácticas y costumbres milenarias.

Dora María Irizarry Cruz

...Hace muchos años tuve la oportunidad de trabajar con los Nasa (Tierradentro) y me trajo muchos recuerdos y aprendizajes valiosos y a la vez triste por toda esta lucha e invisibilización de estos pueblos.

Reuniendo el material audiovisual y escrito que se propone en esta sesión y, a su vez, qué se nos muestra desde lo histórico con el documental "Quintín Lame, Raíz de Pueblos". La organización política de estos pueblos, que en su historia guarda una lucha constante ante los saqueos violentos e imposiciones colonialistas que no solo van desde el despojo de sus territorios sino que, también, desde el despojo humano en medio de un conflicto armado que hemos vivido por décadas.

Desde estos puntos, los pueblos indígenas forman organizaciones comunitarias, no jerárquicas-capitalistas, con el fin de poder preservar y reafirmar sus saberes, para así generar impacto en lxs jóvenes de estas comunidades.

Uno de los principales intereses es el fortalecimiento de sus tejidos que van desde su lengua, resignificación del territorio, preservación de sus tradiciones.

En los videos se ve que la apuesta principal es la no repetición vertical en cuanto a las maneras colonialistas de muchos saberes que han trabajado con las comunidades.



En primer lugar, la producción de este material audiovisual va desde lo comunitario y se va construyendo de manera participativa-activa y como actores principales sin la anulación de sus saberes sino, al contrario, que toda creación audiovisual debe estar enmarcada con la comunidad: cuidado del territorio, creación de los personajes como actores del territorio, lenguas propias. Lxs distintxs productores o cineastas envueltos en esta serie de proyectos, trabajan de manera activa con la comunidad sin anularla; por otro lado, la preparación por parte de las comunidades en estos procesos creativos con los cuales no están familiarizadxs, son importantes en la medida que son ellxs los que tejen y construyen desde su saber, aplicando lo aprendido, más no son actores pasivos a quienes se les quita la voz.

Las comunidades en estos proyectos audiovisuales son actores activxs. Ellos se capacitaron en lo que tiene que ver con los saberes técnicos y, a su vez, niñas, niños, madres, se inmiscuyeron en la creación de personajes, situaciones y estéticas. Como lo dije con anterioridad, son procesos de construcción colectiva. Esta se ve enmarcada por distintas etapas.

- Construcción con el músico de las letras (utilizando los talleres para los encuentros).
 - Creación de la ronda (construcción de la musicalidad).
 - Luego de la música se trabaja la parte del canto (talleres colectivos para trabajar las voces).
 - Grabación en el estudio de la música (se crea la pista, se incluyen las voces).
 - Luego de haber producido la canción, esta va para ser incluida en el corto.
 - Los personajes se eligen comunitariamente.
- Faltan procesos de formación en tecnología de la animación, sonido, guión, actuación.

Es un constante aprendizaje y tejido colectivo llevado a cabo dentro de sus comunidades. El primer interés es siempre construir de manera comunitaria sin olvidar sus apuestas político-territoriales de sus ancestros y de jóvenes. Lo más importante es el trabajo en colectivo con las comunidades, así como el no poner interés sobre sus luchas y necesidades. Así, para enfatizar que este gran trabajo se siga haciendo, es necesario crear mecanismos de participación para las personas que han sido capacitadas por el Sena y que, a su vez, puedan tener ingresos, dando así la posibilidad de más formaciones a los jóvenes en la comunidad.

El proyecto Taw, aspira a que sea un espacio seguro de creación de la propia comunidad Nasa generando sustento de preservación y producción de saberes de ellxs.

Jessica Morales Guzmán

Reflexionando en torno a la experiencia compartida por Taw Estudios y las lecturas que hacen referencia a la lucha indígena, yo diría que el proceso de producción parte de las inquietudes de los organizadores, las cuales se gestan asociadas a los legados ancestrales indígenas que han sobrevivido tanto desde la tradición oral como desde la escritura. Estos legados dan fe de la valentía de las comunidades, así como de su unión y fuerza para mantener la lucha por la liberación y el respeto de nuestra historia.

En este sentido, las proezas de Quintín Lame y los textos como *Historia política de los paeces* han aportado a la continuación de un proceso de liberación (con muestras simbólicas potentes como la conversión del concepto de "guerras de resistencia" por el de "guerras de liberación") que han sido en parte detonantes de las ideas generadoras de los proyectos, por lo tanto, la constante y renovada difusión de dichas ideas desde esas y nuevas formas de expresión son el motor para mantener viva la construcción de sí bajo una posición emancipadora de la lógica colonizante. Así como los mapas parlantes, las difusiones audiovisuales ambientadas en lengua indígena pretenden resaltar las costumbres, raíces, ideología del pueblo latinoamericano, asociadas a tradiciones ancestrales indígenas. Reflejan simbolismos y cosmovisiones de las comunidades que han sido y siguen formando parte de su realidad cultural. En este sentido se reconoce que solo pueden ser explicadas desde sus propias voces y que inevitablemente la elaboración de estas nuevas herramientas de difusión debe partir de la coparticipación de los mismos miembros de la comunidad, coparticipación que representa su forma tradicional de organización.

En los proyectos audiovisuales participan de manera representativa los miembros de la comunidad. Los mayores aportan principalmente detalles de la historia desde la propia experiencia vivida y despliegan la sabiduría del pueblo indígena; los niños retratan en sus dibujos la manera en la que ven la cotidianidad de la comunidad; los jóvenes que tienen interés en capacitarse en nuevas herramientas tecnológicas las ponen al servicio de la comunidad, y dentro del mismo proyecto todos los participantes directamente implicados se asignan tareas que luego comparten como equipo para generar discusiones y un nuevo ciclo de asignación de tareas. De este modo, el proyecto se va desarrollando paso a paso en una co-construcción permanente. Hay una distribución del trabajo en función de las necesidades del proyecto y los aportes que cada quien puede brindar en función de sus características personales (edad, intereses, saberes) que da como resultado un proceso de reflexión y construcción en conjunto.

Al respecto, me gustaría resaltar que la emancipación no está dada solo por la recopilación de la historia contada desde los hechos concretos, de lo que pasó y de lo que se hace, sino también por la comprensión de otras formas de experimentar la vida que, a su vez, retroactivamente aportan una nueva dimensión



en la comprensión de los hechos históricos narrados. A modo de ejemplo, creo que hay una gran oportunidad de profundizar en la descolonización cuando se retoma y amplifica esta otra manera de concebir el tiempo: "para los indígenas el pasado está adelante y el futuro viene atrás, el pasado lo podemos ver y podemos guiarnos por él porque lo tenemos frente a nuestros ojos, del futuro no podemos saber nada porque está a la espalda y no lo vemos" (Filosofías milenarias desde el Pueblo Nasa. Cauca, Colombia). Su análisis implica una revolución en muchos aspectos relacionados con el reconocimiento de sí mismos, pues nuestra narrativa la construimos en un eje referencial espacio-temporal. Por lo tanto, dimensionar otra manera de concebir el tiempo tiene repercusiones importantes en la forma de comprendernos como seres humanos y en la forma de percibir lo que nos pasa y lo que vivimos.

Claudia Isabel Infante Ordoñez

No he trabajado en ningún proyecto audiovisual, mis acercamientos al cine son académicos por lo que me referiré a uno de los proyectos sobre el que más conocimiento tengo mediante mis estudios e indagaciones investigativas. En la Amazonía brasileña se encuentra uno de los referentes paradigmáticos del cine indígena latinoamericano, se trata de la organización Video en las aldeas, fundada en 1987 por el cineasta y activista Vincent Carelli, activista, cineasta y documentalista involucrado desde hace más de 40 años en las luchas por los derechos y el reconocimiento de los pueblos indígenas de Brasil. Este es un proyecto precursor en la producción audiovisual indígena en Brasil cuyo objetivo ha sido desde hace décadas apoyar las luchas de los pueblos originarios por el mantenimiento de sus identidades y por defender sus tierras, territorios y culturas a través de la capacitación y producción de video colaborativo y comunitario. Son considerados grandes promotores de la autorrepresentación indígena en video. Video en las aldeas ha formado a numerosos videoastas indígenas y ha llevado el equipo necesario para la producción audiovisual a unas 30 comunidades pertenecientes a diversos pueblos como los yanomami, xavante, panará, guaraní, kanoé, etc. Los indígenas producen sus propias imágenes, reafirmando así sus imaginarios y ejerciendo la autonomía de sus miradas frente a los medios de comunicación masivos dominantes. La capacitación de videastas indígenas y la producción de videos comunitarios se ha podido mantener a lo largo de tantos años gracias a la cooperación del gobierno de Noruega en el financiamiento del proyecto a través de programas de apoyo y cooperación para pueblos indígenas del mundo. Se han comprado diversos equipamientos como computadoras, discos duros, cámaras, que facilitan la realización de talleres y que dan a los indígenas una mayor autonomía. La venta de las películas realizadas no genera ganancias suficientes para la manutención del proyecto por lo que la cooperación internacional continúa subvencionándolo. La estrategia de producción documental del proyecto se ubicaría en el modo experiencial, en tanto que el videasta que capacita y su cámara viven los hechos en los que participan junto a los indígenas

capacitados. La cámara acompaña las jornadas de trabajo y la reflexión colectiva sobre los usos del video. Es la comunidad indígena la que domina el registro, hecho que continúa en el proceso de edición, ya que son los propios indígenas quienes diseñan los lineamientos sobre cómo se debe estructurar el video y cuáles son las temáticas que se deben trabajar y representar. Esta metodología de trabajo ha sido pionera en la producción documental latinoamericana participativa-activa, marcando una tendencia que se extendió a otros países de la región. Los videastas indígenas conciben el proyecto en colectivo con sus comunidades, sin distinción de edad ni género para la participación. Todos son agentes activos cuyas opiniones e ideas se tienen en cuenta para la creación de guiones, escenas y también son ellos mismos los actores. Además, adaptan el video a las formas de transmisión de conocimiento de sus pueblos, sustentada sobre todo en la oralidad y en otros medios no verbales (como danzas y gestos). Aún se necesita perfeccionar y habilitar más talleres de capacitación para la apropiación de herramientas tecnológicas de imagen, sonido y edición para la creación de audiovisuales, así como llevar a las comunidades los dispositivos necesarios para la realización (dígase cámaras, equipo de sonido e iluminación, computadoras, etc.). Una vez culminado un video se exhibe en la comunidad y se debate colectivamente el resultado y el proceso de trabajo a partir del que se concibió y creó. Es de destacar que la difusión de los videos del proyecto se ha extendido a festivales comunitarios, regionales e internacionales que funcionan como medio de intercambio entre los propios pueblos indígenas de Abya Yala y el mundo que les permite reconocerse en sus semejanzas y diferencias. Además, Video nas Aldeias creó una red de videotecas y centros de producción de videos en varios pueblos originarios que funcionan como centros de edición y distribución tanto del material realizado por los indígenas como por el equipo del programa.

Respecto a las lecturas creo necesario empezar manifestando mi admiración al pueblo Nasa; que como tantísimas otras comunidades indígenas en América ha generado caminos de resistencia por la pervivencia de su herencia ancestral y donde lastimosamente no muchas han logrado llegar combativas y firmes hasta estos días. Claramente esta nación indígena ha sobrevivido a la violencia y lucha por el territorio suscitada desde los tiempos de la conquista.

Me atrevo a decir que como parte de sus estrategias de supervivencia ha ido entendiendo la necesidad del fortalecimiento constante del tejido comunitario que propende en la generación de proyectos que busquen salvaguardar su lengua, su territorio, su cultura y su historia. De ahí la necesidad que las nuevas generaciones aprendan y hagan uso de herramientas digitales y desarrollen competencias comunicativas que les permita convertirse en prosumidores o gestores de contenidos desde la visión y sentir del pueblo NASA. un ejercicio contra hegemónico y disidente del sistema que ha tratado de absorber su cultura.



En los videos es muy interesante ver tanto las animaciones como las entrevistas de los chicos hablando desde la experiencia del ejercicio de creación colaborativa para la afirmación del autoestima de su propia comunidad. Contenidos que interactúan con un mundo digital cada vez más interconectado, donde claramente ellos son protagonistas y gestores de compartir y mantener viva su herencia y los planes de vida y de organización del territorio.

Es muy interesante cómo los aprendices se trazan metas conjuntas; es decir historias que infieren investigación y acciones exploratorias dentro del mismo territorio, intercambios intergeneracionales y experiencias desde el compartir con los miembros de su comunidad que les permitan enriquecer los hilos narrativos y estéticos de sus proyectos. Un trabajo previo a la rigurosa etapa de producción de animación que les infiere fortalecer de forma constante sus capacidades tecnológicas y comunicativas. Puedo percatarme al mismo tiempo, que este nicho educativo es apoyado por los mayores que de forma incansable buscan aliados para mantener vivo el programa aquí referenciado.

Creo que es un programa totalmente participativo; donde los jóvenes se retroalimentan de sus mayores y estos a su vez reafirman el valor de su existencia a partir del entusiasmo creativo e investigativo de los aprendices que ven la necesidad de dialogar de forma constante respecto a su herencia, su cosmovisión y su territorio.

La selección del tema y la construcción de las ideas obedecen a una decisión colectiva y se trata de un trabajo que se desarrolla a través de los talleres para generar implicación y desarrollo de las competencias necesarias que permitan la construcción de una maqueta con especial énfasis en el trabajo sonoro para la creación y grabación de las pistas que serán usadas para la fabricación de las animaciones.

Pienso que con las competencias aquí adquiridas podrían construir una transmedia; es decir una plataforma participativa con la identidad Nasa que les permita apostar a nuevos nichos y retos de creación para que los occidentales también podamos aprender y entender el mensaje de esta comunidad; así como establecer contacto con otras propuestas independientes, a modo de intercambiar conocimientos y generar aliados potenciales para el fortalecimiento y autoestima de su identidad cultural.

Creo que es fundamental seguir manteniendo un programa de formación constante y cada vez más diverso o ampliado. Una escuela que necesita de la colaboración y mutua ayuda de centros universitarios, investigadores y artistas que puedan cooperar y generar investigaciones de distintos fines con posibilidades de formulación ante Colciencias, Mincultura y Mintic. Yo he venido

desarrollando trabajo con comunidades anfibias y siento que aunque es difícil lograr un autosostenimiento, es vital la gestión constante y la inscripción de propuestas ante diferentes entidades y fondos de financiación.

Subrayo la necesidad de entregar conocimientos, experiencias y herramientas digitales en este caso para que las comunidades construyan desde su propia mirada y sentipensar sus propias historias. Históricamente muchas comunidades han sido estigmatizadas por los imaginarios e historias creadas por antropólogos, cineastas y foráneos que han pretendido contar o representar desde afuera las realidades de los pueblos, especialmente los más alejados de los casos urbanos, violentados o que escapan de los cánones convencionales del sistema occidental. De ahí la importancia que las comunidades comiencen a escribir su historia para que se sientan identificadas, conmovidas y representadas a partir de un trabajo colectivo con sus miembros.

Amanda Sánchez Vega

Primeramente, exponer la importancia del proceso de resignificación y resistencia cultural del pueblo Nasa, como faro de acción para todos los pueblos indígenas y campesinos del mundo, frente al proceso de hegemonía cultural que estamos viviendo. La organización política ordinaria se establece por cabildos, cada cabildo corresponde a un territorio, en este caso resguardos indígenas.

Los cabildos están formados por la autoridad de las comunidades de este resguardo y corresponden al gobernador, alcaldes, secretarios, tesorero, etc. Las autoridades son elegidas por la población.

Me pareció impresionante la idea de establecer las escuelas como elementos estratégicos de fortalecimiento político y organizativo y su recuperación cultural, lengua y costumbres. Centradas en los lugares donde existían más pérdidas culturales pero una mínima organización, por ejemplo en los procesos de recuperación de tierras.

El proceso de producción es totalmente comunitario, de construcción colectiva.

- Se decide cómo se va abordar el tema conforme al formato que se vaya a trabajar en una reunión grupal.
- Definición de los conflictos que se van a mostrar, volver a ir donde los viejos a preguntar.
- Definición de las locaciones/costumbres de esa época.
- Caracterización de los personajes, características físicas, emocionales, ánimos, perfiles psicológicos de los personajes, qué sentían, malgeniados, alegres, etc. Otros personajes, como elementos de la naturaleza, espíritus.



- Mostrar y entender los conflictos. Se busca un conflicto general del tema a tratar y cómo se resuelve, y cuáles son los conflictos de los protagonistas. Se definen los protagonistas y los antagonistas.
- Reunión final: definición clara, conflicto a tratar, solución, personajes y antagonistas. Qué el video no pierda el objetivo del video, y sirva como apoyo organizativo del proceso.

Es un proceso de participación amplia a nivel comunitario, a nivel político, las autoridades, las escuelas, los jóvenes en los procesos de investigación, los viejitos narrando sus experiencias, historias, conflictos y soluciones.

El tema de trabajo y el objetivo del mismo se elige en una reunión con las autoridades de los cabildos, con los jóvenes, los involucrados. El tema de trabajo se elige a través de un proceso de investigación-acción participativa, donde, conforme a los planes de vida o procesos pedagógicos que se quieran implantar, se decide un tema u otro. Si por ejemplo se quiere apoyar el proceso pedagógico de la lengua Nasa yuwe o compartir un proceso histórico de recuperación de tierras, o algún elemento identitario de la comunidad.

En este proceso se presentan los conflictos que se pueden mostrar, se entrevistan a las personas con conocimientos de los temas, se recopila la información, se analiza, y se pregunta sobre las posibles soluciones, además, se vuelve a realizar otra reunión con los representantes, productores y comunidad para, a partir de la información tratada, evaluar de qué forma va aportar a la comunidad el objetivo y el tema que se va a decidir.

Hace falta mejorar la formación en las técnicas de los programas a utilizar, de sonido, masterización, principalmente. Primero, que las comunidades tengan toda la formación y herramientas digitales, espacios de trabajo y red de apoyo para Taw Estudio. Y segundo, que el proceso participativo donde se representan las comunidades, decida cuáles son los intereses que atiendan a las necesidades de la comunidad y que fortalezcan su proceso político y organizativo.

Pablo Simon Vicente

... Hallo un proceso de producción colaborativo, creativo, que parte de las necesidades que tiene la comunidad. El reconocimiento del territorio es un factor clave. La experiencia de cómo surge este proceso de formación para jóvenes en el contexto colombiano que refieren es sumamente importante, además hay una formación vinculada con las luchas de los pueblos.

Las etapas del proceso están planificadas y la participación de quienes realizan cada función está organizada. Por otro lado, si parto de mi experiencia, no hago producción audiovisual en mi hacer laboral en la educación, pero puedo compartirles las experiencias de los estudiantes a los que acompaño en

su formación universitaria. Sin duda, estas experiencias referidas en la sesión 4 me dejan muchas pistas y tareas para realizar. En los trabajos que hacen los estudiantes la producción sigue 'el proceso tradicional', esto desde el trabajo que se realiza en la universidad. Estudiantes que han tenido la oportunidad de vincularse con espacios externos, van entrando en otras experiencias, algunas le apuestan a procesos entre jóvenes de diversos pueblos originarios. Sin embargo, hasta ahora el único proyecto que conozco en cuanto a la colaboración en la etapa de producción es el presentado en la sesión 3 de agro-eco-logías audiovisuales

En la experiencia del pueblo Nasa es un proceso sumamente interesante, me llama la atención los procesos metodológicos, percibo que de ellos puedo retomar varios aportes para las tareas que realizamos con estudiantes y docentes que trabajo, así como con colegas en otros espacios. Me parece importante la participación comunitaria en todo el proceso, de acuerdo a lo que se describe en los videos. Me llamó la atención cuando uno de los entrevistados mencionó que, a diferencia de otros procesos de producción, en este caso se van presentando los productos poco a poco, no en resultado final, para ello se debe contar con la aprobación del colectivo. El proceso de la comunicación es horizontal, la palabra y la escucha son importantes.

La experiencia que relatan de las rondas es un proceso no solo creativo, sino con acompañamiento y participación de diversas personas de la comunidad. Desde el trabajo que realizan los jóvenes en la universidad donde laboro la participación comunitaria no gira en ese sentido, las personas que son consideradas para ser parte del material audiovisual a realizar, si bien se consideran actores sociales, no siempre se les presentan los avances del material. Más bien se les presenta cuando el trabajo ya está terminado.

Recuerdo la experiencia de un videoreportaje con una comunidad que tiene espacios turísticos; el equipo de estudiantes que hizo el video le presentó el material a la gente de la comunidad. Algunas personas les dijeron que si podrían modificar algunas cosas, que así como estaba no les parecía. Fuera de este ejemplo, no recuerdo otra experiencia. Sin duda que debemos seguir trabajando en la apuesta a la deconstrucción de cómo vivenciamos los procesos.

Desde el pueblo Nasa es a partir de las necesidades que tienen y cómo las partes que integran la comunidad inician el proceso de trabajo. Es un engranaje que se va tejiendo en colectivo, donde la comunicación fluye de manera horizontal, como mencioné en otra pregunta anterior. Cada parte del tejido va realizando sus funciones, siempre teniendo en cuenta los elementos de la cultura del pueblo, la lengua originaria es uno de los hilos conductores, sus contextos, su gente. Y en todo el trabajo hay un proceso de indagación, de consulta, de investigación que es fundamental, como en el caso de los mapas



parlantes y la construcción del territorio. Ese tema me ha encantado por el entramado y la profundidad que lleva en los conocimientos de los pueblos y la manera en cómo se comunican.

En cuanto a la experiencia desde el quehacer de jóvenes universitarios que hacen sus producciones audiovisuales, si bien se busca que detecten las necesidades de la población para contribuir a visibilizarlas, pocas veces se logra esto. En buena parte son temas de interés para estudiantes, un poco en el sentido de ser temas relacionados con lo cultural, de género, violencia, medioambiente. Y también, en cierta medida, son temas que se sugieren desde el acompañamiento docente, tomando en cuenta líneas relacionadas con la comunicación intercultural.

Aunque me resulta muy interesante el proceso que nos narran y cómo visibilizan esta lucha y resistencia, considero que se podría continuar fortaleciendo la formación a las nuevas generaciones sobre herramientas que les permitan seguir divulgando lo que pasa en sus territorios a través de producción de materiales audiovisuales. Y algo fundamental, no solo enfatizar en la parte técnica sino en el sentido que conlleva realizar estos trabajos para visibilizar situaciones de su contexto vinculado al Abya Yala.

Para el caso de mi experiencia en la universidad, que tanto estudiantes como docentes tengamos conocimientos sobre otros procesos de formación, donde no solo se busque cumplir con los requisitos para lograr la eficiencia o realizar una producción interesante, sino que implique comenzar a hacer uso de otras metodologías, donde el sentido participativo cobre importancia más allá de solo el término.

Y también siento necesario que experiencias como ésta que estoy teniendo sería primordial para replicar y compartir, para ir desaprendiendo y reflexionando juntas y juntos a través de los videos producidos que se presentan ante las comunidades, de los tejidos que se van realizando al interior de los procesos que se van gestando. Y me parece muy importante que la difusión se inicie desde el comienzo y no hasta el final.

Con relación a los materiales que producen los estudiantes, la lectura de los mapas parlantes me hizo recordar la técnica de la 'devolución del conocimiento', que lleven esos materiales a las comunidades donde trabajaron y los presenten. Con lo que se ha venido reflexionando y comentando en estas sesiones me queda más que claro que no basta con eso, que por ahí no va lo importante. Si bien tiene relevancia que las personas participantes conozcan el material realizado, no es esa la intención, bueno, no si nos situamos dentro de los marcos en que está gestándose esta experiencia de formación en deconstruirnos.

Que las personas de las comunidades estén incluidas, se sientan y

participen en los procesos; que cada quien desde su función esté generando esa construcción de territorios como en el caso de los mapas parlantes; que las voces y conocimientos de la gente estén ahí; que se tomen en cuenta sus problemáticas, sus luchas, la búsqueda de esos horizontes para visibilizar lo que quieren compartir, la revitalización de sus culturas, de formarse en nuevas herramientas, de divulgar su palabra y hacer el trabajo en colectivo, sin verticalidades.

María Gabriela López Suárez

La organización política es un entramado de distintas comunidades con un pasado-presente común de luchas por los territorios, en contra de la opresión y a favor de la autonomía de gobierno y del territorio. Su organización política estriba en la recuperación de la memoria y de las formas de vivir y actuar en el territorio.

Pienso que los ejemplos de coordinación de otros territorios de Abya Yala como los zapatistas de Chiapas, el pueblo Kiché de Totonicapán que tienen un sistema rotativo de coordinación política más la decisión vía asambleas donde todos tienen voz, permitiría que la producción audiovisual se mantenga estable. Es decir, que los distintos centros de producción audiovisuales de las comunidades estén articulados horizontalmente, de forma tal que la coordinación en la producción audiovisual no devenga en una estructura estático-jerárquica solo por el simple hecho de dominar una técnica. Aunado a esto, considerar la constante formación de la juventud en técnicas audiovisuales para mantener la posibilidad de seguir siendo autónomos en la producción, sin la necesidad de tener que recurrir a ayudas externas todo el tiempo. Que el enlace hacia otros territorios, pueblos y seres sea por demanda de las propias comunidades.

Es un proceso colaborativo y comunitario. Es decir, colaborativo con los aliados (cuerpos solidarios) de las comunidades, y comunitario porque la participación de la comunidad es efectiva y total; en el sentido que la comunidad participa en todas las partes del proceso, a través sus miembros, ya sea como originador de la idea, ejecutor del proyecto y retroalimentador del producto.

La difusión ocurre en dos momentos, uno previo al lanzamiento final del producto, en donde se ve, se critica o se sugieren cambios del producto audiovisual, y otro en donde la comunidad ve el resultado final. Luego es presentado en otras comunidades que también están articuladas a sus luchas.

Fernando José Castillo Cabrera

Es una organización política que se rige por asambleas generales y



cabildos, es un 'Pueblo', esto quiere decir que es un bloque social heterogéneo en el que se comparten semejanzas y que se une por un frente común que es la liberación de sus comunidades de la opresión, debido a la todavía vigente colonialidad. La condición histórica de lucha que estas comunidades y sus tejidos han construido en un proceso difícil y largo, facilita que el proyecto de animación pueda permanecer en el tiempo.

El proceso es planeado y bastante sólido, no solamente por la forma en que trabajan y realizan sus productos audiovisuales, sino también porque es un intento de conformar un medio comunitario fortalecido a más amplia escala. Los videos se elaboran colectivamente a través de un equipo de trabajo conformado por distintos grupos de la comunidad: jóvenes, adultos, niños y niñas, y animadores externos, aunque las tareas son específicamente delegadas, sin embargo, los grupos se involucran solamente en el trabajo que les ha sido asignado.

El proceso me parece bastante estructurado y esto puede beneficiar si se trabaja dentro de los tiempos institucionales, así como si se busca cierta calidad en el producto (sus trabajos son admirables en este sentido), sin embargo, sugeriría que con paciencia y flexibilidad se podrían explorar otras formas de producción, otros códigos estéticos que liberen un poco el proceso para que se haga más creativo y que se haga más propio. Los proyectos más amplios y ambiciosos vendrán, pero el producto no es el final, sino que es el proceso mismo de creatividad y de sensibilidad de los y las que se involucran. Por último, la autonomía audiovisual, además de integrar el ámbito material y de producción, también está conformada por el trabajo de las subjetividades. El trabajo se lleva a cabo por etapas, es el grupo que va decidiendo y haciendo modificaciones: el guion, los personajes, la música, los primeros cortes, etc.

PS. Dejo un link de unos talleres comunitarios de animación en el Campamento Audiovisual Itinerante en la Sierra Norte de Oaxaca:
<https://campamentoaudiovisual.org>

Danya Lorenia Leal Romero

La organización de las comunidades del pueblo Nasa del norte del Cauca corresponde a una concepción de vida que se dinamiza en el camino de espiral. Las huellas originarias se hacen siempre presentes. La madre tierra siempre lo está recordando, como está planteado en los libros de Quintín Lame, quien supo leer, vibrar, soñar con la naturaleza, vivenciarse como hijo ombligado al corazón de la tierra.

Lo político en el camino de resistencia ha sido por la pervivencia, por la determinación propia de todo ser. Por la posibilidad de seguir tejiendo la vida entre todos los seres. Pues no somos autónomos del aire, del río, del árbol, de

nuestros hermanos... ¿Quién lo es? Aun así, la homogeneización de la razón y sus categorías disecadoras, de solo habilitar el pensar. La mirada debe divisar todos los demás dones para saber, percibir, gozar la vida, qué es lo que ha causado la muerte, la destrucción de los libros del conocimiento, del saber que guarda para nosotros la madre tierra. Es un hilo entre tantos los que describen nuestros pueblos originarios. Es la lucha por un buen vivir entre todos, en el que los dones compartidos permitan conservar el tejido de la vida.

Como todo proceso se ve que se hace en un caminar juntos, desde y para la dinamización del mismo proceso. La comunidad es la protagonista, es la tejedora, es la que hace posible la legitimación del trabajo y las dinámicas que emergen de la conciencia situada y que motivan los temas de trabajo.

Creo que se debe sostener, como hasta ahora, un profundo respeto y comprensión de las prácticas propias en los procesos de formación. Especialmente porque estos materiales llegan a los ámbitos educativos y forman la niñez y la juventud. Es importante profundizar y ser más contundentes a la hora de romper con los esquemas impuestos por el sistema dominante. La formación política de todos los actores que llegan a la comunidad, incluso de comuneros, trae por lo general esquemas tradicionales propios de una formación occidentalizada, y por ello es importante autoexaminarse a la luz de lo propio, de su conciencia crítica.

Dora Virleth Guetio Daza

La organización política tiene un anclaje territorial en lo que se conoce como resguardos, que podemos definir como territorios reapropiados política, cultural y económicamente. Los resguardos contienen los cabildos que están regidos por la autoridad o autoridades: líderes o lideresas políticas, culturales y espirituales. En la organización tienen un lugar importante las y los mayores, que son la memoria viva y la fuente de principios de convivencia entre la comunidad y con los demás seres vivos, la tierra y el territorio.

El proceso de producción tiene aspectos en común con un proceso de producción audiovisual convencional: se estructura un guión con base en una idea, que se convierte en historia, se planifica la producción y la postproducción según los recursos. La diferencia significativa es el ir y venir en cada etapa de la producción a la comunidad. Cada etapa se concibe de forma colectiva y colaborativa con personas de la comunidad, y luego se coteja o enfrenta con las y los mayores y con la comunidad entera. Otro aspecto significativo es que la investigación nunca termina, en ese ir y venir hay una constante verificación de lo que se encuentra en la investigación con la memoria y el imaginario.

La comunidad se integra en el proceso mismo de la realización y es



una especie de asesora constante en cada paso. El tema del trabajo, la idea, el relato audiovisual se elige en colectivo desde las necesidades de expresión, comunicación o pedagógicas que tenga la comunidad.

La comunidad es la autoridad en cuanto a lo que se va a contar y cómo se va a contar, sin embargo, para que se apropie del proceso y no tenga intermediarios en el cómo, es necesario que se apropie de herramientas técnicas de escritura de guion, registro visual, audiovisual, sonoro, y edición del mismo.

En este punto me pregunto si de verdad el audiovisual es tan efectivo como lo fueron los mapas parlantes. La difusión del audiovisual necesita de recursos como la energía eléctrica, las pantallas, sean de TV o de proyección. Definitivamente, un audiovisual es difícil que pase de mano en mano y muy fácil que quede para festivales y difusión en contextos extracomunitarios. Sin embargo, reflexiono en la magia e interés que puede despertar en las y los jóvenes. El proceso mismo de la realización ya es una forma de resistencia y de transferencia cultural. Por otro lado, y por experiencia propia, sé de lo poderoso de verse o vernos en una pantalla, el momento mágico de decir esa soy yo, o eso lo hice yo y fue así. Son experiencias que marcan e impulsan a seguir caminos, experiencias que pueden ser tan motivadoras como la que vivió Quintín Lame cuando leyó el primer manual de leyes.

De otra parte, es definitivo mantener los canales de retroalimentación entre los proyectos y la comunidad, involucrar en todas las etapas de los procesos de realización a miembras y miembros de la comunidad, identificar las necesidades de formación y los intereses de desarrollo dentro de las y los miembros de los equipos de realización comunitarios.

María Alejandra Laprea

Los procesos de producción de contenidos van de la mano de los planes de vida, con los proyectos de administración y gestión del territorio. La agencia de la comunidad está de principio a fin, de autonomía y autorreferenciación.

Contaron varios procesos, tanto el de aprendizaje en el que se tuvo la ayuda de un tecnólogo de animación digital en 2015, con el que se trasladaron a la ciudad de Popayán.

Para los procesos de construcción colectiva de las rondas, los situaron por etapas: primero, es la construcción de las letras, con metodologías de talleres, alguien propone la melodía y sobre eso se escribe la métrica, los versos. Es importante que todos compartan la lingüística, la pronunciación, etc.

Después es la estructuración de la ronda, se enlaza con el ritmo, los

tiempos, etc., y se define una maqueta para construir los elementos y otros instrumentos. Una vez que está lista la música, se trabaja el canto con otros talleres, en grupo. Posteriormente, se realiza la grabación de los instrumentos en estudio, se busca un sonido mejor. Y se hace la pista definitiva, que sirve como base para las voces. El ingeniero hace la edición y se entrega la pista final.

Luego, comienza el proceso de producción de animación, apoyados por Taw Estudio. Taw Estudio es la parte de la dirección, que controla las dinámicas operativas, tiempo y presupuestos. La segunda parte es conocer el equipo o los integrantes de la comunidad, se les pregunta qué les gusta, qué no les gusta o qué tema es importante para realizar. Taw Estudio propone una unidad visual y narrativa a partir de conocer esa parte propositiva. La dirección hace una integración. "Todos hacemos todo, por etapas". Traducir las palabras a imágenes. Se genera un flujo de trabajo para organizar cada etapa, es importante la socialización de las producciones para después hacer ajustes y tener retroalimentación.

Una vez aprobados los personajes se comienza con la composición, la realización de fondos, la investigación visual (tomar fotos, texturas), construir todo eso desde la mirada colectiva.

La preidea del proyecto se inicia con la traducción de la ronda, la formulación de ideas conjuntas para la formación y la definición del guion. Después se procede a realizar los bocetos gráficos al igual que las correcciones, para pasar al *Animatic* (creación de animación con sonido), a la producción (diseño de escenarios y personajes), la recopilación de estilos gráficos a partir del trabajo de los niños, es decir, rasgos visuales físicos y de la estética de la ropa de los niños.

Por último, se utiliza la técnica *CUT OUT* en *after effects*, para generar el movimiento de personajes, texturas y efectos especiales. Y se tiene lista la producción.

Dana Albicker Mendiola

Se habla de que la producción de contenidos es un deber y una necesidad de la población, que permite la formación y cambios de estructuras ideológicas adversas a la diversidad lingüística y territorial. A partir de esta idea, la participación comunitaria es muy importante, e incluso hablan de metodologías. No se nos cuenta cómo fue que llegaron a esas metodologías, pero se puede intuir que a partir de las experiencias y de la asamblea en la toma de decisiones. Taw Estudio está conformado por jóvenes y jóvenes de la comunidad, así como los talleres para las creaciones de canciones o guiones están conformados por niños, niñas y mujeres. También los adultos mayores participan en las historias



orales para la creación de los guiones. La producción no avanza si no va de la mano de las acciones comunitarias.

Se inicia con una reunión de los representantes de las comunidades, ya sean maestros o autoridades, o jóvenes, y el tema se define a partir de sus necesidades. Se inicia un proceso de investigación y se buscan documentos alrededor de estos temas, se hace la lista de las personas mayores y mayores que conozcan el tema y que se puedan entrevistar para fortalecer la estructura del guión. Se reúne el equipo y se decide a partir del formato a realizar: animación, video, etc. A través de entrevistas y comentarios se va agrandando la historia, son muy importantes las historias orales.

El tema se construye en comunidad, se habla de los personajes protagonistas y antagonistas, los conflictos y línea narrativa. Se recopilan elementos tradicionales y se lanzan con toda la investigación a una línea narrativa: inicio, conflicto y desenlace, y se empieza a tejer la historia. Que cumpla objetivos comunitarios. Después se comparte con el equipo de producción para que se haga cargo de la parte técnica. Entre más aprendizajes técnicos, podrán los participantes ser más críticos de la hegemonía de la animación en español.

Me parece que el hacer partícipes a las personas de la comunidad de las tomas de decisiones desde el inicio, es la clave para difundir y trabajar los materiales. Mucho de lo que se recopila es a través de la tradición oral, y también la difusión de los materiales se genera a partir de la propia base de la comunidad. El trabajo audiovisual es un espejo de las formas organizativas previas de las comunidades.

Taw Estudio se busca consolidar como una opción laboral para los integrantes (es lo que se espera que pueda pasar). Los jóvenes trabajan medios tiempos porque no hay una construcción de tiempo completo, quieren realizarse como opción de vida, se necesita nutrir el estudio para que se hagan procesos más ambiciosos (series, videojuegos, largometrajes, etc.). Y a partir de la propia autonomía de los realizadores se podría garantizar un proceso amplio y no tutelado.

Dana Albicker Mendiola

La organización política del pueblo Nasa en el norte del Cauca parte de un complejo tejido de colectividades que se organizan en función de cabildos y resguardos, para desde allí tejer agendas de lucha que se articulan a un pasado-presente que impulsa un proyecto de autonomía, unidad y dignidad asentado sobre las bases de la cultura propia, la historia de despojo y violencia, el lugar político de las organizaciones y sus diversidades espirituales ancestrales. En el

marco de estas apuestas, la producción audiovisual se ha articulado a programas específicos de educación que impulsan la producción en animación, como una propuesta política y cultural propia para la revitalización, mantenimiento y educación en torno a la lengua y la historia de los pueblos Nasa.

En este espacio las autonomías audiovisuales han sido una herramienta constante que permite construir historias otras, que desaprenden formas hegemónicas de narrar el rol del pueblo Nasa en las realidades sociopolíticas que los han involucrado directamente. Como vemos en las dos producciones de la sesión, los relatos sobre este pasado-presente, que estructura el horizonte político de las organizaciones indígenas, se narra desde múltiples voces y momentos que están conectados y son interdependientes, y esto permite que se evidencien dos cuestiones vitales: (1) que el pueblo Nasa ha re-existido desde que existe la dominación colonial, es decir, sus acciones colectivas no han sido fortuitas y desordenadas, sino que se articulan a un proyecto político de vida y autonomía. (2) que sus acciones y trasegares actuales están profundamente conectados con un proyecto histórico y son su resultado, es decir, que no es un proceso distinto sino que guarda continuidad, y esto es cierto en tanto que esta continuidad es parte de un todo cultural que enseña, como lo afirma uno de los textos: "la historia es un caracol que camina".

Es interesante la manera en que, a partir de los videos, puede verse varias características de la producción que hacen de cada pieza un complejo entramado de voces, espacios, historias y momentos, y que cumplen funciones internas a nivel de la articulación con los planes de vida y proyectos de administración y gestión del territorio, pero también externo, pues permiten alzar la voz y visibilizar. Me llama la atención que, en principio, técnicamente los procesos surten una estructura normal de preproducción, producción y posproducción que es antecedida por procesos de formación. Sin embargo, los procesos se convierten en diálogo que involucran, en todas sus etapas, la discusión alrededor de la pregunta sobre ¿qué queremos mostrar? Y de allí se desprende un proceso de co-construcción en el que se representan conflictos, personajes, costumbres, locaciones, música, y otros aspectos que hacen de la producción un proceso participativo, pero además político y cultural.

Como se dijo en la anterior pregunta, el proceso está completamente empapado de la comunidad y, además, de procesos de diálogo colectivo que permiten darle forma a las piezas. Así, la producción se convierte también en un proceso de construcción de autonomías, pues todas las etapas son lideradas por el pueblo Nasa.

El proceso arranca con reuniones entre autoridades, miembros y representantes de las comunidades. A partir de estos espacios se definen



prioridades y necesidades. Luego, se inicia un proceso de investigación y documentación alrededor de los temas seleccionados y, en este proceso, se van definiendo las personas que conocen los temas y los acercamientos que serán necesarios. Todo, sopesando los presupuestos y tiempos disponibles. A partir de este proceso se bosquejan guiones e ideas en espacios de discusión.

Luego de tener unas ideas claras, de haber impulsado acercamientos y de definir la estructura de un guion, se define un formato y se dialoga cómo se puede lograr una unidad visual de la idea que se tiene, para que las piezas finales tengan fluidez y se vean hechas "a una sola mano" (unificada).

A partir de estos procesos, se teje la historia y se va agrandando con el ejercicio de diálogo con mayores y mayoras, y con el proceso investigativo, para iniciar el proceso de producción, luego de tener un guion robusto en el que se invierte una parte importante de la preproducción.

Luego, se comienza la producción y se mantienen constantes hilos de retroalimentación para que las piezas respondan a los objetivos comunitarios.

Se menciona en la clase que siempre es importante ir ampliando el abanico de capacidades técnicas que van aportando a la construcción de autonomías. Puntualmente, se hace mención a la dirección, la producción y la actuación.

Por una parte, no solo se difunden en el sentido de mostrarlos en espacios públicos, sino que desde el proceso creativo van involucrando a las comunidades a través de su participación en la investigación y en la producción. Es decir, se difunde creando y, además, se van socializando las piezas previo al lanzamiento del producto final para ir testeando, ajustando y retroalimentando.

Por otra parte, a través de espacios y canales públicos y comunitarios como las tulpas, las asambleas, en las escuelas, en muestras con otras comunidades donde confluyen agendas de lucha y en plataformas digitales, se presenta el resultado.

Se garantiza ampliando los tejidos que sustentan la producción audiovisual. Internamente, conectando las iniciativas con organizaciones, instancias e instituciones, formando más personas y ampliando la base de capacidades técnicas y, además, involucrando a la comunidad en estos procesos y profundizando las metodologías que permiten conectar las piezas con su propósito cultural, político y educativo. Externamente, tejiendo lazos con otras organizaciones y ampliando circuitos de circulación.

Giorgio Andrés Londoño Medina

La organización política de la comunidad, es una organización donde se mantiene la resistencia ante los diferentes grupos armados y frente a las

políticas del Estado. Es una organización donde se pretende fortalecer el idioma materno, las costumbres, los valores culturales, la identidad, la espiritualidad, la medicina alternativa, el medioambiente y la educación propia.

En otro sentido, se debe mantener una coordinación a lo largo del tiempo en educar y preparar los y las jóvenes indígenas en las TIC, para que construyan materiales didácticos educativos pedagógicos, para enseñar a niños y niñas de la primera infancia.

Por otra parte, pienso que se debe crear una sala sistemática, donde se dote de equipos tecnológicos, para proyectarse en crear programas infantiles, videojuegos con imágenes y paisajes del contexto, escribir guiones sobre la realidad y acontecimientos del territorio. Según el proceso del video, recoge toda la información de una forma animada, mostrando la situación que se vive en el departamento del Cauca, puntualmente en los territorios indígenas. Asimismo, motiva al niño a aprender el idioma materno de una manera dinámica y didáctica, usando guiones que llaman la atención.

El video muestra cómo los jóvenes se ven implicados en seguir fortaleciendo toda una radiografía contextual, basados en el conocimiento de los mayores. También cabe valorar la investigación y la importancia que le da la organización CRIC y ACIN en invertir recursos para sacar estos proyectos pedagógicos educativos adelante; capacitando a los jóvenes en las TIC; esto con el objetivo de afanzar la cosmovisión Nasa, fortaleciendo nuestra identidad cultural.

Se puede denotar que el tema del trabajo surge desde unas ideas colectivas con el orientador a cargo del grupo y se llevan a cabo a través de capacitaciones que impliquen procesos competitivos, en la grabación de guiones, usando sonidos, movimientos, caricaturas, medioambiente y personajes. Por otra parte, se puede observar que usan programas avanzados para darle origen al relato de la historia.

A los procesos de formación les hace falta capacitar a los jóvenes indígenas y a los maestros en las TIC, en el manejo de los programas y herramientas tecnológicas, en crear las figuras animadas según los bocetos, y darles vida a los personajes. Esto sería enriquecedor, fortaleciendo programas culturales infantiles de la cosmovisión indígena Nasa y potenciando el idioma Nasa Yuwe.

Se difunden a través de materiales didácticos-pedagógicos que orientan el aprendizaje del niño y de la niña, de los procesos escolarizados, teniendo en cuenta los proyectos pedagógicos y las vivencias de la comunidad. En el video se muestra cómo se producen materiales desde las vivencias de la comunidad de una forma más práctica en el entorno familiar y ambiental.



Lo que puede garantizar un proceso de trabajo, dentro de las comunidades, es la educación propia. El cómo se está asumiendo, el cómo lo estamos aplicando y proyectando de una forma más dinámica hacia futuro para trascender prácticamente nuestras vivencias. De tal forma como lo muestra el video infantil, dentro de lo planteado en el boceto y el guion planificado.

Jhon Ángel Campo Yule

El Pueblo Nasa ha tenido un posicionamiento político activo desde hace varios años, aunque algunos historiadores hayan dicho otra cosa. La organización es interregional y la coordinación, para mantener la producción de video o animación estable, es debido a la suma de esfuerzos que se han vinculado, como universidades y otras organizaciones.

Creo que cada producto tiene su propio proceso pero lo que recuerdo haber notado es que son procesos donde las historias se van construyendo en colectividad, sea a través de una canción o animación. Creo que en la cuestión de animación se ha profesionalizado bastante y es también debido a la escuela, que ha sido constante. Veo que participan niñas y niños, jóvenes y personas mayores a través de sus historias que han ido contando oralmente. Vi que es en colectividad.

Lo que recuerdo, semanas después de haber visto la clase, es que están trabajando ahora con la apropiación de *softwares* libres para animar, creo que los procesos creativos, más que formación, se requiere exploración sensible, la profesionalización de técnicas siempre viene bien, y eso es algo que se puede mantener constante a través de invitar a personas con experiencia en eso de compartir sus saberes.

Itzel Muñoz Mora

Es claro que, tras las diferentes violencias y exclusiones ejercidas por el Estado, la sociedad mestiza y los grupos paramilitares presentes a lo largo de la historia del pueblo Nasa, la necesidad de reparar y reconstruir el tejido comunitario, individual y familiar es una de las prioridades de este pueblo. De esta manera, es que las creaciones de productos audiovisuales se insertan como parte de estos procesos de sanación, de reivindicación y de recuperación de su historia, de su lengua, de sus procesos y de la dignidad, propósitos que se logran a través de una representación congruente y acorde a su autopercepción. Por tal motivo, la participación de las comunidades en estos proyectos tiene una presencia fundamental, ya que los discursos que se manejan no se crean a título personal, sino que ellos engloban la representación de la colectividad. De esta manera, es como Taw Estudios nos muestra cómo se lleva a cabo el proceso de preproducción, producción y postproducción, los cuales requieren un consenso colectivo desde

los guiones, la música, la letra, el diseño de personajes y de indumentaria.

Los guiones comunitarios se escriben en construcción colectiva; primero, en reunión con representantes de las comunidades, ya sean autoridades, maestros, jóvenes, donde se define el tema principal de lo que se va a tratar en relación a las necesidades que tengan: aprendizaje de la lengua o mostrar un proceso histórico como la recuperación de tierras.

Segundo: proceso de investigación. Se buscan los documentos del tema que se va a tratar (audiovisuales, documentos, grabaciones de audio). Se hace un análisis general para definir un poco más el tema.

Tercero, se hace una lista de las personas, mayores, mayores que conozcan el tema y con las que posteriormente se hagan entrevistas para fortalecer toda la estructura del guion.

Cuarto, una nueva reunión con el equipo para ver cómo se va a abordar el tema, según el formato que se vaya a trabajar (animación, video, duración, etcétera). Se decide cuáles pueden ser los conflictos, los personajes, y se define un tema para después ir con los mayores a hacerles las preguntas sobre lo decidido.

Ubicar, definir el medio o territorio, que en lo histórico es la recuperación de la memoria, de las costumbres y de las personas que habitaron antes, características de la población, el perfil psicológico y su carácter para poder definir a los personajes. Los elementos de la naturaleza también pueden ser concebidos como personajes: el río, el viento u otros espíritus de la naturaleza a los que se les lleva ofrendas. Se buscan los conflictos que pueden tener los personajes y cómo se resuelven, se define el conflicto general del tema a tratar y cuáles son los protagonistas y los antagonistas.

Crear un ambiente audiovisual de la cultura Nasa donde se muestre la historia, sus luchas, las prácticas y costumbres milenarias.

A partir de un diálogo y trabajo colaborativo entre la comunidad (a través de sus representantes) y los especialistas en animación, se conocen las necesidades comunitarias que existen, es así que se definen las temáticas de los videos y los objetivos de los mismos, se enfocan en el reforzamiento o rescate de las lenguas, en el reconocimiento y autoconocimiento de la historia propia del territorio, se muestran los procesos de lucha y de recuperación de tierras o se plantean historias donde existe la posibilidad de que otros mundos o relaciones son posibles.

Uno de los desafíos más grandes de la comunidad es la obtención de financiamiento para llevar a cabo las producciones. Si bien estos productos audiovisuales no están pensados con fines de lucro y tienen objetivos más lúdicos,



sí pueden ser postulados para festivales a través de los cuales se pueda capitalizar el estudio para dar continuidad a las producciones y que sea un ejercicio sostenible a largo plazo. Para esto se necesita contar con personal capacitado que tenga la tarea de representar al estudio, de negociar y de difundir los trabajos.

Otro punto que se podría considerar es la capacitación de los especialistas en animación y en construcción de audiovisuales al interior de las propias comunidades, así se puede pensar que poco a poco se vaya construyendo una mirada propia desde el interior, además de ser una inversión a largo plazo que reduciría los costos de salir del territorio, asimismo, permite reconstruir el tejido social comunitario.

En el poco acercamiento que he tenido al cine comunitario, he visto que la principal forma de difusión es a través de presentaciones públicas en las comunidades y en los territorios donde se crean y sus alrededores. También se distribuyen como materiales educativos en las escuelas donde existe una intención de resguardo, revitalización y reinserción de la lengua y de las prácticas ancestrales de los pueblos.

Una pequeña búsqueda sobre Taw Estudios me permitió observar que su principal plataforma de difusión digital es el canal de YouTube, lo cual no permite que llegue a otras latitudes y territorios. No hay una articulación entre la búsqueda de financiamiento, la creación, la difusión y la distribución de los materiales. Actualmente las redes sociales se han convertido en una herramienta que no solo permite recaudar dinero, sino también difundir los trabajos, además de que permiten visibilizarlos dentro de los espacios cinematográficos como muestras de cine o la participación en festivales, en los que hay compensaciones económicas para los ganadores.

Eréndira Martínez Almonte

“Somos comunidades del pueblo Nasa del norte del Cauca, Colombia, que desde 2005 nos levantamos ante el poder capitalista que esclaviza la Madre Tierra: “...nuestra madre no es libre para la vida, que lo será cuando vuelva a ser suelo y hogar colectivo de los pueblos que la cuidan, la respetan y viven con ella y mientras no sea así, tampoco somos libres sus hijos. Todos los pueblos somos esclavos junto con los animales y los seres de la vida, mientras no consigamos que nuestra madre recupere su libertad”.

Proceso de Liberación de la madre tierra <https://liberaciondelamadretierra.org>

Pueblos en Camino <https://pueblosencamino.org/?cat=3>



Minga de los buenos vivires en contexto del estallido social en Colombia, 2021

Colectivos de Jóvenes por la Soberanía Alimentaria Título de la obra: Una cultura del encuentro. Archivo enviado por Julian Ariza Uruguay.



Colectivos de Jóvenes por la Soberanía Alimentaria Título de la obra: Una cultura del encuentro. Archivo enviado por Julian Ariza Uruguay.



Colectivos de Jóvenes por la Soberanía Alimentaria Título de la obra: Una cultura del encuentro. Archivo enviado por Julian Ariza Uruguay.

Luchas agro-eco-espirituales, realidades, agenciamientos digitales y autonomías audiovisuales

Jessica Morales Guzmán (tejedora en recopilación del Foro)

Profesoras:

Erika Muñoz Villarreal: Movimiento Socioambiental Kumanday; Movimiento Ambiental Campesino del Oriente de Caldas; asambleas tejidas por los buenos vivires en el bioterritorio Kumanday, Unitierra, Manizales y Suroccidente Colombiano.

Ciudadanías por la Paz de Colombia (y Europa); Observatorio de Juventud de la Universidad Nacional de Colombia; Defendamos La Paz, iniciativa Encuentro de Experiencias Significativas de Educación para la Paz en Colegios; Laboratorio de Cultura de Paz: Jóvenes en la Era Digital.

“Finalmente, la economía ecológica concibe al extractivismo como un proceso de extracción de materia y energía que entra en el juego del sistema económico mediante la producción, consumo e intercambio de bienes naturales. Estos bienes naturales, leídos en clave de materia y energía, son extraídos y transformados en productos y residuos; los residuos son retransferidos a los territorios en forma de desperdicios y emisiones contaminantes; y los productos usados o consumidos generan a la vez nuevos residuos”

Javier Gonzaga Valencia Hernández



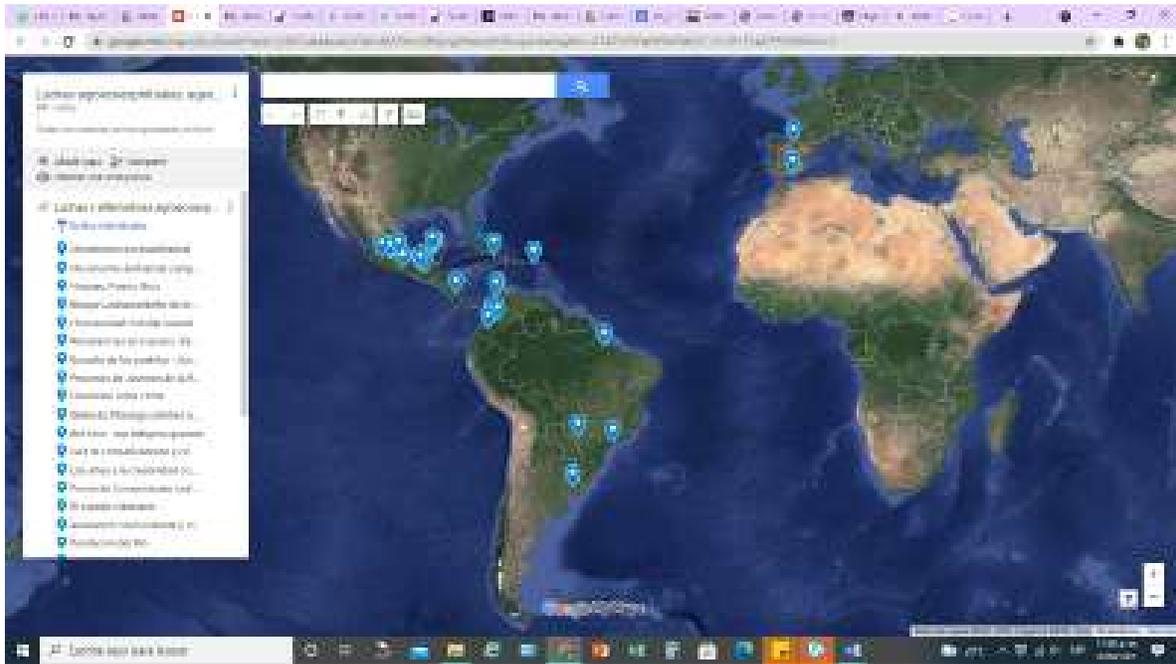
Erika Milena Muñoz Villarreal
 Jenny Carolina Hainsfurth



En esta gráfica brindamos comprensiones acerca de las luchas agro-eco-espirituales y agenciamientos digitales a partir de experiencias propias vividas en las colectividades situadas en Colombia. De estas experiencias colectivas destacamos cómo el mundo audiovisual y digital potencia, visibiliza y fortalece las disputas territoriales en defensa de la vida, de la construcción de paz y la cocreación de autonomías en comunidades rurales, neorrurales, mestizas y juveniles. Estos caminos permiten reconfigurar sentidos, prácticas, redes y asociatividades que orientan a transformaciones culturales por la construcción de buenos vivires.

Cartografía colectiva de procesos y experiencias en defensa del territorio, de agenciamiento de alternativas de vida digna y construcción de paz. Abya Yala y España

En la siguiente cartografía se mapearon 26 experiencias de resistencias, alternativas, procesos colectivos situados y agenciados en el continente de Abya Yala y en España.



Disponible en:

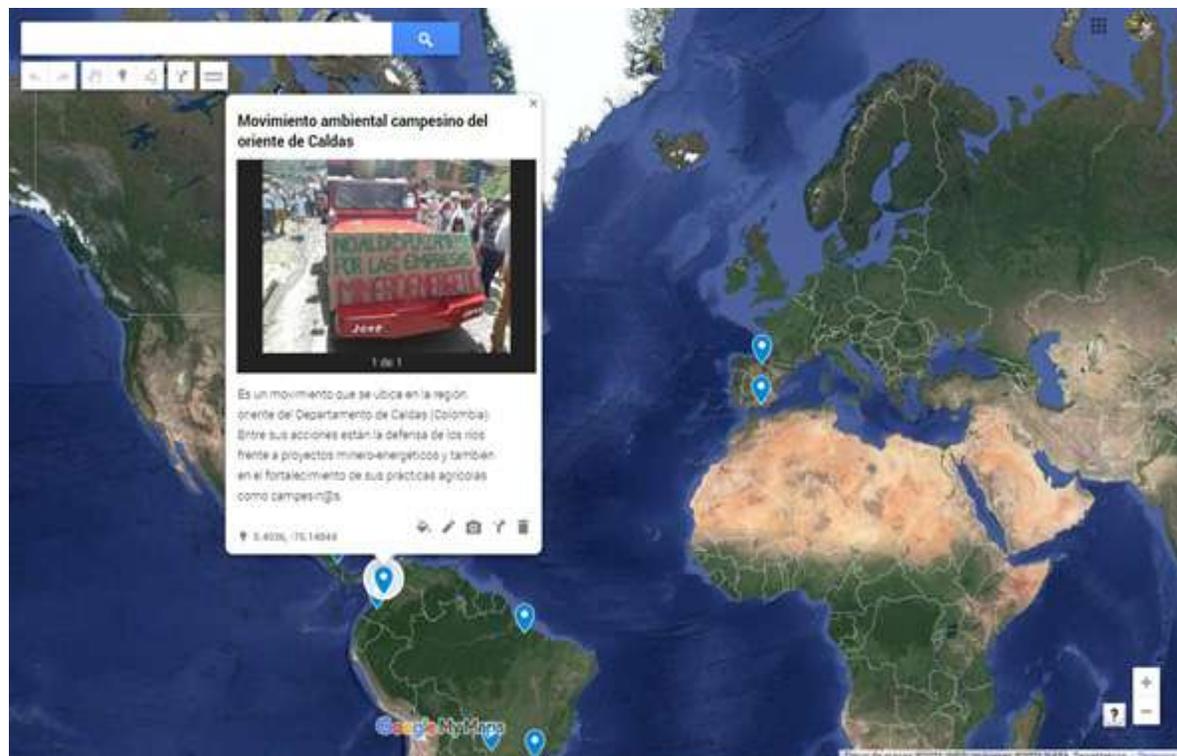
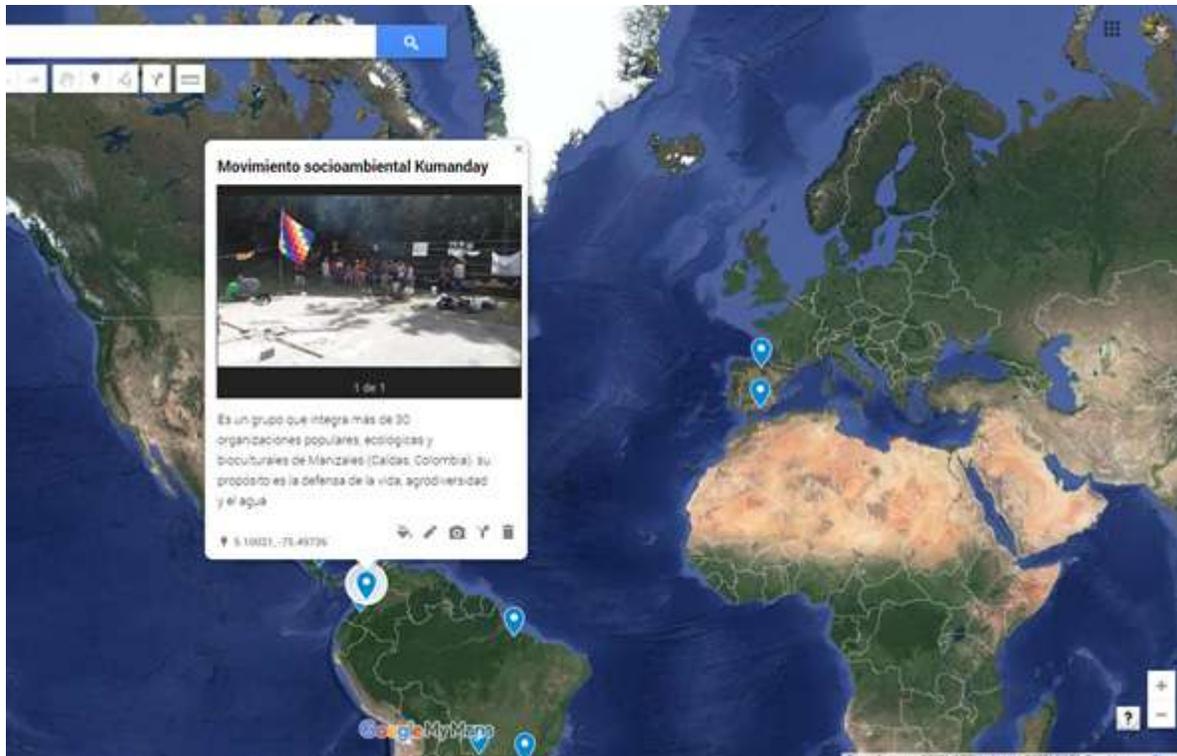
https://www.google.com/maps/d/u/0/edit?mid=1_HDGuN4dev4LzCMnxBb-55Yrru5BOptgV&ll=2.182292616902913%2C-52.70257965000002&z=3

A continuación, destacamos cada una de las experiencias compartidas.



Colectivos de Jóvenes por la Soberanía Alimentaria Título de la obra: Una cultura del encuentro. Archivo enviado por Julian Ariza Uruguay.

Luchas agro-eco-espirituales, realidades, agenciamientos digitales y autonomías audiovisuales
Jessica Morales Guzmán (tejedora en recopilación del Foro)



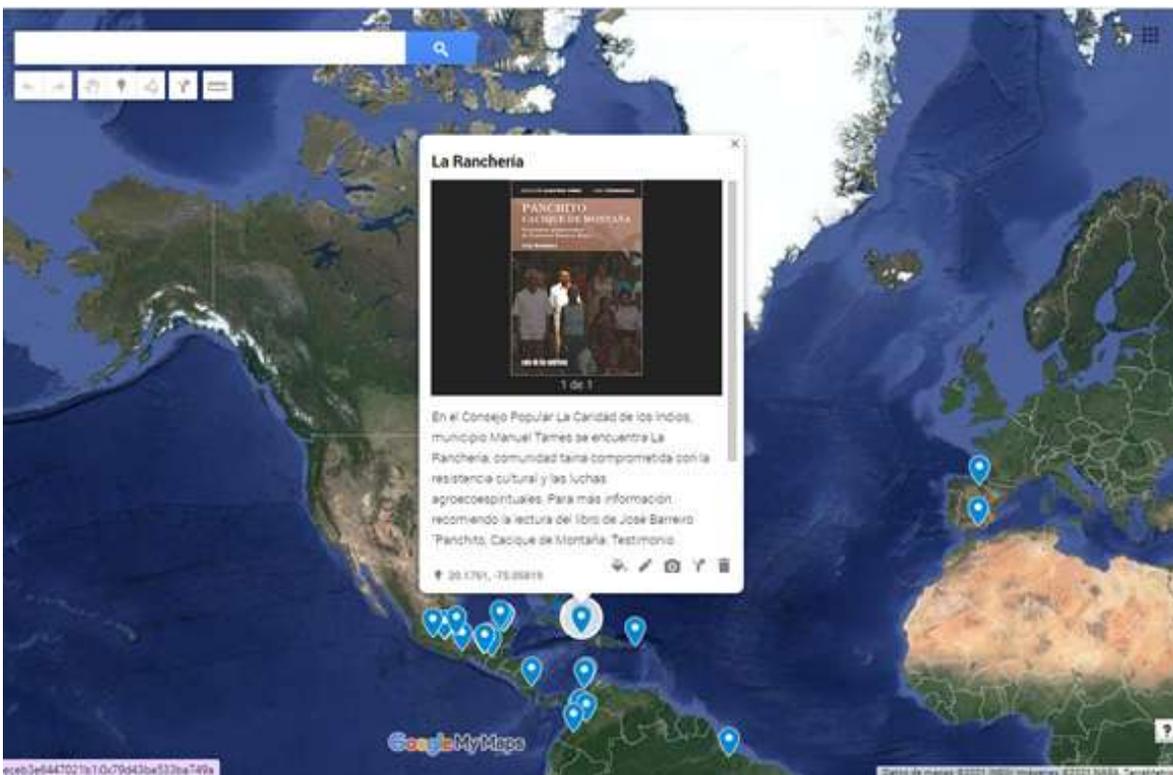
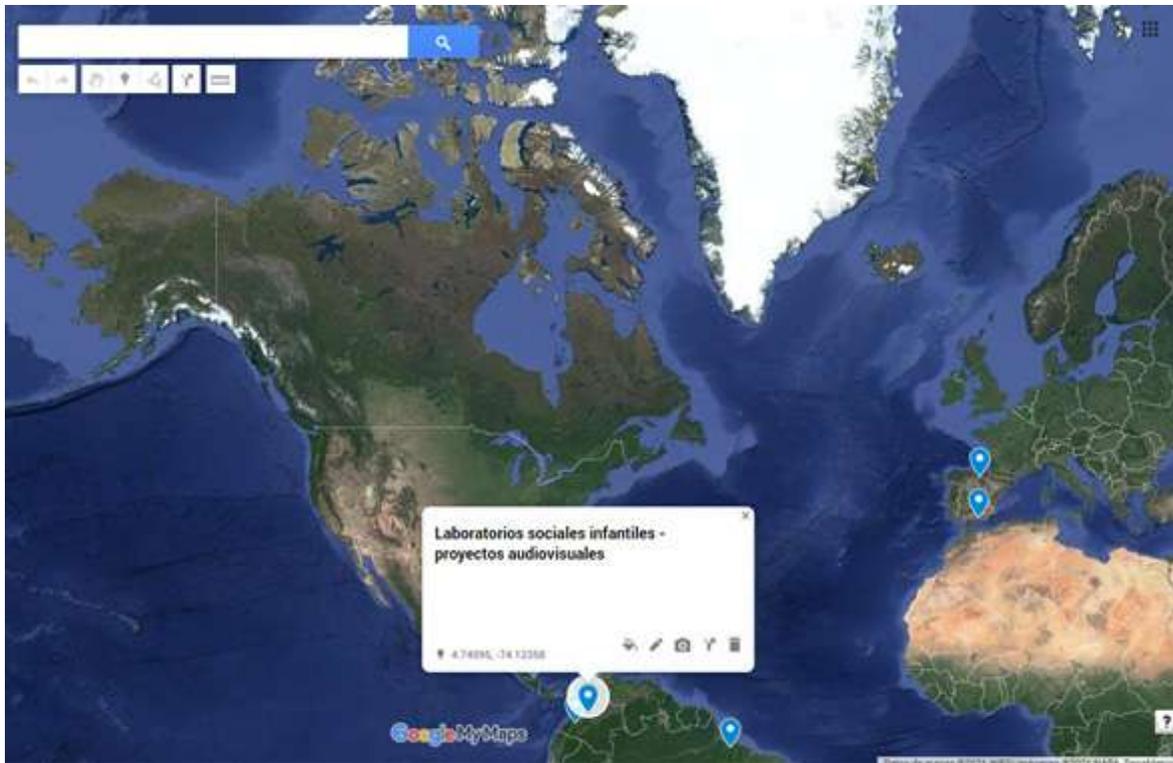




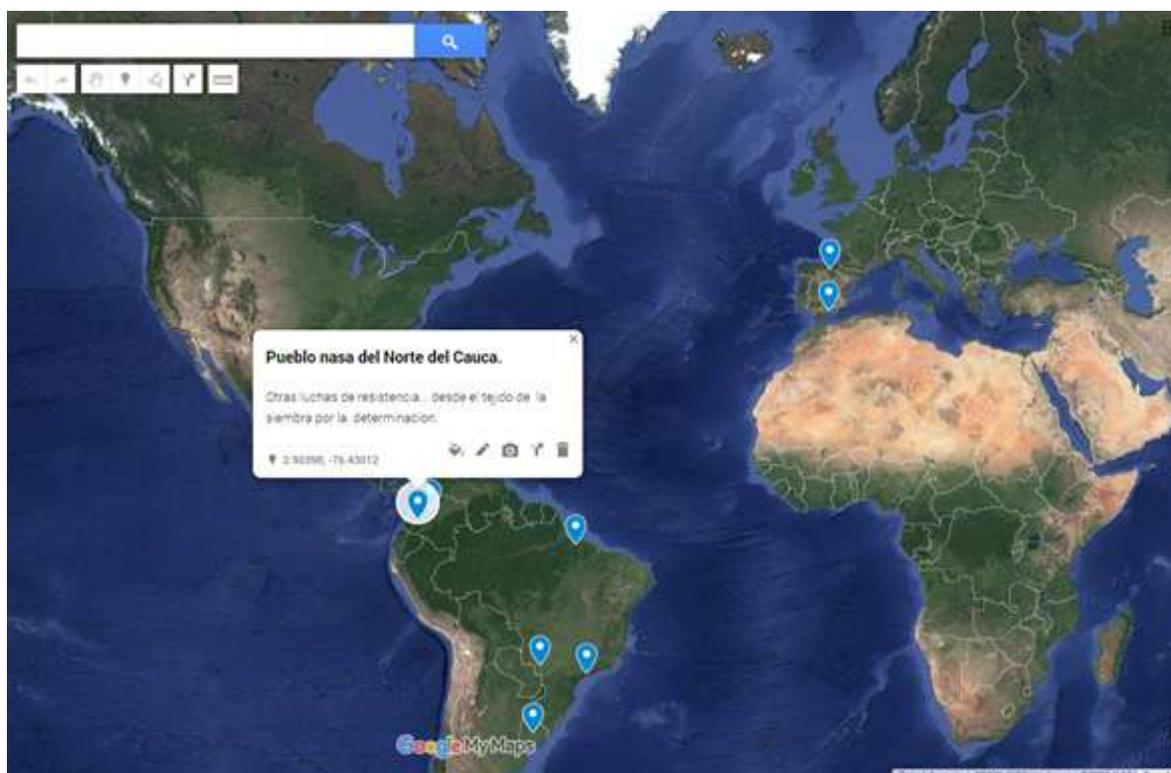


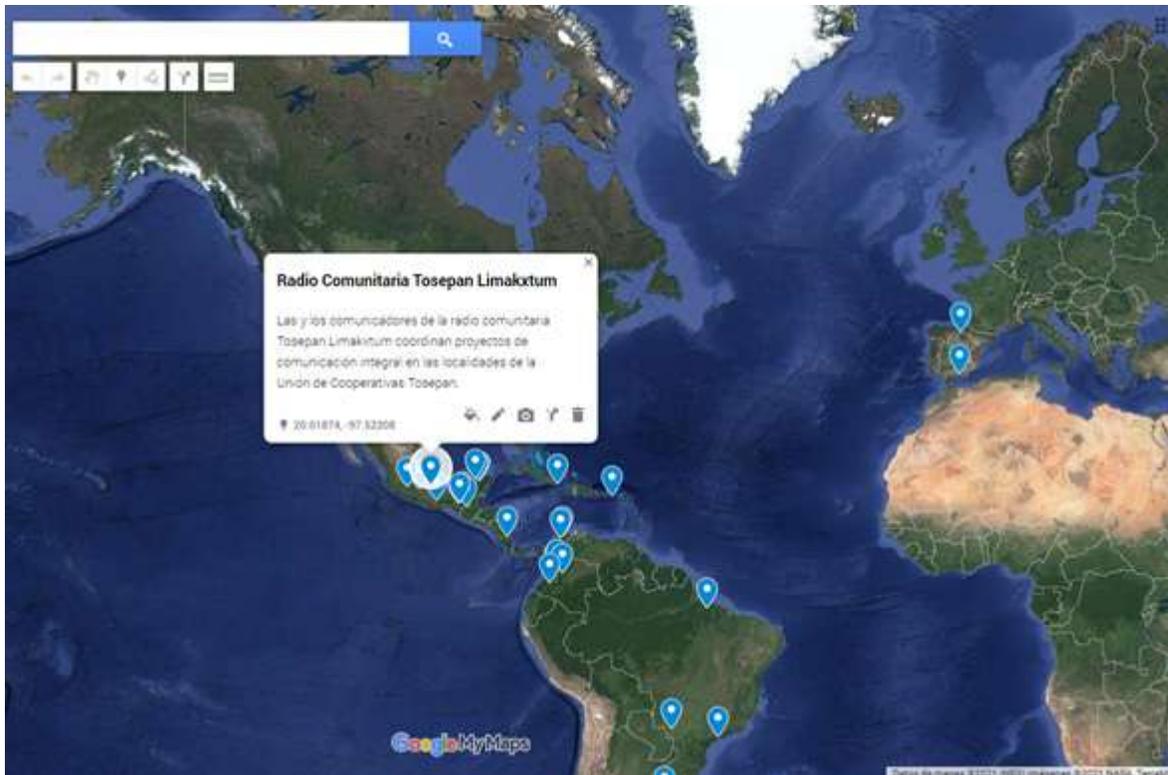
Luchas agro-eco-espirituales, realidades, agenciamientos digitales y autonomías audiovisuales
Jessica Morales Guzmán (tejedora en recopilación del Foro)





Luchas agro-eco-espirituales, realidades, agenciamientos digitales y autonomías audiovisuales
Jessica Morales Guzmán (tejedora en recopilación del Foro)





La explosión telemática en diversas estructuras discursivo-políticas y en toda la vida social, ha implicado que, la manera como operan las redes sociales sobre nuestra subjetividad, se vea en la necesidad de crear diversos circuitos que reconfiguren procesos verticales objetivistas para dar paso a procesos de re-existencias políticas. Estos procesos operan con la intención de transformar la noción de normalidad de prácticas machistas, guerreristas, homofóbicas, coloniales, por procesos plurales defensores de paz, creativos deconstruccionistas.

De esta manera, lxs jóvenes de América Latina y de toda América son actores directos de rupturas sociales, culturales, mediáticas y políticas.

¿Qué significa movilizarse en torno a determinadas causas en un contexto en que las prácticas de convocatoria, difusión, organización y protesta pasan por la mediación de plataformas digitales como *Facebook*?

Aunque son muchas las especulaciones acerca del papel de las tecnologías en todos los ámbitos humanos, a su vez, también existen exploraciones empíricas que aluden a singularidades que contribuyen a la conformación de procesos digitales horizontales en pro de la creación de nuevos proyectos digitales deconstruccionistas.



¿Cómo el mundo audiovisual y digital potencia, visibiliza y fortalece las disputas territoriales en defensa de la vida, de la construcción de paz y la cocreación de autonomías en comunidades rurales, neorrurales, mestizas y juveniles, u otras comunidades?

Actualmente, el mundo audiovisual posibilita el que todas estas comunidades puedan mostrar procesos de lucha en los que están inmersas. Estos procesos, que surgen a raíz de diversas opresiones impuestas por los Estados, las oligarquías, las transnacionales, y una política militarista y represiva contra los pueblos, se hacen visibles a través de la fotografía y el video, tanto en el presente como a lo largo del tiempo. Sin embargo, el video permite el acompañamiento de sonidos, voces, discursos y música, que revelan, desde el sentido de la audición, los saberes y las prácticas que acompañan esta diversidad de proyectos de lucha. Cada uno de los videos aborda situaciones diversas y en ellos las personas hablantes pueden contar sus experiencias, sus procesos de aprendizaje, sus decisiones políticas, sus miedos, los retos a los que se enfrentan, sus contradicciones ideológicas y sus procesos de transformación de la conciencia. Estos han sido los casos de los documentales *Autosustentables frente al extractivismo* y *Escuela de constructoras y constructores de convivencia y paz*.

Pero lo visual también implica exponerse al ojo público y a la crítica, o a la amenaza de grupos de derecha que no están de acuerdo con el discurso que trae consigo documentos visuales que confronten a los aparatos represivos e ideológicos del Estado. Ese ha sido el caso del autor de *Cuando el arte se convierte en paz*, a quien lo han perseguido y amenazado por construir visuales con plastilina para apoyar el proceso de paz en Colombia.

En el caso del documental *Destierros*, se muestra la experiencia dolorosa de colombianos y colombianas que han tenido que salir de su país debido a las amenazas de muerte recibidas desde el gobierno, el ejército y los paramilitares. Aquí, el audiovisual es una herramienta para seguir difundiendo prácticas de activismo político en favor del pueblo colombiano y para seguir señalando las injusticias a las que son sometidos.

Dora María Irizarry Cruz

A lo largo de estos foros y con lo propuesto en estos, debo hacer dos reflexiones importantes. Por un lado, en relación con el ejercicio cartográfico, debo decir que es un ejercicio pedagógicamente muy bien planteado, el cual jamás me había propuesto y el que en ningún momento se me ha dificultado.

Por otro lado, retomando la reflexión de la pregunta generadora de este foro, y como bien hemos visto, el cine es un aparato ideológico, político, pedagógico, re-existente, que permite repensar, reconstruir, reimaginar,

reinventar toda una serie de discursos deterministas, totalitaristas, que han generado construcciones de epistemes machistas, racistas, colonialistas. Aparte de esto, la imagen permite toda una potencialización de procesos creativos que permiten romper con narrativas negativas creadas.

Así, el cine o las producciones audiovisuales se convierten en herramientas de los diversos grupos minoritarios excluidos. Estas herramientas permiten dar a conocer las mentiras con las que hemos construido historia; mostrar las distintas violencias, despojos de territorio, narrativas reduccionistas y deterministas que han sufrido nuestros pueblos. De esta manera, el cine y las propuestas audiovisuales plantean deconstruir y construir nuevas subjetividades políticas que permiten, no solo denunciar y mostrar todos esos imaginarios sino que, a su vez, tejer nuevas narrativas políticas y pedagógicas para nuevos vehículos de transformación de territorios y poblaciones.

También quiero recalcar que, la elección del material audiovisual y los textos, muestran procesos muy importantes desde 'lo pedagógico', el trabajo con la juventud y cómo, también por medio de la educación, se dan vehículos de transformación desde la escuela. Los procesos de paz en la escuela con poblaciones jóvenes, son una de las transformaciones más importantes para la creación de nuevos movimientos y subjetividades. La utilización de nuevas narrativas y herramientas estéticas crean, no solo nuevas semióticas, sino también tejidos sensitivos que ayudan a divulgar procesos políticos de las minorías excluidas, por ejemplo, las experiencias Emberá, sus luchas contra todos los modelos neoliberales extractivistas violentos.

Para concluir, estas producciones audiovisuales permiten crear tejidos, articular colectividades no periféricas o institucionales, defender el territorio, apropiarse de costumbres como la reflexión de crear nuevas vías de comunicación sin caer en el control mediático y en el juego de subordinación creado por los aparatos del Estado.

Quedaría para reflexionar: ¿en qué medida nuestras apuestas políticas, pedagógicas y cotidianas, aportan para la defensa del territorio?

Jessica Morales Guzmán

Siento que la mayor potencia es la posibilidad de reescucharse, reobservarse, repensarse... en fin, re-existir, como bien lo apuntaron en el título del seminario. Aquí, la agencia colectiva e individual se concretiza en el sentido estético, político y afectivo. Se muestran o visibilizan problemáticas que no son presentadas en los medios tradicionales y encubiertas por las narrativas oficiales. Se reflexiona y se genera pensamiento crítico para la acción. Estos mundos



audiovisuales encuentran diferentes formas de expresión como la plastilina, el testimonio, el muralismo (y seguro otras más), para fortalecer lazos entre personas y colectivos. De esta manera, crecen fuerzas para enfrentar desafíos.

Todo esto de re-existir y enlazar nuevas hebras para nuevos tejidos es lo fundamental en la co-creación de autonomías. Es decir, la autonomía comunitaria, desde mi perspectiva, proviene desde el audiovisual y lo digital, del entramado de hilos surgidos de las miradas distintas, de las habilidades diferentes puestas en común, de los silencios que surgen y de las imágenes-voces que se armonizan. En esto radica esa genial emergencia de la autonomía, que es co-creada, que es horizontal y que está en movimiento.

Fernando José Castillo Cabrera

Coincido con lo expuesto anteriormente, los materiales audiovisuales que nos presentaron en este foro, son ejemplos de las posibilidades y potencialidades que ofrecen las herramientas y el lenguaje audiovisual para visibilizar, difundir, proteger, ampliar luchas.

Pienso que los distintos materiales compartidos en este seminario, a través de los foros, son ejemplos del agenciamiento que diferentes comunidades en lucha han realizado en el plano de la comunicación para contar las historias propias, sin necesitar de traductores ni de equipos técnicos ajenos a las comunidades y los procesos de lucha.

En este camino hemos tenido el gusto de conocer proyectos educativos realizados con niñxs y jóvenes que enlazan luchas territoriales, ambientales, indígenas, de conciencia y construcción de paz, con herramientas audiovisuales que se nutren de diferentes recursos: plastilina, stop motion, animación, video, entrevistas, etc. Son, además, procesos que se realizan en ámbitos rurales, barriales y populares, que encuentran formas de existir por fuera de los circuitos 'expertos' que tanto en el cine como en otros ámbitos generan fronteras y exclusividad.

Es un momento de mucha virtualidad. Aprovechar los flujos de información para generar contenidos críticos necesarios se me hace una tarea imprescindible. A pesar del encierro actual, las comunidades siguen en lucha y los gobiernos siguen reprimiendo más que nunca, se hace vital tener canales de información, de apoyo, de conciencia. Hoy amanecemos con la noticia del violento desalojo de muchas de familias que estaban en un proceso de resistencia a través de la recuperación de tierras donde vivir, pasó en Guernica, provincia de Buenos Aires. Se generaron desde la urgencia muchos videos, textos y fotos, explicando la importancia del derecho a la vivienda. Se difundieron las listas de detenidxs,

la contrainformación se constituye, en estas circunstancias, como una trinchera más desde donde disputarle al Estado y a las fuerzas represivas. También son canales para convocar a la acción, a la marcha, a la respuesta, a los cuidados, a la presencia allí donde más se necesita. Este es el enlace <https://www.instagram.com/p/CG3Yem4gZ5n/>

También creo que el mundo audiovisual es un lugar de la memoria, no me refiero al único depositario de la memoria, sino a un lenguaje capaz de crear contranarrativas, un lenguaje donde contar otras historias, genealogías de luchas, ensayos de memorias individuales y colectivas, de recopilar testimonios, vivencias, prácticas, recetas, de acercar caminos.

Por último, pienso que es importante, al menos desde mis experiencias y pensando en las disputas territoriales, entender que las posibilidades que ofrece el mundo audiovisual deben estar al servicio de las luchas y no ser el epicentro de las luchas. Que lo virtual no reemplace nunca nuestras presencias en las calles, que nos convoque, pero no nos conforme ni tranquilice.

María Emilce Martín

Estimadas, muchas gracias por la sesión de luchas agro-eco-espirituales que me ha traído varias afortunadas coincidencias. Acá en Uruguay participo de un tejido de colectivos de jóvenes articulados en la Red Nacional de Semillas Nativas y Criollas, que estamos desarrollando experiencias de vuelta al campo. No nos autodenominamos neorrurales, este es un concepto con una genealogía académica situado en Europa y en el contexto de jóvenes universitarios de clase media/alta, principalmente de Francia y España, que por un fuerte componente ideológico decidían irse a vivir al campo. Esto no es bueno ni malo, simplemente me acompaña una interrogante sobre las identidades construidas desde arriba y sobre las posibilidades latinoamericanas de un 'neorruralismo popular'.

En el tejido de colectivos hay diversos procesos de acceso a la tierra que van desde la colectivización de la propiedad privada y la ocupación, hasta el acceso a tierras públicas. Reivindicamos la tierra para defender la semilla, avanzar en las transiciones agroecológicas territoriales y experimentar procesos crecientes de autonomía. Desde la reafirmación de la justicia y la vida digna buscamos recuperar las capacidades para plantar alimentos, construir nuestros ranchos, autogestionar el trabajo, reconstruir vínculos comunitarios, expandir las esferas de aprendizaje de la práctica de la vida, y visibilizar alternativas a la creciente marginalidad que impone el sistema a las juventudes en las periferias de las ciudades. Los colectivos nos empezamos a articular a partir del primer campamento nacional de jóvenes por la soberanía alimentaria en 2016. Los campamentos se realizan cada año y se han convertido en una instancia



fundamental de agenciamiento colectivo para el fortalecimiento y difusión de nuestras apuestas de vida en y con la tierra. Este año el quinto campamento se realizó durante los días 10, 11 y 12 de octubre, coincidiendo con el último día en libertad de los pueblos originarios del Abya Yala. El campamento también coincidió con mis tránsitos por este espacio del seminario y permitió un despliegue experimental, un proceso en tiempo real para resonar junto con la propuesta de la composición colectiva de re-existencias y alternativas en nuestros territorios. De esta manera, se propuso durante esos días realizar un registro colectivo y desde muchos ángulos para reunir un material audiovisual con el que podamos tejer nuestra pequeña memoria del campamento. Reunimos mucho material y, junto con varixs compañerxs, nos encontramos en proceso creativo para intentar enlazar esta polifonía de miradas que esperamos transmita el espíritu de los campamentos. El mundo audiovisual ya está generando un nuevo proceso de construcción colectiva de sentidos en los procesos de jóvenes de la red.

Otra coincidencia se ha dado desde el ámbito académico en el que actuó a partir de la realización de una actividad de extensión universitaria (los días 26 y 27 de octubre), donde efectuamos otro encuentro de colectivos de jóvenes que han accedido a tierra, y jóvenes estudiantes de la única tecnicatura en producción familiar del país, para intercambiar sobre los procesos colectivos y sobre algunos componentes técnicos de la agroecología. La noche del 26 hicimos un cine-debate donde proyectamos *Autosustentables: Agroecología* del canal 'Encuentro', que justo lo presentaron (completo) en esta sesión. Seguido a este documental proyectamos otra producción argentina muy reciente llamada *Tierra para quien la trabaja*, alimentos para el pueblo, producida por la rama rural del Movimiento de Trabajadores Excluidos (MTE) y el Programa 'Movimientos populares, educación y producción de conocimientos' de la Universidad Nacional de Luján. Después de ver las dos proyecciones y bajo las consignas de escucharnos y no monopolizar la palabra, abrimos el debate. Quiénes son los sujetos y las realidades que se enuncian en los dos documentales, a quién están dirigidos los mensajes, con quiénes se construyen las propuestas que se mencionan, cuáles son las contradicciones/tensiones que se plantean, cuál es el horizonte de transformación que se propone, entre otros asuntos, fueron los contenidos de los argumentos que espontáneamente se desarrollaron durante el intercambio. Una cuestión de fondo que se encuentra en el debate tiene que ver con lo 'agro-eco-espiritual' y con la 'lucha agro-eco-espiritual', que considero con alcances diferentes. Para el caso de la agroecología es muy importante identificar la propuesta técnica, blanca y especializada, para reafirmar que las posibilidades transformadoras de las agroecologías emergentes se construyen abajo.

Finalmente, una última coincidencia viene con la invitación a ver el documental *La vuelta al campo: luchas campesinas por el buen vivir* que se estará presentando del 10 al 15 de noviembre con ocasión del festival de cine documental,

social y político Globale en Uruguay. Dejo el link y ya aprovechan para darse una vuelta por la programación <https://www.festivalglobale.org/>

Julián Andrés Ariza Arias

Los jóvenes se ven particularmente afectados por las transformaciones en los paisajes contemporáneos forjados por las culturas digitales y audiovisuales, en las que las imágenes ocupan un lugar central. Las imágenes están presentes en los medios hegemónicos, en la publicidad, en la comunicación cotidiana más básica -desde memes hasta selfies-, en el intercambio de fotos y videos por aplicaciones de comunicación y redes sociales, como WhatsApp, Facebook, Instagram, Tik Tok. Las imágenes son una mediación cognitiva con el mundo, y es principalmente a través de ellas que los jóvenes cuentan sus historias, relatan sus vivencias, denuncian las contradicciones que viven y las opresiones a las que son sometidos. Narrar, contar historias en el siglo XXI, pasa necesariamente por las imágenes y sus relaciones con las culturas digitales y audiovisuales.

En la cartografía colectiva, inserté tres grupos que, a través del audiovisual, el cine y la música/videoclips, construyen autonomía y resistencia en sus comunidades.

En las afueras de la ciudad de Belém, ciudad que forma parte de la Amazonia legal brasileña, un grupo de jóvenes creó un club de cine y una escuela de cine comunitaria dentro de una escuela pública. Ganaron premios internacionales y comenzaron a ser reconocidos más allá del territorio. En Dourados, Mato Grosso, una banda de rap indígena formada por indígenas guaraníes cantan y filman su vida cotidiana y los conflictos por la tierra y las identidades que enfrentan. En São Paulo, Gleba do Pêssego, el colectivo formado por jóvenes de la periferia, utiliza el cine y el audiovisual para visibilizar y debatir temas LGBTQIA+. Todos estos proyectos tienen páginas y canales en las redes sociales, donde transmiten sus películas, videos, videoclips.

Livia Almendary

Aquí recupero conceptos, ideas con las que he resonado y me han dejado una tarea para llevarla a la práctica. El mundo audiovisual y digital se convierte en una serie de herramientas que permiten, como ustedes mencionan, pensar (y agrego: repensar), imaginar, reinventar. La parte de la creatividad me parece que es un elemento clave, no todo está dicho, ahora se puede hacer lucha, resistencia, decir al mundo lo que está sucediendo desde nuestros contextos.

Las herramientas de lo audiovisual y lo digital vienen a ser los medios con los que las poblaciones, los grupos, las comunidades, los pueblos, podrán



dar a conocer las luchas por el despojo de territorios, la violencia que se vive, las injusticias, entre muchas problemáticas que se están suscitando desde los diversos territorios. Estos medios han dado un giro grande en la concientización que la población va teniendo sobre la importancia de su uso, va de la mano con el agenciamiento político de cada persona, grupo, y cómo esto incide en las acciones que se desarrollarán.

Me han parecido muy diversos los materiales que ustedes han elegido para la conversa de la sesión 8, porque muestran el trabajo desde la educación con adolescentes, juventudes, cómo están vivenciando ellas y ellos estos procesos, en el caso de las escuelas constructoras de paz y convivencia, hasta la parte de cómo la población que vive en el exilio se está organizando a través de las luchas fuera de su territorio, y la chica periodista se suma a esa lucha desde la parte audiovisual que documente. Y una parte fundamental también es cómo en este tema de la paz, las artes juegan un papel clave para la búsqueda de sensibilizar, a la vez de divulgar lo que sucede. Las experiencias de los textos compartidos en los movimientos que ha habido, sus coincidencias y el uso de las redes sociales, y los impactos de los modelos extractivistas en el pueblo Emberá, son experiencias importantes para ponernos en contexto sobre lo que está sucediendo en esas regiones de Colombia.

Menciono lo anterior porque, justo a partir de ahí, considero que se van dando las bases o los pilares que abonan a la co-creación de autonomías en comunidades rurales, neorrurales, mestizas y juveniles. Es decir, en la medida en que no se tejan encuentros colectivos, conscientes de los impactos que está generando en nuestras culturas, nuestros territorios, todo lo que está sucediendo a nuestro alrededor, seguiremos actuando como si nada sucediera, viviendo en las comodidades que se puedan tener sin importar lo que pasa. Aquí cobra importancia lo audiovisual y las redes digitales, son medios que permiten que la ciudadanía, la población, puedan apropiarse de ellas y compartir su palabra, su visión, su lucha. Para mí queda una gran tarea cuando en el video *Destierros* uno de los participantes menciona la importancia que tiene 'el manejo de las redes sociales y el cómo comunicamos'. Ahí hay dos partes clave, sobre todo en la segunda, cómo la comunicación cobra vital importancia, en la medida de quiénes la ponen en práctica y a través de qué medios, de qué mensajes se envían.

Y el mundo audiovisual y lo digital vendrán a potenciar, visibilizar y fortalecer todas las luchas, en cuanto haya consciencia de para qué se usan, quiénes lo usan, y una pregunta que también recupero de la reflexión, que me parece fundamental, y es a partir de que tengamos claro de ¿cuál es el territorio que habitamos? Y yo le agrego, ¿y en qué medida queremos hacer algo para favorecer ese territorio y lo que en él se vive?

María Gabriela López Suárez

Las nuevas tecnologías de la información y la comunicación dan amplias posibilidades al activismo social en todas sus manifestaciones. Han permitido que los movimientos sociales puedan ampliar sus demandas políticas y sociales a otros sectores que pueden apoyar o manifestarse a favor de sus causas. También son una herramienta política e ideológica para cohesionar a los movimientos y permitir la comunicación y organización horizontal. Y no hay que perder de vista algo: son una nueva ola de hegemonía política y cultural que pueden originar nuevas maneras de desigualdad y marginalidad por el acceso o no a estas poderosas tecnologías.

En el caso del mundo audiovisual, el acceso a las memorias de edición no lineal y la compra de videocámaras caseras y de bajo presupuesto, ha permitido que los colectivos, activistas y movimientos sociales accedieran a formas inéditas de trabajo estético y político.

Muchos activismos logrados bajo estrategia *punk* del ¡Hazlo tú mismo!, que habían popularizado el fanzine y el cartel como formas directas de circular ideas y proyectos, encontraron en el internet mayores posibilidades para seguir construyendo organización y protesta, ampliando sus posibilidades de organización y participación, y dejando prácticamente sin restricciones al activismo que ahora se transforma en ciberactivismo o activismo en línea, que da muchos instrumentos a toda persona que tenga acceso a sus tecnologías y medios (del video, el internet y el celular).

La lucha política ha permitido circular cantidad de videos que denuncian y difunden sus demandas y movilizaciones, trabajando en nociones de lucha virtual y lucha directa novedosas para la escala de la movilización social.

El ciberactivismo es otra manera de luchar y ejercer ciudadanía, rompiendo las brechas entre movilizandos y simpatías pasivas, y ejerciendo la interactividad entre quienes se movilizan y quienes simpatizan con tal o cual causa de lucha social y política.

José Antonio Trejo Sánchez

La visibilización de las apuestas por el territorio se perciben en acciones concretas de lucha... mostrando la coherencia entre práctica y discurso, generando una forma distinta de accionar en los espacios educativos, familiares, laborales, en los que se cultiva el sentir, hacer, vivenciando una racionalidad con todos los seres; formando una política de vida por la vida más allá de la acción social. Las mismas herramientas del sistema educativo en jóvenes se aprovechan para



canalizar el arte, la cultura, la conciencia de cuidado en equilibrio. Pensar distinto representa la diversidad que hace posible una vida en armonía y equilibrio. En la actual crisis, la misma vida planetaria corre riesgo solo por ser, por darnos la vida. Así mismo, quien la defiende desaparece. La ceguera del poder dominante es tan nociva, tan mortal, tan devastadora, que no prevé su propia destrucción.

Dora Virleth Guetio Daza

Una de las características más importantes de los trabajos audiovisuales y digitales es la de crear memoria. En este caso la memoria se convierte en un arma de resistencia para estas comunidades rurales en sus luchas de defensa de territorios y construcción de paz. La documentación de los problemas a los que se enfrentan estas comunidades y las soluciones que se están implementando es una herramienta que, por su misma naturaleza, reivindica la autonomía de sus territorios.

Como en el ejemplo que incluí en la cartografía colectiva, la Fundación del Río hace uso de estas herramientas audiovisuales y digitales para tener un recuerdo de todos los problemas ambientales a los que se enfrentan las comunidades del sureste de Nicaragua. Un recorrido por su página de Facebook, en donde decenas de videos narran su trabajo, sirve como propósito similar a las cartas de denuncia y reivindican la lucha ante el resto del país.

El uso de narrativas audiovisuales, ya sean documentales o videos de evidencia, también llevan estas luchas a una audiencia más amplia, a otras comunidades dentro de estos países que no necesariamente se han dado cuenta de los impactos que ciertas políticas puedan estar teniendo en estos territorios. Y especialmente, ya que los trabajos audiovisuales funcionan como espejos de la realidad, el impacto que pueden llegar a tener es muy poderoso para potenciar las luchas de estos territorios.

Angie Salomé Morales Arellano

El mundo audiovisual y digital son espacios de producción, reproducción y distribución de sentido. Son espacios donde grupos sociales exponen cómo entienden la vida, las relaciones, el mundo. Ambientes donde se crea, recrea y difunde el sentido común, que hacen parte de lo que construimos como identidad cultural. Ahora bien, el audiovisual y el mundo digital están al servicio de una ideología dominante hegemónica, del sistema capitalista y todo el paquete ideológico que engloba racismo, patriarcado, que definen las relaciones en términos de competencia, consumo, que impone el extractivismo la sobreexplotación de los seres vivos humanos y no humanos, de la Pachamama, pero también presentan la opción de poder convertirlos en herramientas de subversión, desbordarlos y empezar a crear, a través de ellos, nuevos sentidos,

subjetividades, abrirlos a la diversidad de identidades culturales, de formas de relacionarnos con la vida y hacer llegar a otras, otras y otros las propuestas, formas de resistencias y re-existencia.

Es mi parecer que con la simplificación de la tecnología y el acceso a los equipos de producción hay mucha gente experimentando y diciendo cosas que subvierten el orden, sin embargo, aún queda mucho por hacer en el campo de la distribución y circulación de estas creaciones audiovisuales y digitales.

El acceso a las herramientas de producción de audiovisuales y contenidos digitales potencia la posibilidad de llegar a otros con propuestas para cambiar las formas de relacionarnos en nuestros territorios, con la vida no humana. Es una forma de sumar gente a la lucha y a la defensa de los territorios, igualmente, es un desafío en términos de cómo hacer circular los nuevos contenidos sin que se pierdan en unos medios saturados que han perfeccionado las técnicas de anestesiamiento social.

Con respecto al ejercicio de cartografía me asaltó el temor sobre la seguridad digital y el uso de herramientas tecnológicas, plataformas, que no dan garantía de uso ético de los datos e información. Esto, creo, debe ser parte de las reflexiones sobre el mundo digital, su uso y acceso.

María Alejandra Laprea B.

A lo largo del seminario hemos visto y reconocido diferentes colectividades que han apropiado el audiovisual como medio y/o camino para visibilizar, denunciar y comunicar lo que sucede en sus territorios físicos y simbólicos. Esta decisión ha dispuesto a las comunidades a acercarse a las redes sociales digitales como escenario para la divulgación, promoción y circulación de las creaciones audiovisuales. Este camino les ha permitido llegar con sus voces e imágenes a visibilizar realidades que ocultan los medios de comunicación tradicional, y a conectar en red las distintas colectividades y diásporas de América Latina para vincularse a procesos de denuncia, recreando el vínculo para agenciar colectivamente el cambio social y cultural. Sin embargo, es importante reconocer las redes sociales digitales como estrategia para divulgar, promocionar y circular; deben ser revisadas, analizadas y tratadas cuidadosamente, ya que estas están creadas y codificadas con finalidades que responden a un modelo capitalista que busca distraer, ocultar, dividir y, por sobre todo, vender. Es por eso que las comunidades que se mueven en medios como *Facebook*, *Instagram* o *WhatsApp*, deben conocer sus modelos algorítmicos, sus estrategias de mercado y las apuestas que comprenden estas para generar lo contrario a lo que las comunidades están buscando, haciéndolas creer que van por un buen camino.



Camila Cifuentes García

Luego de disfrutar y emocionarme con cada una de las producciones audiovisuales compartidas, reafirmo la convicción de que el proceso de co-creación de los documentales es una vía indispensable de potencialización de las disputas territoriales, porque desde esta lógica emancipadora es que se propone reconstruir las narrativas de los mundos habitados y habitables. Creo que la diversidad de las disputas reflejadas también se encuentra en un punto común: en ese esfuerzo consciente y creciente de asociación entre esos agenciamientos colectivos a los territorios digitales de denuncia, participando activamente en la co-creación de autonomías y de transformaciones culturales.

En todos también se reconoce un horizonte: el buen vivir y una voluntad de concientización del territorio que habitamos, qué le estamos haciendo y cómo participar responsablemente para mejorar sus condiciones de habitabilidad.

Coincido plenamente con Erika Muñoz cuando afirma que el mundo audiovisual permite hacer visible los procesos, las alternativas que surgen ante un mundo capitalista y patriarcal. En esta co-creación de alternativas audiovisuales, de nuevas territorialidades digitales, se abre una disputa de significados y la posibilidad de proponer y agenciar mundos diversos, esto está muy claramente expresado por Liliana Galindo Ramírez. Lo pienso desde mi propia y reciente inscripción como redactora creativa en un proyecto de reedición de la página *web* de una red de mujeres defensoras y sanadoras del Ecuador. La posibilidad de que la palabra circule en espacios digitales con una amplia capacidad de resonancia, es una alternativa de comunicación y de reconocimiento de sus apuestas políticas que, incluso, la pandemia ha profundizado en su potencialidad.

Siendo esta una apuesta sostenida en la producción y transformación de nuestra cultura. Una cultura conectada con todos los procesos que agencian los movimientos sociales, relacionada con la producción, circulación, reproducción y recepción de sentidos (Liliana Galindo Ramírez). Desde esta perspectiva, entiendo que es fundamental recuperar la noción de construcción de redes, sin restringirla a las redes sociales digitales, sino en un esfuerzo de reflexionar en torno a los anclajes culturales que nos conectan con el mundo.

En este sentido, las propuestas audiovisuales presentadas son una extraordinaria muestra de ese proceso de co-creación y de-construcción de territorialidades diversas en un marco donde el foco está puesto en el agenciamiento colectivo del cambio social. En el sentido propuesto por Tamara Ospina (en el audiovisual *Destierro*) cuando afirma que es importante combinar la diplomacia ciudadana con las manifestaciones, monitoreando y rastreando agresiones a los derechos humanos. Teniendo presentes la palabra y la comunicación como armas poderosas.

También resueno profundamente con muchas de las expresiones y de los pronunciamientos recopilados en el audiovisual *Sustentables* de Elías Saez.

Conmovedor recorrido de luchas agro-eco-espirituales orientado por varios ejes de sentido, entre los cuales selecciono algunos a modo de síntesis (arbitraria, porque probablemente cuando lo vuelva a ver puede que me resuenen otros).

Involucrarse hacia afuera en la lucha, pero también hacia adentro para saber hasta dónde estamos dispuestos a tejer una sociedad mejor, empezando por nuestras renunciaciones.

Estamos interviniendo el planeta de una manera tan intensa que nos enferma, cómo no pensar en lo que hoy sucede con esta infección que ha detenido al mundo. El capitalismo ha demostrado, una vez más, su ineficacia para sustentar la vida. Lo veo claramente en este 'viaje' (facilitado por las plataformas digitales) al interior de comunidades indígenas ecuatorianas; lo que salva y sostiene la vida es la medicina ancestral y sus prácticas de cuidado del ambiente. Toda una cosmovisión anclada en un eje fundamental y tan sabiamente planteado por Pérez Esquivel: el amor, afirmando que "el capitalismo no se va a humanizar porque nació sin corazón, no puede amar, es especulativo, no solidario", y agrega que los primeros ecologistas son los indígenas.

Los que nos están dando el ejemplo de que hoy es necesario construir otro mundo son los movimientos sociales que siguen luchando en contra de la expansión del extractivismo (Maristella Svampa)

El poder está en nosotros, pero hay que pelearlo (Yenny Luján, activista de la Asamblea por la Vida).

Y en palabras del mismo documentalista: los guardianes del paraíso (en referencia a los indígenas) defienden, en sus cosmogonías, principios que hoy todos tenemos que volver a escuchar. El mismo Aldo Gómez (nahuen principal de la comunidad Ticas, pueblo Comechingón, Córdoba, Argentina) sostiene: "la pacha mama es la naturaleza, es el espacio, es el tiempo, somos nosotros mismos, somos pacha, somos parte".

Creo que las producciones audiovisuales son en sí mismas 'acciones' que, a su vez, 'muestran acciones' que ponen en evidencia otras maneras de habitar este mundo, en palabras del mismo Elías Saez: "sentir la necesidad de contagiar consciencia (...) el cambio empieza en uno (...) el cambio es rotundo y urgente, y en eso estoy trabajando".

Andrea Maricel Costa

A través de estas tecnologías creativas se incentiva la participación e interacción de las comunidades. El cine es claramente un lenguaje universal que se puede adaptar a los diferentes contextos con la finalidad de que los ejercicios de representación sean el fruto de un proceso endógeno y contextualizado. Así mismo, a través de ecosistemas lúdicos o proyectos colaborativos se fortalecen



las competencias comunicativas, tecnológicas y creativas de sus participantes, y se generan acercamientos intergeneracionales y acciones exploratorias en los territorios. Una verdadera apuesta para visibilizar historias ancestrales, enunciar miradas o inquietudes frente al mundo, afrontar o denunciar realidades, desarrollar autonomías y fortalecer el tejido social y cultural de las poblaciones.

Sostengo que en estas apuestas, en muchos casos, o por lo menos en los proyectos que me encuentro desarrollando, se hace necesario un margen de tiempo amplio para desarrollar relaciones efectivas y verdaderas que permitan aunar esfuerzos para co-crear y apostar colectivamente por proyectos o historias con los que las comunidades o colectivos se sientan plenamente representados o puedan autorrepresentarse.

De este modo, puedo hablar desde mi experiencia en 'La Piragua Transmedia', en relación a las aportaciones más significativas. Estos proyectos se convierten en herramientas pedagógicas que escapan del enfoque instrumentalista para fomentar la investigación desde la emoción y el afecto, para convertir a sus participantes en protagonistas de su propio aprendizaje, en exploradores y pescadores de historias de su propio territorio a través de los medios tecnológicos diseñados. La posibilidad de que las comunidades, barrios, pequeñas poblaciones, veredas, etc., se apropien de su historia y expongan al mundo la riqueza de su tradición oral.

Estas apuestas tienen un carácter incluyente y buscan reconocer la pluralidad y la participación como pilares para la construcción colectiva de la memoria. Si bien el desafío de acercamiento tecnológico es grande, también es cierto que con esta propuesta muchas poblaciones podrían alfabetizarse tecnológicamente de la manera más idónea, involucrándose y cooperando socialmente a través de la lúdica.

La valoración de los relatos y la transmisión de valores de los ancianos le implica al usuario aprender a interrogarse e interrogar a los otros, se convierte en la germinación de una sociedad más consciente y crítica de su realidad. Es así como las reflexiones se encaminan a la importancia de la comunicación como derecho para la innovación social y como instrumento de formación colectiva.

Una posibilidad para generar en los jóvenes actitudes activas y cuestionamientos profundos en sus propios contextos; permitiendo también, gracias a la democratización del conocimiento y de la virtualidad, que puedan difundirse las memorias de la región por el mundo.

Sorany Marín Trejos

El audiovisual crítico propone otras narrativas no dominantes de contar historias en el caso de las disputas territoriales, muchas veces cuando las disputas son por megaproyectos, la gestión de estos se realiza en contextos profundamente asimétricos y antidialógicos, donde se persuade, manipula y domina a las

comunidades que se oponen al discurso del desarrollo. El audiovisual ayuda a la socialización de estas luchas y es una forma de que otras comunidades que se encuentran en disputas territoriales semejantes puedan aprender de estos procesos de defensa de la vida y del territorio. Me parece una manera innovadora de tejer diálogos entre comunidades distintas pero que se encuentran en la misma situación de defensa de la vida. En este sentido, el audiovisual es un arma no violenta para la denuncia política. Así mismo, el video puede ayudar a fortalecer procesos internos comunitarios para el reconocimiento y resignificación de su propio territorio, un ejemplo es la cartografía social con la herramienta del video participativo.

Lo interesante de los medios audiovisuales no es solamente la denuncia sino que, a su vez, se puede mostrar otras formas de vivir, crear nuevas sensibilidades y fortalecer subjetividades que buscan la liberación. El potencial creativo del audiovisual es mostrar esos otros universos simbólicos y la resignificación de las estéticas populares y ancestrales. Es un dispositivo de esperanza. La creación de sentido es indispensable para la construcción de un proyecto político y ético más justo y, sobre todo, responsable de las comunidades, de las personas, de las aguas, de las montañas, de los animales y de todo aquello necesario para la reproducción de la vida en armonía y equilibrio.

Danya Lorenia Leal Romero

Las luchas de los indígenas por su autorrepresentación desde diferentes medios de comunicación se conectan con otras luchas por la autodeterminación, el autogobierno y los derechos sobre la tierra y el territorio. El cine se convierte para ellos en una herramienta reivindicativa, de resistencia, que rompe con los imaginarios nacionales hegemónicos y visibiliza sus realidades y las problemáticas que enfrentan como comunidades. Los extractivismos sistemáticos a los que han sido sometidos los pueblos originarios de Abya Yala y sus conflictos con los Estados y grandes corporaciones mineras, hidráulicas, petroleras, eólicas, etc., en defensa de su autonomía y sus territorios son denunciados, por ejemplo, en las experiencias filmicas en las que se ha involucrado el Consejo Regional Indígena del Cauca (Cric), la Asociación de Cabildos Indígenas del Norte del Cauca (Acin), o colectivos como Ojo de Agua Comunicación. Además, este cine defiende la cultura de los pueblos ante el despojo y la folklorización de sus historias, saberes y cosmovisiones.

Amanda Sánchez Vega

Pienso que la representación de los mundos rurales, campesinos, verlos y oírlos hace que se multiplique su existencia en las cabezas de quienes les miran y escuchan. Pasar por el proceso de narrar las disputas territoriales, de la vida que se defiende, de la paz que se construye, es una manera de quitarle un poco a la guerra y a la muerte y darles vida a los buenos vivires, cualquier co-creación, ya sea audiovisual o de otro tipo, me parece que es potente en cualquier tipo de comunidad.



MARTES 4 SEP

LA CULTURA ESTÁ EN VOS.
Derby Arboleda.
Colombia.
2016/ 25 min.

ESTO SE POBLÓ.
Mauricio Balanta.
Colombia.
2016/ 9 min.

Cinemateca Distrital.
cra. 7 #22-79 / 5:15 pm

III FICCA KUNTA KINTE MIGRACIONES

Festival Internacional de Cine Comunitario Afro

 /ficcakkbogota

CEL: 3116964649 / 3116612679

4 AL 8
SEPTIEMBRE
2018
BOGOTÁ



Cine comunitario, re-existencias y construcción de sub-alter-natividades: autonomías rurales y urbano-populares

Liliana Márquez, Jorge Eliécer Díaz Duque, Gilsan Quintero, Luis Fernando Duque, Eliana Alzate, Andrés Luna y Diana Luna

La presente propuesta de des-clase es tejida por dos colectivos que realizan cine comunitario desde territorios urbanos, rurales y académicos en la ciudad de Manizales:



Sábalo Pro: Cine y comunidad, es una escuela alternativa de medios de comunicación comunitarias de la ciudad de Manizales, que le apuesta a la comunicación, el cine y las nuevas tecnologías como herramientas de transformación social, un grupo de realizadores audiovisuales que comparten su pasión y sus conocimientos con la comunidad.

Organizadores del Festival de Cine comunitario “Qué hay pa’ la cabeza”. (Luis Fernando Duque, Eliana Alzate, Gilsan Quintero, Valentina)

Nosotros hemos encontrado en el cine comunitario una alternativa para llegar a las comunidades que tienen unas cualidades de vulneración de sus derechos, de despojo de cuerpos y de territorios. Allí hemos encontrado que las plataformas digitales, el proceso de conocimiento de la fotografía, el video, edición, el manejo de los planos, los encuadres, han sido muy importantes.

Nosotros nos hemos especializado con una pedagogía libre, donde utilizamos conceptos del cine, técnicas cinematográficas pero lo que hacemos es acoplarnos a las necesidades de las personas que están con nosotros en diferentes territorios, especialmente en la comuna San José, allí es muy importante porque estas personas han visto una alternativa más para mostrar su vida, retratar con detalles sus alegrías, sus desdichas, sentirse mucho más cómodos para encontrar un posible futuro laboral o artístico.

El cine comunitario es la oportunidad que tienen los involucrados en este arte para contar la historia de la señora que vende arepas, la del señor que hace 30 años arregla zapatos en la esquina. El cine comunitario es esa oportunidad que tenemos nosotros y las comunidades de transmitir, es esa semillita que sembramos, es darle soberanía a la gente para que hable de cosas diferentes de las que se ven en su comunidad, aprendan cosas diferentes y se den a conocer al mundo. Yo creo que el cine comunitario es una ventana muy bonita que tienen las comunidades y la gente para contar sus historias.



Lo que hemos hecho estos años es un acercamiento a la comunidad donde vivimos, una comunidad urbana que se llama comuna San José, en esta comuna hemos tenido diferentes conflictos, desde el desarraigo, el despojo, el desplazamiento urbano a raíz de un macroproyecto de renovación urbana que empezó a ser ejecutado desde el año 2008 hasta la fecha, sin darle respuesta a los habitantes de los diferentes barrios que componen la comuna, nosotros hemos hecho un acompañamiento, una amistad con la población infantil, con la juvenil, con madres, siempre haciendo charlas, tertulias, diálogos en torno a los medios de comunicación y las tecnologías.

El cine comunitario, la fotografía, las huertas urbanas, el cultivo, la protección y custodia de semillas, para nosotros es un acto político, no solo es un taller asistencialista en el que el niño o la niña ven una película, es también un taller en el que los niños deben ser conscientes de cuál es su contexto, qué es lo que está pasando en su realidad; vamos a esa conciencia crítica, donde el niño puede empezar a hacer sus propios trabajos audiovisuales desde sus herramientas pero ya metiéndoles una reflexión sobre su territorio.

Siempre se está trabajando en torno a la imagen, los niños siempre están grabando, siempre están en constante registro de lo que hacemos, también han venido a nuestra comunidad otras personas que nos han ayudado con conocimientos sobre guion.

Cuando se trabaja con los niños también se debe tener en cuenta su disposición, no es solamente imponer reglas, también se deben considerar sus reglas, sus dinámicas, sus contextos, su vocabulario, uno trata de adaptarse a ellos porque si no va a pasar lo mismo que en la escuela, van haber muchos a los que no les va a gustar estar sentados y quietos, ellos siempre quieren estar saltando, jugando. El punto es cómo uno se adapta a esas nuevas dinámicas que no son tan represivas o conductuales sino que son un poco más espontáneas.

Lo que tenemos acá es algo que llamamos la escuela libre o la escuela que no cierra, una escuela itinerante, viajera, donde buscamos aprender de la imagen, del sonido para llevarlo a nuestra comunidad, nuestros barrios; el proceso que hacemos es libre de sentir, de escapar, libre de pensar, de salir corriendo. No es educación, es armonía, es diálogo, es aprendizaje, es solidaridad, es compañía, es nosotros. Todo ello nos hace cuestionarnos y definitivamente actuar.

Estamos hablando de liberar la semilla nativa, estamos hablando de reivindicar los páramos, que no se les olvide que somos territorios, hemos logrado reunir la huerta, la música, el cine, en una sola pedagogía conjunta. Las herramientas se dan porque el contexto nos permite, ya uno va viendo que le puede ir mostrando a los niños según la problemática y preguntarme cómo enfrento yo esos retos desde el cine.

Seguiremos haciendo lo propio, lo común, lo nativo, tejiendo con esa amplia red de movimientos que cada día están transformando desde sus localidades, sus barrios, sus comunas, desde la chacra, la vereda. Pedagogías que nacen de territorios geopolíticamente situados, que definitivamente adolecen de acciones directas, transformadoras, y yo creo que ese es nuestro camino.



Cine Club Cinentrada, es un club de cine conformado por niños, niñas y jóvenes de comunidades rurales de la ciudad de Manizales, enfocado en la formación de herramientas audiovisuales, formación de públicos y la creación de proyectos audiovisuales que buscan rescatar las tradiciones culturales y la narración oral de los territorios rurales.

Somos los organizadores del Campamento Audiovisual Itinerante.

Colectivo Creapaz. Cine Club Infantil y Juvenil Cinentrada (Lukas Duque, Liliana Márquez, Camila Castro, Ricardo Castro, Nicolás Giraldo, Juliana, Juan Felipe Castaño y Andrés Felipe Tabares)

El Cine Club Infantil y Juvenil Cinentrada es un proceso del colectivo Creapaz, conformado por niños, jóvenes y adultxs de la zona rural de Manizales. Este no es un grupo académico que responde a la institución, por el contrario, es un parche de amigos que se reúnen con el pretexto de hacer cine, entendiendo el cine como una oportunidad para recuperar la historia y hacer memoria de las comunidades más invisibilizadas, develando todo lo que ellas tienen por contar.

Nuestra manera de hacer es escuchándonos, siendo conscientes de que la voz de los niños es muy importante, que ellos están ansiosos por crear, por realizar, por contar su versión de la historia y, además, por aportarle a la comunidad. El cine club Cinentrada es un aporte a lo comunitario, al encuentro entre los niños, las familias y los vecinos.

La pedagogía empleada dentro del cine club se realiza desde la creación, la formación y la proyección. En la primera aprendemos a través de la experiencia propia, de la exploración, del ensayo y el error. Por otro lado, tenemos procesos de formación teórico-prácticos en donde contamos con el apoyo de expertos en audiovisuales. Este conocimiento se materializa en ejercicios documentales en los que se narran principalmente historias de nuestra ruralidad. Por último, y no menos importante, está la proyección, es aquí donde se le devuelve a la comunidad lo recogido, es aquí donde se lleva a cabo un verdadero encuentro, en donde se visibilizan y se reconocen como comunidad.



QUE
HAY
PA LA
GABEZA
AUTONOMIA COMUNAL



SÁBADO 23
DE NOVIEMBRE

DOMINGO 24
DE NOVIEMBRE

TAALLERES - MUESTRAS - PROYECCIONES

COMUNAL
SAN JOSÉ



COMUNATIVA



SÁBALO pro
cine y comunidad

Cine comunitario, re-existencias y construcción de sub-alter-natividades: autonomías rurales y urbano-populares
Liliana Márquez, Jorge Eliécer Díaz Duque, Gilsan Quintero, Luis Fernando Duque, Eliana Alzate, Andrés Luna, Diana Luna

La pedagogía empleada dentro del cine club se realiza desde la creación, la formación y la proyección. En la primera aprendemos a través de la experiencia propia, de la exploración, del ensayo y el error. Por otro lado, tenemos procesos de formación teórico-prácticos en donde contamos con el apoyo de expertos en audiovisuales. Este conocimiento se materializa en ejercicios documentales en los que se narran principalmente historias de nuestra ruralidad. Por último, y no menos importante, está la proyección, es aquí donde se le devuelve a la comunidad lo recogido, es aquí donde se lleva a cabo un verdadero encuentro, en donde se visibilizan y se reconocen como comunidad.

Cuando la Aurora Habla: Mitos y leyendas, es un documental que se realizó en el 2013 a partir de la narrativa oral de la vereda La Aurora; cuando se hizo este ejercicio documental los chicos no tenían ningún conocimiento previo, ni manejo de cámaras, ni a la recogida de historias, entrevistas, presentación. Sin embargo, se logró recopilar momentos tan importantes que ya hacen parte de la historia. En el cine comunitario las cosas se hacen al paso, de la manera como se vayan dando.

La presentación de los documentales o películas ante la comunidad es una fiesta, los chicos del cine club realizan carteles y afiches con sus propias manos para invitar a toda la comunidad, se dispone un espacio abierto como la cancha o el patio de la escuela, de manera que todo el mundo se sienta como en el cine, se realiza un bazar de dulces artesanales elaborados por los mismos chicos.

A través del cine comunitario se busca que los niños y jóvenes de las zonas rurales valoren el lugar en el que habitan, siendo individuos activos que generan espacios para el tejido comunitario, pero sobre todo que cuenten sus propias historias sin intermediarios.



<https://www.facebook.com/Qu%C3%A9-hay-pa-la-Cabeza-1818147601735600/videos/que-hay-pala-cabeza-2017/313567366147179/>





Lidoro Hurtado, Consejo Comunitario Bajo Mira y Frontera, PCN

Documental Campaña Hacia Otro Pazífico Posible Proyectado en Campamento Colectivos de Jóvenes por la Soberanía Alimentaria Título de la obra: Una cultura del encuentro. Archivo enviado por Julian Ariza Uruguay.

Hola, soy blaCkax Carabantú o Carlos Santos. Hijo de Beté, municipio del medio Atrato, en el departamento del Chocó, Colombia, y como embajador digo fuera del país: *Chocolombia is my planet, is my world*. No me cabe duda que nací para lo que hago, gratitud eterna MaFlor.

Soy cofundador de Carabantu.org, por más de 20 años utilicé el cine como una herramienta etnoeducativa. Comencé con la autoetnografía de mi vida, y muestro con el trabajo comunitario mi relación con el destierro ancestral, hablo con imágenes porque es mi proyecto de vida en comunidad.

Me autodefino como un fotógrafo cimarrón, todos mis trabajos tratan de reflejar lo que vivo en y con los procesos comunitarios. No conforme con lo que veo, me adentro en la documentación de historias para incomodar y denunciar con historias lo que no me gusta y que considero, con mis aportes, se pueda transformar y excretar.

Desde lo académico, mi apuesta cimarrona se inclina desde la antropología visual cimarrona, donde más que anexos documentales, critico y le apuesto a la construcción de procesos comunitarios como un constructor de puentes, y adquirí la técnica fotográfica en la práctica cotidiana y profesional en fotografía documental con mi trashumancia.

Hago parte, como cofundador, del Festival Internacional de Cine Comunitario Afro (FICCA) Kunta Kinte, con sede principal en la ciudad de Medellín y el Cauca, con el fin de articularse más de cerca a las realidades indígenas, campesinas, rurales del Pacífico sur colombiano.

Asumo el cine como herramienta etnoeducadora y de promoción de derechos humanos con mayor énfasis en comunidades afrocolombianas. Hago parte de la alianza de narradores visuales comunitarios e independientes de un mundo en continua coevoluciónAcción.

Tenía muchas expectativas cuando acepté el llamado a este espacio de autonomía, cine y re-existencia, y consciente del privilegio y el apoyo de quienes hacen parte de esta familia, el intercambio de experiencias y las alianzas que se han venido entrelazando con los saberes, ha sido lo más importante para mí y los seres a los que puedo compartir lo aprendido con ustedes.



Autobiografía de blaCkax Carabantú (Carlos Santos)



Humilde, actualmente hago parte de experiencias que en mi cotidianidad nutren mi ADN, y son estas:

Pasolini en Medellín, Click por los barrios, Skype Lab Solidarilabs y proceso de formación Chagras: la alianza de 40 narradores visuales comunitarios, colectivos e independientes liderados por Baudó AP, entre otras.

Muy agradecido de hacer parte de este proceso, AXÉ.

Aquí parte de lo que hago:

Canal: Carabantú Río - YouTube

2019 - Sonidos de PAZ - Ecoaldea FUNDAMOR Mandivá - Santander de Quilichao, Cauca, Colombia. En: <https://www.youtube.com/watch?v=abMV1qwySVQ>

2017 - *Memorias del XII Festival de la vida en la Gabarra*. Municipio de Tibú, Norte de Santander, Colombia. En: <https://www.youtube.com/watch?v=XFca4mgUglg&t=121s>

2015 - Capítulo 2 Serie WEB BFC: blaCkax Carabantú Fotógrafo Cimarrón. Homenaje al Bufallo. Medellín, Colombia. En: <https://www.youtube.com/watch?v=byNBRmhKyTk>

2015 - Capítulo 3 Serie WEB BFC: blaCkax Carabantú Fotógrafo Cimarrón. Don Julio, un héroe manso. Medellín, Colombia. En: <https://www.youtube.com/watch?v=sgtX7dM-f-0>

2010 - Inundaciones Chocó. Autoetnografía en imágenes: inundaciones en el río Atrato. Municipio Beté, del medio Atrato, Chocó, Colombia. En: <https://www.youtube.com/watch?v=ryUmXiVoJjU>

Actualmente residio en el municipio de Caloto, departamento del Cauca, y desde aquí se están adelantando varias iniciativas colectivas como:

Jornadas de capacitación en fotografía y medios audiovisuales, para fortalecer la comunicación propia del cabildo López Adentro, como proceso de liberación de la Madre Tierra, en el Cauca.

Desde Caloto en el departamento del Cauca se están adelantando varias iniciativas colectivas:

Jornadas de capacitación en fotografía y medios audiovisuales para fortalecer la comunicación propia del cabildo en López Adentro, en el Proceso de la Liberación de la Madre Tierra en el Cauca. Pronto, más noticias.

Gracias CaRaBanTÚ



Encuentro de Mujeres que luchan, en el Caracol de Morelia, Chiapas/ Archivo Beatriz Adriana Rodríguez Gutiérrez compartido por María Gabriela Suárez



Representaciones y re-conocimientos, encuentros a través del cine comunitario

María Gabriela López Suárez³⁸

Este texto pretende presentar algunas reflexiones surgidas a partir del documento emergente del seminario 'Autonomías, cine y re-existencias: praxis-teórica, genealogías y estéticas en la descolonización de las metodologías', correspondiente al curso virtual del Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (CLACSO) 2035, coordinado por las maestras Patricia Botero-Gómez y Xochitl Leyva-Solano del Grupo de trabajo (GT) 'Cuerpos, territorios y resistencias'.



En las líneas que integran el texto recupero aportes del seminario cursado y las analizo desde mi labor como comunicadora y también como docente en el ámbito de la educación superior con enfoque intercultural en San Cristóbal de Las Casas, Chiapas, en donde convivo con juventudes mestizas y de pueblos originarios de Chiapas. Los materiales consultados al interior del seminario son una base fundamental para el argumento de este escrito, donde las producciones audiovisuales desde el cine comunitario juegan un papel central.

38 Profesora-investigadora en la Universidad Intercultural de Chiapas, periodista cultural y radialista.



Palabras clave: comunicación popular, cine comunitario, movimientos sociales, representaciones.

A manera de preámbulo: La comunicación popular y los movimientos sociales

Para hacer referencia a lo que se ha trabajado en el cine comunitario desde distintos espacios geográficos y colectivos es importante hacer mención de la importancia que tienen los aportes de la comunicación popular y cómo se han agenciado de ella en los movimientos sociales que ha habido y siguen surgiendo.

"Consideramos que tanto los pobladores de Abya Yala como los jóvenes habitantes de redes y paisajes mediáticos son protagonistas centrales de un momento histórico en el cual la comunicación popular juega un papel fundamental que requiere nuevas lecturas conceptuales, con mente abierta, más allá de las formas canónicas que conocemos" (Muñoz y Linares, 2018, p. 87).

Y en esta dinámica que se gesta, vale la pena tener presentes dos elementos; primero, cómo cada colectivo, cada movimiento ha apropiado y resignificado la concepción de la comunicación popular, aunado al uso de las herramientas tecnológicas, la internet y las redes sociales; segundo, las juventudes se han tornado como actores clave en las participaciones.

Los novísimos movimientos sociales han sido caracterizados por su forma de operar en la era digital, sociedad-red o de la información, y por utilizar las TIC como estrategia de movilización y lucha. Las redes generadas a partir de los medios masivos de comunicación funcionan hoy en la web y ello implica que los sujetos jóvenes-estudiantes, cuyas prácticas se han ido transformando a partir del uso de nuevas herramientas infocomunicativas, son generaciones digitalizadas, interactivas e hipermediatizadas. Cada uno de maneras diferentes propone resistencias globales, con nodos de reciprocidad que crean redes transfronterizas mediante la comunicación para la resistencia social como un eje central articulador en la reivindicación de los procesos "desde abajo, a la izquierda y con la tierra"... (Muñoz y Linares, 2008, pp. 87-88).

Los movimientos sociales han dado pauta a reflexiones y acciones importantes en distintas regiones de América Latina. Las culturas, las identidades, la lucha por los territorios, la denuncia de la violencia hacia las mujeres, la discriminación, el exilio, son algunos temas que se hacen presentes en los materiales audiovisuales que han producido algunos colectivos como Proyecto Videoastas Indígenas de la Frontera Sur, (PVIFS); Ojo Semilla-Ecuador; Casa, Cultural Chontaduro; Tejido La Transicionada, Gaidepac y otras negras y

ifeministas!, y divulgado por Festival Nacional de cine y video comunitario del Distrito de Aguablanca-Cali, Colombia, (Fesda), Colectivo Creapaz-Cinentrada, Feria Internacional de Cine de Manizales, por mencionar algunos.

La aportación de otros medios como la radio comunitaria y la participación de comunidades y pueblos originarios en este proceso y en esta lucha han sido vitales.

Desde la década de los setenta, las comunidades y pueblos indígenas de Latinoamérica iniciaron históricos procesos de comunicación, desde la producción radial pasando por el audiovisual y el lanzamiento de portales indígenas que nos permitieron a los realizadores y comunicadores indígenas incursionar en las nuevas tecnologías, para así crear las poderosas obras que nos hacen decir presente (Hernández, 2019, p. 8).

Por lo anterior, el video se ha convertido en una herramienta de denuncia, sumado al proceso de agenciamiento político de los grupos y comunidades que siguen en su lucha al interior y fuera de sus territorios, de ahí la importancia de la realización de cine comunitario.

El cine comunitario

¿Qué es cine comunitario? Para mí, es aquel cine cuyo propósito reside en satisfacer lo que la comunidad o grupos necesitan. Sus principales elementos son las historias de la población, los testimonios, los conocimientos, la memoria local, la memoria histórica, convirtiéndose así el cine en una herramienta colectiva. Esta herramienta está al alcance de las personas que integran la comunidad, sin distinción de edad o conocimientos. El cine comunitario se vale de los recursos tecnológicos con los que cuente, es decir, no busca ser un cine que obtenga premios o distinciones. De manera que se puede hacer una producción con una cámara de celular o una cámara de video austera. Dentro de sus principales elementos están la creatividad y la narrativa para contar las historias. Su metodología fortalece y estimula el trabajo en colectivo.

Enfatizo en dos elementos que son claves cuando se habla del cine comunitario, primero, de las posibilidades de cómo construir comunidad y, segundo, el proceso metodológico a través del cual se gesta la producción de cine comunitario:

1) La construcción de comunidad a través del cine comunitario se va estableciendo desde el acompañamiento, en un sentido horizontal, donde no se busca imponer sino crear en colectivo. Una parte fundamental es desde la reflexión de qué se quiere realizar, tener una postura política del territorio en el



que se vive, de las necesidades que se tienen, de lo que se pretende llevar a cabo. Y los procesos audiovisuales se van convirtiendo en una de las herramientas que permite ir visibilizando, registrando, divulgando las luchas, la memoria colectiva, las prácticas culturales, las pérdidas culturales, la revitalización cultural.

La comunidad parte de lo que nos es común, y ahí hay puntos de encuentro fundamentales con la población, la participación de cada sector de la comunidad. Esa también es una parte vital para crear comunidad desde el cine, lo audiovisual. Escuchar las diferentes voces, los pensamientos y cómo esto se plasma a partir de los aportes de todas las personas. Una parte fundamental es el respeto hacia la diversidad de conocimientos que tiene cada grupo de la comunidad y sus perspectivas, esto sin duda permitirá enriquecer ese paso a construir comunidad desde lo audiovisual.

2) El proceso metodológico. El proceso de la comunicación es horizontal, la palabra y la escucha son importantes. El proceso además de ser creativo, se realiza con acompañamiento y participación de diversas personas de la comunidad. A manera de ejemplo están los videos realizados con la participación del pueblo Nasa en la Región del Cauca, en Colombia. Desde el pueblo Nasa, es a partir de las necesidades que tienen y cómo las partes que integran la comunidad inician el proceso de trabajo. Es un engranaje que se va tejiendo en colectivo, donde la comunicación fluye de manera horizontal. Cada parte del tejido va realizando sus funciones, siempre teniendo en cuenta los elementos de la cultura del pueblo, la lengua originaria es uno de los hilos conductores, sus contextos, su gente. Y en todo el trabajo hay un proceso de indagación, de consulta, de investigación que es fundamental. Ese tema me ha resultado de sumo interés por el entramado y la profundidad que lleva en los conocimientos de los pueblos y la manera en cómo se comunican.

A partir de los dos elementos explicados, para mí es fundamental el aprender a trabajar en colectivo, lo que implica varios cambios en el pensar, en el hacer, en el actuar, en el ser responsables. De lo anterior se pueden generar planteamientos que den cuenta al ¿cómo puedo aportar más allá de mi espacio, de mi territorio, de mi región?

Dentro del cine comunitario se ha establecido también la reflexión sobre las representaciones y autorrepresentaciones que se hacen presentes en las producciones, donde también lo colectivo incide de manera puntual.

Representaciones y autorrepresentaciones a través del cine comunitario

Indudablemente enfrentarse a los retos y tensiones en esta colaboración interseccional e intercultural en la búsqueda de construir representaciones y



Presentación de obra de teatro Eterno femenino en plaza central de San Cristóbal de Las Casas, Chiapas. Ana María Vázquez Hernández y Rafael Monjarás aparecen en la imagen. Autora de la foto: Guadalupe Calvo.

autorrepresentaciones audiovisuales es una tarea de todos los días. Implica una lucha desde los diferentes espacios en cada que una se encuentra, no solo en el espacio laboral sino en todos los que estamos interactuando y los que podemos ir incidiendo, de diferentes formas.

Me queda más que claro que la lucha no se puede realizar sin una postura crítica ante lo que está sucediendo en nuestros diversos territorios, culturas. Uno de los grandes retos es este desde el que nos estamos situando para emprender estas luchas. Otro reto es ir sumándonos en colectivo, ir tejiendo redes que permitan fortalecer los trabajos, y ahí considero se encuentra una de las potencialidades, crear "alianzas en las formas de construcción" (Seminario Clacso 2035, 2020).

La visión desde la que nos situemos debe apostarle a la interculturalidad crítica que nos plantean quienes han caminado desde la realización y divulgación del cine comunitario, así como lo destaca Catherine Walsh en su texto de la Interculturalidad crítica y educación intercultural (2010).

Las tensiones están presentes en todo momento, desde el modelo económico en el que vivimos y en el que las políticas continúan contribuyendo a la inequidad, las injusticias, los despojos. Sin embargo, es alentador y esperanzador conocer cómo en otras partes del mundo del Abya Yala se están tejiendo procesos, proyectos que buscan construir con y desde los grupos el tema de las autorrepresentaciones y representaciones. Y a partir de eso se pueden identificar potencialidades. Ese tejido que acabo de mencionar, para mí es una potencialidad, al igual que la reflexión crítica sobre traicionar la blanquitud.

Otra de las potencialidades que considero interesante es desde lo que Camilo Aguilera plantea, el audiovisual viene a constituirse como un dispositivo de memoria de prácticas culturales que busca "resignificarlas" y "abrir posibilidades para su fortalecimiento" (2015, p. 145). Porque ahí, como plantean las compañeras de las diferentes colectivas y grupos que compartieron su voz y trabajos en el seminario, se generan espacios de creación y disfrute cultural, contando las historias desde quienes las viven, sus espacios, sus territorios, sus luchas. Y estos procesos se articulan desde lo colectivo, desde la diversidad de mujeres, hombres, población adulta, joven, que comparten sus sentires, pensares, sueños, esperanzas, donde los rostros, como menciona Juan Carlos Arias (2019), se reconocen, restituyendo el vínculo social y humanizándolo. Otra de las potencialidades es el trabajar con metodologías en colectivo, participativas, en la búsqueda de espacios para la reflexión y la autorreflexión.

Re-conocimientos y encuentros

De lo escrito en los apartados anteriores vuelvo la mirada para vincular los aportes del seminario, a partir de algunas reflexiones puntuales que hago y lo que me

queda como parte del trabajo a partir de mis haceres en los roles que desempeño.

Si vuelvo la mirada hacia atrás en mi caminar, me percaté que mi visión sobre distintas aristas ha ido cambiando para enfocarse en elementos más relacionados con mis entornos, mis contextos, los territorios y espacios en que habito y me habito, sus luchas, las mías y las de quienes me rodean.

Ese tejer-mirar-entender lo que implica el cine comunitario, desde las luchas, las resistencias, la apuesta por las autonomías, no se puede realizar de manera individual. Se requiere también ir haciendo esto de manera colectiva, desde diferentes miradas, conocimientos, sentimientos, propuestas, y quiero compartir algo que un colega mencionó en un conversatorio: humildad metodológica (no solo en la parte académica sino en el proceso de la vida misma). Desde el reconocimiento que de manera aislada no se avanza, tenemos que aprender de otras experiencias, de otros andares, de recorridos que llevan tiempo haciendo brecha en el caminar. Eso es algo en lo que he estado pensando, cómo este caminar, más allá del trabajo académico, ha tenido oportunidad de estar interactuando, aprendiendo desde lo comunitario, con otras maneras de trabajar centradas en lo colectivo-común, y cómo esto me ha permitido conocer y reconocer otros procesos. No lo he hecho sola, en ocasiones también he partido desde un conocimiento local en el que no tenía conocimiento, y el cómo entrar en esta conformación de redes va creando tejidos que permiten caminar con más gusto, sentido y con el ánimo de poder estar aportando y aprendiendo con y de las demás personas.

Considero que podría continuar fortaleciéndose la formación de las nuevas generaciones sobre herramientas que les permitan seguir divulgando lo que pasa en sus territorios a través de la producción de materiales audiovisuales. Y algo fundamental, no solo enfatizar en la parte técnica sino el sentido que conlleva el realizar estos trabajos para visibilizar situaciones de su contexto, vinculadas al Abya Yala.

Para el caso de mi experiencia en la universidad, que tanto estudiantes como docentes tengamos conocimientos sobre otros procesos de formación, donde no solo se busque cumplir con los requisitos para lograr la eficiencia terminal o realizar una producción interesante sino que implique comenzar a hacer uso de otras metodologías, donde el sentido participativo cobre importancia más allá de solo el término.

Y también siento necesario que experiencias como esta que estoy teniendo sería primordial para replicar y compartir, para ir desaprendiendo y reflexionando juntas y juntos.

Por otro lado, se hace muy necesario repensar sobre las potencialidades



del mundo audiovisual y digital que se convierte en una serie de herramientas que permiten, como se mencionó en el seminario, pensar (y agrego re-pensar), imaginar, reinventar. La parte de la creatividad me parece que es un elemento clave, no todo está dicho, cómo ahora se puede hacer lucha, la resistencia, decir lo que está sucediendo desde nuestros contextos al mundo.

Las herramientas de lo audiovisual y lo digital vienen a ser los medios con los que las poblaciones, los grupos, las comunidades, los pueblos están dando a conocer las luchas por el despojo de territorios, la violencia que se vive, las injusticias, entre muchas problemáticas que están suscitándose desde los diversos territorios. Estos medios han dado un giro grande en la concientización que la población va teniendo sobre la importancia de su uso, va de la mano con el agenciamiento político de cada persona, grupo y cómo esto incide en las acciones que se desarrollarán.

Y el mundo audiovisual y lo digital vendrán a potenciar, visibilizar y fortalecer todas las luchas, en la medida que haya un uso consciente de para qué se usan, quiénes lo usan, y una pregunta que también recupero de la reflexión, que me parece fundamental, a partir de que tengamos claro, ¿cuál es el territorio que habitamos? Y yo agrego, ¿y en qué medida queremos hacer algo para favorecer ese territorio y lo que en él se vive?

Horizontes de re-existencias

Desde mi perspectiva y sumando la reflexión generada por el seminario, me parece que los horizontes a partir de lo que queda pendiente en el hacer del cine comunitario desde otras miradas, con apuestas a lo crítico, decolonial, son horizontes con esperanza y muy coloridos, sin descartar también que no todo el horizonte es alegre y tiene sus retos. Eso se puede construir desde el tejido en colectivo, sumando esfuerzos y también puestas en común. Retomo una de las preguntas que se plantea en un video de la clase ante la minga generada por la Masacre en Gargantillas, cuando un compañero menciona ¿qué hacemos con la indignación? Esa pregunta me parece un detonante muy poderoso, ante el dolor, ante la violencia, ante la discriminación, la desigualdad, la injusticia (y podría seguir...), qué se hace ante eso. Hay como respuesta una acción en colectivo que le apuesta a otras maneras, otros modos de hacer, en este caso ahí estaría reinventar las resistencias. Y aquí las infancias y juventudes cobran parte fundamental, cómo le hacemos para sumarles a ser parte de, que se sientan integrantes de esos nuevos procesos, que podamos escuchar sus voces (eso también se menciona en el video y eso se nos olvida en lo cotidiano, más con niñez y juventudes) y tomar en cuenta sus propuestas.

A manera de compartir, en mi trabajo con las juventudes-estudiantes,

aprendo cosas nuevas constantemente, escucharles y verles motivadas es algo que me inspira a seguir aportando mi granito de arena. Quieren participar, ser incluidas, tienen propuestas interesantes, aquí una tarea clave es aprender a escucharles y también interesarnos en lo que les preocupa y les ocupa.

Algo que me parece fundamental es la búsqueda de los caminos, que se haga en colectivo, desde otras posibilidades. De ahí el proceso necesario de la deconstrucción para poder mirar con otros ojos lo que acontece, lo que se hace, lo que se crea.

Y a manera de cierre comparto un par de preguntas, a partir de la labor que realizo, ¿cómo logro establecer puentes con los grupos que interactúo y el territorio en donde me desenvuelvo? ¿En qué medida lo audiovisual y el uso de tecnologías es más que una herramienta técnica?



La infancia y el cine latinoamericano en sus múltiples re-existencias y estéticas a lo largo del siglo XX

Julián Andrés Amado³⁹

Respira el mismo aire de los acontecimientos, y todos los personajes le empañan con su aliento. Entre ellos se pierden con mucha más facilidad que un adulto. Las aventuras y las palabras intercambiadas le afectan a un grado indecible, y, al levantarse, está enteramente cubierto por la nieve...

Vignale (2009, p. 77)

La infancia, la in-fans, los sin voz, los que en su expresión simbólica, imaginaria y creativa del lenguaje se han separado de esa voz activa, pragmática y común de los adultos (Vignale, 2009, pp. 2-5). ¿Cómo se ha comprendido a la niñez? ¿cómo se le ha pintado, fotografiado, escrito y representado? El siglo XX ha comprendido a este grupo generacional como un estadio de lo humano pensado para la transición de una etapa no-productiva a una productiva dentro de los campos del saber, la política, el quehacer económico y social. Los infantes han sido los primeros oprimidos dentro de las distintas y disímiles épocas, cómo lo afirma Álvaro Villar-Gaviria en "El niño, otro oprimido", el niño llegó a convertirse en el silencio permanente, en el que se padecía la jerarquía y la exclusión de un orden que no estuvo hecho para él (Villar Gaviria, 1973, pp. 1-10). En relación con lo anterior, falta echar un pequeño vistazo a lo producido por la historiografía o la filosofía acerca de este grupo generacional para encontrar que lo escrito es más bien poco, y llega a ser más reciente que muchos otros temas dentro del campo del saber científico.

A finales del siglo XIX y principios del siglo XX se asistió a la creación de nuevos dispositivos de control del cuerpo, la psique y mecanismos de control vital del infante desde algunas aproximaciones de la pedagogía soviética rusa y el psicoanálisis alemán freudiano. Un niño producido desde el análisis conductual, la adecuación, y el misterio de una sexualidad y moralidad lista para ser adecuada a un sinnúmero de circunstancias necesarias para el futuro obrero necesitado (Delgado, 1998, pp. 20-70). Sin embargo, las repercusiones más fuertes no se vieron sino hasta después de los años 1930-1950 en gran parte del mundo latinoamericano, norteamericano, asiático y europeo occidental. Como se verá más adelante, la subjetividad del infante fue producida fuera de la misma experiencia del niño, se lo alejó de su experiencia y acontecimiento, cómo también de su propia subjetividad (Delgado, 1998, pp. 100-150).

39 Julián Andrés Amado, Historiador y filósofo de la Universidad de Caldas.

Con esto dicho, la infancia como grupo etario ha tenido la particularidad de ser siempre contemporánea. Es decir, los adultos mayores de hoy fueron los infantes de principios o mitad siglo XX, infantes de las dos posguerras, infantes de las dos guerras mundiales y de Hiroshima para todo ese mundo Europeo Occidental. La niñez latinoamericana hija del colonialismo, la pobreza, la miseria, las dictaduras también habla contemporáneamente de la experiencia de la caída de los ideales de época, de las guerras internas, de la exclusión, del consumo, del paso forzoso del campo a la ciudad o metrópoli, y el desvarío de los cambios tecnológicos (Instituto de Geografía, 2018, pp. 12-40). De ahí se sigue la afirmación consecutiva, la infancia de finales del siglo XX vienen a ser los jóvenes del siglo XXI, infantes del fenómeno climático, de los cambios en la estructura de la familia y las renovadas corrientes de la experiencia estética y la subjetivación de la identidad. Ahora, en relación con todo lo dicho, ¿qué nos puede decir el cine? O, ¿qué le podemos confesar al cine que trata diferentes aspectos de la infancia latinoamericana del siglo XX?

Luego de estas provocaciones queda lo que sería el abordaje de la cuestión de la infancia y el cine latinoamericano en sus múltiples re-existencias estéticas a lo largo del siglo XX. Para realizar esto se seguirán los siguientes caminos, primero, una exploración corta de la definición de la infancia desde los aportes de la filosofía; segundo, una breve contextualización historiográfica de las historias escritas acerca de la infancia y la novedad de su abordaje en la contemporaneidad; y por último, una exposición de la relación cine/historia latinoamericana alrededor de los discursos dominantes de la infancia, para con ello llegar al horizonte de los distintos aportes que desde las regiones y tejidos multiversos se producen para lograr una visión autónoma, creativa y distinta de las formas en las que otros discursos de la infancia se producen fuera de los márgenes de exclusión.

Infancia y filosofía. De la voz y la creación de la experiencia originaria

El primer autor a abordar viene a ser Giorgio Agamben con su libro *Infancia e historia. Un ensayo sobre la destrucción de la experiencia*, esta obra de fragmentos ensayísticos reflexiona acerca de la construcción y destrucción de aquello llamado experiencia como núcleo originario de toda existencia que en su proyección se convierte en el origen de toda historia. El primer ensayo de este grupo de textos se llama, "Infancia e historia, Ensayo sobre la destrucción de la experiencia", aquí se configura, en un primer momento, la crítica a una experiencia que en la contemporaneidad deja de ser realizable al ser el hombre privado de su biografía, de su capacidad de expresar artísticamente o vitalmente los datos, pocos, que tiene acerca de su existencia. Las guerras dejaron un silencio de catástrofe sobre las gargantas, luego de una masacre, un secuestro de un familiar, un abuso o una vida sometida a la batalla por la sobrevivencia, no



había palabra para emular ni siendo infante ni adulto. Afirma que la violencia es uno de los horrores que quita la experiencia de la boca dejando el miedo como vocero cómplice de su silencio (Agamben, 2007, pp. 1-10).

Continúa con la misma idea e increpa que no solo es necesaria una gran catástrofe para que la voz de una experiencia sea borrada. Lo urbano, las grandes ciudades con sus dinámicas extremas y movimiento inauténtico han borrado la experiencia. Las horas pasan, se lee el diario, nada contiene realmente algo salvable, no hay tiempo para pensarse a sí mismo, no se tiene un lenguaje propio, se enmudece la voz ante la vista de la miseria a la cual se asiste sin emulación posible de palabra. Solo acontecimientos vacíos pasan sin volverse válidos para la experiencia (Agamben, 2007, pp. 10-15).

La capacidad de crear experiencias en la infancia de la ciudad se vuelve cada vez más difícil al estar al nivel del adulto, acontecimientos obligados en la escuela, la iglesia, la casa y otras preparaciones que lo llevan al rango de un proto-obrero. Perder la experiencia significa, en último término, perderse a sí mismo en el río de las corrientes del consumo, de la alienación frente a la naturaleza, frente a los otros, las redes de tejidos originarios y demás. Para la infancia llevada allá significa la tristeza de la exclusión de sí mismos, o el mal obrar por simplemente tener la marca de la infancia en sus frentes (Agamben, 2007, pp. 20-26).

Continúa el texto con una exposición histórica del problema de la experiencia en la tradición filosófica del Occidente europeo pasando desde la tradición racionalista del sujeto cartesiano en el que lo único válido como experiencia pasa por la razón que se afirmaba así misma como método de validación de la existencia, a la variante kantiana de la unión de la razón y lo empírico para hacer de la experiencia algo posible más no absoluto. Posteriormente, la versión fenomenológica en la que el mundo de la vida en sí mismo se escapaba de la comprensión absoluta o particular del mundo, pues esta obedecía a una lógica de la vida que sobrepasaba las lógicas humanas de comprensión y vivencia desde Bergson. Y por último, la versión vitalista de los poetas malditos en la búsqueda de la experiencia desde el estar-ahí fenomenológico heideggeriano (Agamben, 2007, pp. 26-75).

Luego de esta reflexión sobre el origen y transformación de la comprensión de la experiencia humana desde las distintas tradiciones filosóficas, llega a concluir que el yo hablante ha sido el locutor de la experiencia, pero no el que la ha vivido. En otras palabras, sostiene que la experiencia originaria y vital no ha pasado nunca por el discurso hablado. La experiencia nunca ha logrado cruzar por la imagen auditiva y todo lo que se ha decidido experimentar llegó a perder fuerza cuando solo se lo dejó en esos términos.

La pintura, la música, la poesía, el cine, la danza, la memoria, la oralidad originaria transportan herencias que guardan un origen común cuando aprendimos el lenguaje en la infancia. Es ahí el punto más importante de Agamben para la reflexión de la infancia, la experiencia que hablábamos en palabras guarda su origen en un lenguaje aprendido en los primeros años de vida, ese lenguaje dotado por la comunidad vivida, la convención que nos marca la mezcla de una lengua natural y un lenguaje asimilado a través de nuestra doble herencia (biológica y cultural). Aprendemos un lenguaje que nos enseña a traducir las experiencias y nos da la facultad de contar historias que formulamos de diferente tipo para existir, representar y, en este caso, re-existir a través de la memoria y la historia (Agamben, 2007, pp. 75-90).

¿Qué es la infancia?

Una pregunta tan general no tiene sentido formularse, pero se ha formulado y respondido de un modo hegemónico y cohesionado para una funcionalidad específica. En este apartado se pretende reflexionar acerca del lugar común que ha tenido la definición de la infancia. Este ha sido un término dejado a palabras claves como juguetes, risas, cosas de tamaño pequeño, inocencia, y edades bajas (Kohan, 2009, p. 13). Y los rangos que sostendría la psicología, 0 a 3, 5 a 6, 9 a 10, etc. A pesar de esto, las realidades de cada ciudad, ya sea europea o latinoamericana, han tejido, años atrás y hoy, infantes con edades fuera de los rangos puestos por los psicólogos. Niños y niñas pidiendo monedas, vendiendo dulces, bebidas, y siendo explotados sexualmente para evidenciar que la condición de "sin voz" se aplica y se asocia no solo a una edad cronológica sino a una condición que empuja cada vez más abajo el **habitar la infancia** (Kohan, 2009, p. 14). A continuación, se expondrán varios de los tópicos más comunes que han girado alrededor de la infancia a través de los fondos filosóficos que los han sustentado, ya sea para su condena o liberación.

Infancia como etapa

Ha sido una idea común y útil plantearse a la infancia como una primera etapa de desarrollo en la que como tabula rasa se dispuso al infante para llenarle de los conceptos de justicia y buena obra que todo ciudadano, en este caso de la pólis de Platón, debía tener. La infancia se volvió importante por tener el potencial de remediar las injusticias de su tiempo, solo ella podía cargar la semilla de un valor que florecería en la adultez. De ahí plantea uno de los primeros corpus pedagógicos para llevar a buen camino a una infancia que cree una pólis justa (Kohan, 2009).

Para Platón, la infancia se dibujaba como pura posibilidad, potencialidad que permitía moldear sueños político-morales cualesquiera que sean, de ahí que toda ética y política habita visiblemente en la infancia. Este sería el germen de



los sistemas políticos en los que la infancia se convirtió en un material disponible de sueños políticos a llevar a cabo. Por eso la educación ha servido como un medio para el fin de la transformación social en una revolución liberal, socialista o comunista. Este ideal platónico transformó al niño en adulto en su consecución ideal del bien y la justicia para el bien común (Kohan, 2009); así lo expresa el autor:

Ciertamente, esta concepción de infancia es exitosa y popular. Las diversas ciencias "psi" desarrolladas durante el siglo XX contribuyeron para hacer de esa infancia cronológica un objeto privilegiado de estudio que sería fuente científica de los dispositivos pedagógicos para educarla. Los saberes producidos sobre la infancia permitirían un mejor conocimiento del mundo infantil y a partir de ese conocimiento sería posible una mejor educación de la infancia. Aún hoy, es la visión dominante cuando se piensa en la educación infantil. (pp. 16-17)

Infancia y tiempo

Antes de Platón, Heráclito planteó a la infancia en una relación particular con el tiempo y las temporalidades, sostuvo que el niño tenía el poder de un tiempo aiónico, un tiempo no cronológico, no seguido, no lineal, un tiempo con intensidad y sin duración percibida claramente. Así calificaba el reino infantil del tiempo, el tiempo del niño como un tiempo de la vida (Kohan, 2009). En relación con lo anterior, para aclarar este tiempo *aiónico*, los griegos tenían varias palabras para referirse al tiempo, grosso modo, eran tres: *Chrónos*, vista como la linealidad del tiempo desde los términos de un pasado, un presente y un futuro; *Kairós*, planteada como las medidas, las proporciones y las temporadas del tiempo, y por último, el *Aión*, asociada con el tiempo de la infancia, significada como un tiempo vivido en intensidad, destino y duración vital. De ahí que, si bien *Chrónos* y *Kairós* son límite, *Aión* es duración, intensidad, eternidad asociada a la infancia (Kohan, 2009, p. 18).

Los niños para Heráclito estaban en la tipología de una existencia despierta, atenta al mundo que acontecía alrededor, siempre ávido de novedad⁴⁰. La infancia se consideraba la apertura al mundo natural, un ver lo que no se ve, pensar lo no pensable, ser lógico sin lógica y esperar siempre lo inesperado. Heráclito dibujó a la infancia en un modo atemporal, en una experiencia siempre posible de lo infantil, un acontecimiento que siempre atravesaría todas las infancias históricas y sociales habitadas de distintos sentidos. Una infancia intempestiva, inexplicable en ciertos momentos, es en parte una tendencia política, un diferente orden de lo social configura esta visión que será cercana, más adelante, a Deleuze (Kohan, 2009).

40 Véase, Biblioteca clásica Gredos, *Los filósofos presocráticos*, vol. I (México: Gredos, 2014).

Infancia y olvido

En Heráclito vimos como el reino del tiempo aiónico se configuró en una fuerza infantil que ha tenido siempre una intensidad posible, abierta a lo desconocido y que en sí misma tiene la posibilidad de guardar un modo estético de estetizar la existencia. Una vida que se oponga al olvido, que se rebele contra las etapas marcadas y se encuentre con los mundos de la literatura y el arte para resistir toda la técnica y el consumo que hacen morir toda experiencia real. De ahí que Lyotard apoyado en Heráclito sostuviese que la infancia no era una etapa superable, más bien que ella se volvía una habitante silenciosa en cada uno de nosotros, variando su audición ya fuese por limitaciones externas o internas del orden político regido. Por ello sostenía que perder la infancia o disipar del recuerdo potencial la infancia en el orden personal y social era perder una potencia de libertad en el que se adquiriría un lenguaje distinto (Kohan, 2009, p. 19).

La infancia para Lyotard es un estadio latente habitado, como lo afirmaba Agamben, en cada una de las palabras que pronunciamos (Lyotard, 1997). Ella da un lugar de libertad, irse a la infancia, es decir, que se ha nacido humano, que lo han creado humano, que no se ha elegido nacer, que no solo se debe basar la existencia en una permanente sobrevivencia. Esa reflexión en la infancia desencaja todo el orden normativo del presente y desencadena toda una serie de acciones y pensamientos que ayudan a aclarar o disipar muchas preocupaciones existenciales (Kohan, 2009, p. 21).

Infancia y devenir

Se va tejiendo en la reflexión una frase conmovedora, lo más revolucionario hoy sería revivir las infancias de cada uno para estetizar y politizar de un modo diferente la vida. En este caso Deleuze converge con Lyotard en sostener que pensar la infancia como concepto histórico llega a tener implicaciones ontológicas y políticas concretas (Deleuze y Guattari, 1987). Para él las condiciones para comprender la infancia debían venir en un primer término en definiciones de sus temporalidades y luego las enunciaciones sobre este grupo etario-ontológico. Las diferenciaciones de temporalidades surgen entre lo que sería el devenir y la historia. Deleuze ubicó a la historia fuera de la experiencia, la definió como una línea que se contextualiza a sí misma dándole lugares a los efectos de los acontecimientos en los marcos del pasado, presente y futuro. En contraposición, pensó el devenir con las líneas de fuga de la historia, las minorías, las experiencias concretas, los acontecimientos, lo que rompe la historia en historias infantiles relatadas (Kohan, 2009, p. 23).

En este sentido, las dos temporalidades, las líneas de sucesión histórica y las líneas del devenir atravesaban para él permanentemente la historia. Sin



embargo, a pesar del papel pasivo en medio de esas dinámicas temporales, afirmó que lo ideal para cada sujeto contemporáneo sería crear acontecimientos que rompieran los márgenes históricos de época, hacerse un devenir-niño, infantilizar la existencia como línea de fuga del debe ser de época. De ahí pudo afirmar que la infancia historiada en términos de Chrónos es la de los modelos de progreso capitalista, de las etapas de desarrollo, habría que escaparse de esa infancia sin experiencia y fundar una sin líneas modeladas lineales. Así lo confirman Lewkowicz y Corea (1999):

Existe también otra infancia, que habita otras temporalidades, otras líneas, infancia minoritaria. Infancia afirmada como experiencia, como acontecimiento, como ruptura de la historia, como revolución, como resistencia y como creación. Infancia que atraviesa e interrumpe la historia, que se encuentra en devenires minoritarios, en líneas de fuga, en detalles; infancia que resiste los movimientos concéntricos, arborizados, totalizadores, totalizantes y totalitarios: infancia que se torna posible sólo en los espacios en que no se fija lo que alguien puede o debe ser, en que no se anticipa la experiencia del otro.

Estas dos temporalidades nos han atravesado constantemente en el acontecer histórico, a cada momento la historia y las líneas de fuga han ido y venido. Idealmente para Deleuze habría que devenir-niño para encontrarse en una intensidad que llene lugares inesperados, que anuden otras otredades, que permitan siempre ser contemporáneo, que exploten las líneas cronológicas en los relatos que podría tejer el arte y el cine en el mundo que siempre llega en diferencia. Hace un llamado a revivir una infancia creativa, incorruptible, una que transite por los lugares inesperados del pasado y el presente, que se fortalezca intensamente en una involución, que no crea para un progreso y que se rebela contra una naturaleza impuesta, nunca bienvenida. (pp. 1-20)

Infancia y derechos

La infancia ha sido definida desde el dispositivo universal llamado *Derechos del niño*, este dispositivo configuró una subjetivación del ser niño en términos anclados a unos derechos genéricos creados en la ignorancia de las condiciones factuales de la infancia en el mundo. Si bien fue un triunfo en un primer momento en materia de reconocimiento ético-político, se dejó fuera a un margen significativo de infantes, al punto de poner preguntas como ¿para qué niños se hicieron esos derechos?, ¿para todos?, ¿realmente están reconocidos? (Badiu, 2000, pp. 61-74).

Las respuestas a estas preguntas se muestran negativas y de forma evidente se construye un rechazo al imperativo productivo-liberal del niño

universal. Esta definición genérica de derechos ignoró las construcciones comunitarias. Además, sobre tal infancia genérica los derechos poco se dieron a cumplir bajo el amparo del injusto sistema económico-político que aprisionó a los infantes sumergidos en la miseria bajo estándares nada homogéneos. Tal carta de derechos, que fundó la definición universal de un infante, violó su misma iniciativa al lanzar sus derechos ideales bajo un capitalismo que violó y sigue transgrediendo la mayoría de derechos de los niños que son excluidos del círculo de consumo que ampara tal sistema de mercado (Kohan, 2009, pp. 27-29).

Infancia y representación historiográfica

Una vez asumidas ciertas nociones de la tradición filosófica y en parte sociológica de la infancia, se tiene la posibilidad de acercarnos al abordaje que viene haciendo en el siglo XXI la historiografía latinoamericana al asunto de la infancia. Esta historia en los últimos 15 años ha mostrado su importancia a la hora de tratar de entender de otra forma y con otro enfoque los acontecimientos y procesos sociales, culturales y políticos del continente. Además de dar una nueva vía de comprensión de acontecimientos importantes para el continente, esta corriente renovada ha encontrado en su quehacer historias difusas, complejas y dramáticas que han revelado el papel protagónico que ha tenido la niñez en torno a padecimientos y acontecimientos extremos que aun a los días de hoy no parecen obedecer a la idea común de infancia, esa llena de afectos, una escuela, cuidados, ausencia de violencia, etc. (Alcubierre Moya et al., 2018, pp. 1-5).

Esta historiografía ha develado continuidades en el tema de las infancias como también discontinuidades. Tal palabra ha mostrado una transformación gradual conforme el paso de los acontecimientos y construcciones modificadas de las estructuras sociales, económicas, políticas y culturales que han atravesado a América Latina a lo largo de su historia. Este nuevo enfoque se ha centrado en el estudio de las particularidades de casos estudiados en región, en sociedad y en cosmovisión concreta para la comprensión de la visión y las experiencias de tales niñeces. En relación con lo anterior, ha habido dos enfoques de investigación, uno marcado como 'desde arriba'; estudios de las leyes, las instituciones, los escritos y dispositivos que han configurado externamente a los niños restándoles protagonismo o margen de acción. El segundo enfoque metodológico se ha preocupado por construir una historia de la niñez desde su papel activo y transformador, tejiendo una mirada 'desde abajo' muy de la mano de la tradición de la historia social de corriente reciente (Alcubierre Moya et al., 2018, pp. 7).

La historia de la infancia es una **representación de representaciones**, una **observación de observaciones**. En otras palabras, hacer este tipo de historia es empezar un análisis de las formas en que los adultos han concebido y mirado a los niños a través de la historia. Se debe tener en cuenta que se habla de



una historia representacional y no una historia pura de la niñez. Solo se asiste a una recopilación de discursos, imágenes y estrategias que el mundo adulto ha usado para introducir a los niños a un mundo proto-obrero determinado por el contexto material del mercado y la política latinoamericana. En este tipo de historiografía podremos encontrar estudios de la producción de niños y niñas anormales por el discurso 'psi' en la primera mitad del siglo XX en Argentina a través de los dispositivos de retraso pedagógico, un trabajo de Lucía Lionetti. También los planes que desarrollaron los esquemas gubernamentales de la dictadura argentina de los años 1976-1983 en la formulación de un plan de apropiación de los niños de todos los revolucionarios desaparecidos, trabajo de Carla Villata. Asimismo, un estudio del niño delincuente argentino, como el que era descubierto en robos o riñas, jugar en vía pública con dados y demás, y la frecuentación de otros espacios que configuraban el niño infractor, estudio de Sandra Carli (Alcubierre Moya et al., 2018, pp. 8-11).

Así, de forma fragmentaria y concreta se construyen varias etapas en el discurso histórico de la infancia en Latinoamérica, la configuración de infancias desde el trabajo infantil en la ciudad, profesionalización de los discursos sobre la infancia, las normalizaciones y adecuaciones de esta, y las relaciones del Estado y la infancia fortalecidas a mitad del siglo XX. Se van configurando en un segundo momento de este siglo las estrategias de comunicación y entretenimiento para este público específico en el cine, la radio y las revistas. Y por último, el Estado comienza a tener un papel principal en la regulación de los vínculos familiares y la convivencia familiar. Grosso modo, son los tres grandes momentos de la infancia latinoamericana en la historiografía.

Infancia en el cine latinoamericano, posibilidades de re-existencias

Se ha hecho en este documento una pasada por las nociones y relaciones de la infancia con la política, la historia, el tiempo y los derechos de una forma global para tejer la idea de que toda figuración de la infancia se ha construido desde un externo adulto que ha sido ajeno a los procesos de los infantes. Representaciones conceptuales, históricas y sociales han rodeado las infancias en el mundo como también en Latinoamérica.

A pesar de lo anterior, varias de las formas que han alcanzado relevancia para acercarse "realmente" a la infancia han pasado a través de nuevas formas artísticas dadas a través de la pintura, la oralidad, el juego y las obras colectivas de colectivos que han tejido con los niños. En este caso, una de las formas que se ha acercado a la representación de la infancia de modo político-ideológico-estético ha sido el cine. Francisco Montana construyó un trabajo doctoral en la línea de estética y crítica, una tesis llamada *Cine-infancia e historia en Latinoamérica*, pensada como la expresión de un aporte para pensar las poéticas, las ideologías

y los discursos que han dominado la relación cine-infancia en la dura historia latinoamericana (Montana, 2018, pp. 1019).

Montana (2018) clasifica los discursos de fondo en tres grandes grupos tendenciales a partir de la segunda mitad del siglo XX, la primera corriente fue **aprendiendo a los golpes**, esta estética dibujó la infancia sumida en las dinámicas de la violencia y la injusticia global que se cernieron sobre la vida en los años 60 y 70 por las fuertes intervenciones coloniales en la vida latinoamericana. Este primer grupo se caracterizó por ser atractivo para el mercado europeo que sentía atracción por esta miseria vista de forma cruda. La segunda razón o elemento casuístico estaba dentro de la agitación política de la guerra fría y las dinámicas de resistencia guerrillera que posibilitó la ideología foquista-castrista de la Revolución cubana junto a la generación de la Teología de la Liberación. La tercera razón fuerte que se expresó en este cine se guardó en las duras dinámicas de la migración campo-ciudad en la exposición de condiciones de explotación infantil y miseria aumentada.

Toda esta fuerza discursiva de indignación se sostuvo en la gran escuela del Tercer Cine, un tipo de cine que nació en África para liderar una nueva estética que lograra construir identidades políticas, estéticas propias de las realidades de los países desde una visión interna y no externa como venía sucediendo. Esta nueva forma de concebir el uso del cine como elemento liberador y movilizador de la identidad política llegó a Latinoamérica en la configuración del **Nuevo Cine Latinoamericano**, un cine que deseaba acercarse a la realidad interna y tener una verdadera incidencia política tomando como temas claves la verdad, la realidad, la revolución y la idea de un continente como fuente de identidad cultural.

Este movimiento tuvo tres momentos importantes, un **tercer cine** representado en la película *Los olvidados* (1950), un filme acerca de la pobreza y el crimen juvenil en los suburbios de la Ciudad de México. Un 'cine imperfecto' interesado por crear una estética de lo imperfecto que resistiera ante las formas de la perfección que el cine europeo y americano lideraba como hegemonía estética, "la perfección como acto de subordinación colonial" (Montana, 2018, p. 70), la película representativa fue la del teórico de esta corriente Julio García-Espinosa *Aventuras de Juan Quin Quin* (1967). Por último, un **cine del hambre**, esta corriente mostró el hambre y la miseria como una manifestación auténtica de la violencia neocolonial aplicada en el continente a través de varias de las películas del teórico Glauber Rocha. Esta estética de la violencia antes de ser primitiva se mostraba revolucionaria, era el momento en el que el colonizador se daba cuenta de las vivencias del colonizado. Se mostraba al niño en las grandes metrópolis excluido del sistema del consumo bajo cierto tono melodramático, esta corriente mostró a la infancia en este camino de la miseria sin alternativa alguna, sin mostrar el fondo de las condiciones estructurales (Montana, 2018, pp. 68-97).



En torno al segundo grupo discursivo tendencial fue el de **tocar y ser tocado**, aquí las películas tocaban el rol en tono de morbo de la sexualidad infantil en todas sus dinámicas, ya fuese en el paso de la niñez a la adolescencia o la resistencia a crecer en medio de la sexualización del cuerpo inofensivo. Este cine evidenció como el cuerpo del niño y del adolescente fue tocado e intervenido por distintas instituciones como la iglesia, la escuela, la familia, el trabajo y el mundo "maduro" desde la expresión de curiosidades y misterios enmarcados en la mirada adulta. Este grupo tendencial tocó temas como el amor y los niños, el sexo y la infancia para mostrarlos en una extrema complejidad cultural, como lo sería el fondo de las culturas latinoamericanas en películas como *Temporada de patos*, película de Fernando Eimbcke del año 2004 donde se desdibujan los límites sexuales de la infancia. *La niña Santa* de Lucrecia Martel, del mismo año, como la muestra del toque prohibido por las instituciones religiosas, y por último, toda una serie de sexualizaciones de los cuerpos infantiles desde la visión femenina, en algunos casos, y otra mayoría con el sesgo patriarcal masculino (Montana, 2018, pp. 97-129).

El último conjunto discursivo en el que se centró el análisis de Montana fue el de el **fin de la infancia**, este grupo se centró en hilar la memoria y la historia desde la figuración de una infancia lejana que vivió alrededor de acontecimientos políticos que los definieron a ellos en su condición de infantes lejanos. Aquí el recuerdo y el olvido convergen para reinventar el pasado en el que una serie de biografías se dibujan, ya sean por testimonios de ancianos o por trabajos autobiográficos de los directores para irse con melancolía a un pasado idílico en el que casi se cumple la utopía política deseada. Estos filmes fueron reforzados por la industria cultural, la ficción se convirtió en una matriz performativa del sueño histórico en el que la infancia existió como un relato lejano que guardó su energía viva en el recuerdo. Películas destacadas de este grupo *Postales de Leningrado* de Mariana Rondón del año 2007, en este filme las fantasías, disfraces, escondrijos y apodos sirvieron para que varios niños reconstruyeran la vida de sus padres: guerrilleros venezolanos en los años 60, y otra, *Infancia Clandestina* de Benjamín Ávila del año 2012, la narrativa gira alrededor de las fugas que tuvieron que vivir las familias de Juan y Ernesto durante la última dictadura militar argentina (Montana, 2018, pp. 129-161).

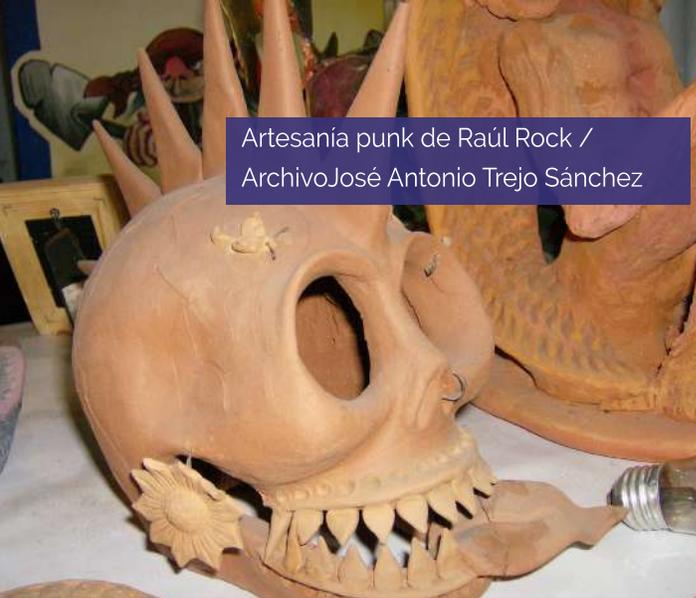
Todo este recorrido histórico-estético sirve para reimaginar cada uno de estos periodos en una amalgama que se relaciona permanentemente en el presente del cine de la infancia. Es decir, la representación de un infante en miseria y la violencia de calle para la indignación como lo hizo el 'tercer cine' a través de la categoría de **aprendiendo a los golpes**, la muestra de niñas y niños narrados por un mundo masculino del deseo y el sentir como pasión hacia los demás desconocidos en la cualidad de **tocar y ser tocado**, y la exposición de los vacíos y utopías frustradas, sueños políticos recordados desde la adultez para ir a la infancia como en **fin de la infancia**.

Todos estos discursos llegan hoy a posibilitar una serie de apuntes a los trabajos creativos que se vienen haciendo en la región con la exploración de las cámaras, guiones y elementos narrativos con los jóvenes e infantes de la ciudad de Manizales, en los que tejen relatos de su pasado amparados en su propia voz, ya sea en su pasado de conflicto o en su presente de miseria excluyente. **Aprendiendo a los golpes** se vuelve una crítica hoy hacia los sistemas que excluyen discursivamente a la infancia, de ahí que toda esta exposición teórica y conceptual pase para lograr una reflexión de las posibilidades y determinaciones que han existido, para usarlas y re-existir a todos estos discursos hegemónicos.

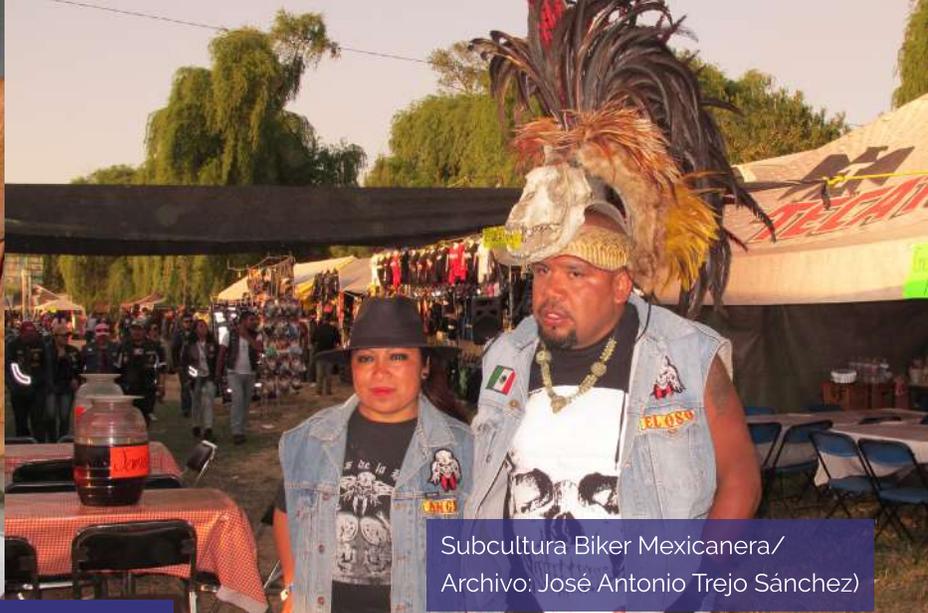
El fin de esta reflexión histórico-filosófico-estética es un llamado a tejer líneas de fuga de la historia, recrear mecanismos de resistencia audiovisual que apueste por una estética imperfecta, que desdibuje herencias, que marque procesos sociales en los que la infancia tenga verdaderamente una voz. De ahí que las curadurías que intenten acercarse a la imagen de la infancia tengan en cuenta que el cine, más allá de mostrar realidades fácticas concretas y reales, tiene un margen de ficción que aprovecha para darnos una poética sentimental de la infancia, para reflexionar acerca de las propias infancias olvidadas como lo afirmaría Lyotard, y ayudar a reinventar la estetización de las nuevas infancias en re-existencia autónoma desde todos los pluriversos del continente.

Por último, y de modo provocador, queda pensar en cada una de las categorías pensadas, la infancia como instrumento para lograr un sueño político, la infancia y las concepciones del tiempo, la infancia y los derechos universales, la infancia y el acontecimiento para con esto formular preguntas como, ¿qué hay de la representación de las infancias refugiadas y desplazadas en el continente del siglo XXI? ¿Hay posibilidades para su representación más allá de la tradición expuesta? Con este diálogo amparado en la bibliografía leída y la filmografía comprendida se dibujaría el interrogante formulado: ¿qué horizontes estéticos de re-existencias podemos dibujar desde el territorio para la infancia del siglo XXI?





Artesanía punk de Raúl Rock /
Archivo José Antonio Trejo Sánchez



Subcultura Biker Mexicana /
Archivo: José Antonio Trejo Sánchez

Video comunitario y animación sociocultural: una experiencia de autonomía audiovisual en el centro de México

José Antonio Trejo Sánchez

El canon del cine documental

Acercarnos a la experiencia del cine como ritual en nuestra vida moderna nos permite no solo disfrutar sino, también, adquirir conocimiento de nuestra sociedad a través de representaciones, símbolos e imaginarios que circulan en sus producciones. Ha sido el género de ciencia ficción el que más me ha aleccionado sobre los límites de mi propia cultura, tal vez como “buen hijo” de los años setenta, junto a otras formas de diversión masiva el cine se ha vuelto parte de mi forma de crecer vivencial e imaginariamente.

Para hablar de mi caso en lo personal, debo recordar las funciones de cine en mi universidad. Hay un cineclub que se ha mantenido activo ya por más de cuatro décadas, funcionando en distintos lugares del edificio central de nuestra rectoría en la Universidad Autónoma del Estado de México (México). Aunque nunca he sido un asistente asiduo, sino más bien esporádico de sus funciones, siempre me llamó la atención la posibilidad de mostrar series y funciones especiales según directores, países o cualquier otra temática organizada por los encargados del cine club. Todas las funciones con películas que estaban fuera del circuito comercial del cine estadounidense, y me daba cuenta que existe un cine con suficientes producciones para competir en calidad y cantidad de películas, que si bien también es comercial no deja de mostrar su propia capacidad creativa, estética y lúdica.

La película que me ha mostrado que hay otras maneras de contar y hacer cine es, sin lugar a dudas, *La Fórmula Secreta* (1965) del director mexicano Rubén Gámez. Se trata de una producción al mismo tiempo documental que de autor, con una presencia subterránea permanente, es difícil de encontrarla fuera de los ámbitos especializados y universitarios. De vez en cuando aparece y cobra vigor para regresar nuevamente al lado oscuro del cine mexicano. Se le reconoce por su crítica demoledora del mito de la identidad mexicana como representación hegemónica histórica, ideológica y cultural, y por poseer un lenguaje lleno de humor y sarcasmo para denunciar la influencia de la cultura anglosajona (estadounidense) en nuestro país. Al verla por primera vez, a finales de los años ochenta, me parecía que se abría una ventana descarnada a todo lo que queremos criticar de este universo cultural en México, nuestro nacionalismo "atávico y patrioter" y falta de vitalidad en su configuración política y sumido en las contradicciones de nuestra dependencia ideológica y económica con respecto a nuestro vecino imperial: Estados Unidos.

Una imagen de esta "fórmula secreta" se quedó en mi mente y por semanas anduvo en mi cabeza: un zócalo o centro histórico donde hay una bandera monumental en el centro del país, que se encontraba rodeado de borregos representando sin duda la obediencia política ciega hacia un régimen autoritario que por décadas había construido el poder político en México, en una sola imagen se podían resumir decenas de libros de sociología política que han intentado descifrar la fórmula secreta de nuestro consenso político.

En México atravesamos por la influencia de un duopolio de cadenas de cines que dominan el mercado y la asistencia de los públicos. Esto se reproduce en todas las ciudades grandes y medianas, que además se unen a las plazas y centros comerciales para acaparar a todo el público consumidor en un circuito de diversión y ocio dominado por el universo cultural y simbólico de la galaxia McDonald's, consumo generalizado de productos y mercancías estandarizadas según los canones dominantes de lo anodino, lo previsible y lo mismo.

Hasta los pequeños cines de barrio que sobreviven se ven obligados a asumir las lógicas de venta y distribución de las grandes cadenas de cine comercial. No hay una proyección libre y autónoma de las películas sino una sumisión a la proyección de las mismas películas y modas cinematográficas que dicta la hegemonía del cine marca Hollywood.

Además los circuitos de muestras y festivales de cine que permiten circular producciones independientes fuera del dominio cultural estadounidense, están también marcadas por el privilegio de sus públicos. Son accesibles solo para públicos que ya cuentan con un capital cultural que les permite seleccionar y privilegiar gustos y rituales ajenos a los sectores más populares y masivos como los trabajadores y campesinos.



De lo colectivo a lo formal asociativo: experiencias de producción

Nuestra experiencia de trabajo ha sido tanto colectiva como individual. Había empezado como inquietud de estudiantes todavía en formación disciplinaria en el área de sociología. Naciendo de la necesidad de ir a trabajar con los grupos sociales que tanto se estudiaban en el aula. Aunque siempre bajo la idea de un proyecto académico o de investigación que orientará nuestros esfuerzos. El contacto con otros colectivos provenientes del movimiento punk urbano de la Ciudad de México, permitió enriquecer y orientar nuestro trabajo al ámbito audiovisual. Hasta poder constituir nuestra propia forma de organización para la producción visual: Animación Sociocultural y Video Comunitario A.C. en el Valle de Toluca (Estado de México). Entonces desde siempre nuestras producciones han sido la conjugación de circunstancias de intercambio y participación de otros colectivos y la comunicación de ideas que, si bien pueden venir de preocupaciones eminentemente académicas (urbanización, lo popular, identidades, rebeldías juveniles, desigualdad social, modernidades alternas), estas se van construyendo con otras experiencias de creatividad social (memorias colectivas, mitos y leyendas populares, narrativas locales, luchas urbanas), que al final construyen productos terminales siempre inacabados, porque retratan un momento y una situación de colaboración, que nunca pretende ser la última.

Las formas particulares de colaboración han sido diversas, dependientes de las necesidades de los propios sujetos y colectivos representados. Aunque los procesos de producción y posproducción han quedado en manos de nuestros estudiantes y profesores académicos; siempre han sido presentadas y donadas a los participantes a manera de videos cortos en VHS y DVD, que han quedado en sus manos y comunidad, y circulando muchas veces de maneras no esperadas por los primeros participantes. La difusión de estos materiales siempre ha tenido un circuito horizontal en las propias comunidades y hogares de nuestros actores y realizadores locales, quedando en la memoria de sus familias y vecinos. Algunas producciones han conocido otros a circulación más intermedia en festivales locales y nacionales de video como la participación en el festival 'Contra el silencio todas las voces' de ciudad de México, ya alguna tuvo difusión en el canal estatal nacional Once TV.

El financiamiento se obtiene de instituciones gubernamentales como el Programa de Apoyo a las Culturas Populares y Comunitarias (PACMYC) del gobierno federal y del Instituto Mexicano de la Juventud (organismo de orden federal y estatal). Y también algunos recursos como reconocimiento a nuestra labor como creadores visuales en el Estado de México.

Hay un círculo de trabajo que siempre ha quedado como "subterráneo" y "efímero", porque no tiene ni la profesionalización ni los recursos de otras



"Mis chavitas también son punk" Archivo: José Antonio Trejo Sánchez

organizaciones, porque muchos estudiantes han pasado y salido de la asociación y nunca ha sido permanente el trabajo alcanzado con los grupos sociales contactados. Suele finalizar con la producción de un corto en video, aunque siempre como parte de un proceso colectivo logrado en comunidades urbanas y semiurbanas en el territorio mencionado. La colaboración con otras organizaciones de la sociedad con mayores recursos y plataformas podría significar una forma de salir de la "ratonera" en la que hemos permanecido.

En el territorio donde cohabitamos y sobrevivimos al desorden político y social de los administradores del "estancamiento" estabilizador de nuestro país y del último bastión del "priísmo" político (el estado de México), las representaciones de las culturas originarias (como la mazahua o la otomí) han quedado relegadas en el reportaje y el documental parcializador.

En nuestra territorialidad son los colectivos anarquistas y punks quienes han abierto pequeños documentales y realizaciones que iluminan por momentos las luchas que estos pueblos realizan junto a sus vecinos y parientes para oponerse a las obras de carreteras o corredores turísticos que amenazan sus espacios ancestrales (Ocoyoacac y Lerma).



En una modesta realización hemos acudido a la memoria colectiva de ancianos para recuperar su historia sobre la desecación de una laguna, para abastecer de agua a la ciudad capital del país, en el corto Una sirena y su laguna, se teje otra historia que acusa a los modernizados de matar y extinguir no solo una figura mítica sino todo un modo de vida en el viejo valle matlazinca de Toluca.

La idea sería tejer con otras gloca-lidades de nuestro continente estas voces y representaciones que guardan un respeto y cariño con estas experiencias de lucha y defensa de la territorialidad y ancestralidad de los pueblos originarios.

Autonomía como trabajo, vida y autorrepresentación

Este curso me permite reflexionar y reafirmar que mi trabajo como corto documentalista ha sido provechoso hasta el momento. Ya que la memoria colectiva, la cultura popular y las subjetividades de los jóvenes han estado presentes a lo largo de algunas producciones visuales. Mi trayectoria ha sido un tanto inversa al del mundo académico, porque primero fue mi conexión con los grupos populares y disidentes donde nació la necesidad creativa y pro-activa de realizar documentos visuales, y luego ha venido la necesidad de justificar académicamente el trabajo como metodología visual para la investigación cualitativa. Ahora, inspirado por un manifiesto para la sociología visual desde Italia, hemos podido configurar una actividad documentalista para atrevernos a mirar otras realidades invisibles desde el poder político (muchas de las veces sojuzgadas y ocultas), construir equipos de trabajo híbridos (donde caben activistas, artistas y actores populares) más allá del campo universitario y "garantizar el protagonismo" de los actores sujetos de la investigación en un proceso reflexivo y abierto a sus propios saberes, pensares y sentires. Mi reflexión se anclará en saber en qué medida lo hemos logrado y en qué medida puedo seguir mezclando el saber académico con el saber local y comunitario en el Valle de Toluca.

De alguna manera en asegurar el protagonismo de los actores sujetos en la investigación social o antropológica. Puede ser esta una arista para zanjar de una vez la supuesta neutralidad entre el observador y el observado. Se trata de una búsqueda por apropiarse de las tecnologías audiovisuales desde la práctica cotidiana de las comunidades, no para trabajar desde la distancia del conocimiento científico sino desde sus condiciones sociales, políticas, simbólicas y biográficas. Nuevamente recurro al movimiento punk para reflexionar que, con su premisa de ¡Házlo tu mismo!, lograron potencializar su trabajo como construcción de autonomía social y política en sus versiones más comunales. Para representarse como sujetos colectivos y abiertos a ser creativos, primero, desde la música, su indumentaria y su activismo cultural y, luego, en toda una suerte de nuevas dinámicas que les han permitido fundar bibliotecas populares, espacios recreativos alternos y acceder también a las tecnologías de la comunicación (como el internet, el video y grabación musical).

En una reflexión autocrítica puedo reconocer que mi trabajo académico se vuelve más fecundo cuando logra anclarse en las dinámicas de protagonismo social y cultural de algún sujeto popular. Lo ha sido cuando, a través de la entrevista, exploramos la oralidad como un discurso contrahegemónico de los ancianos de toda una región por platicar sobre una historia fantástica: la sirena del Valle de Toluca, para en realidad darse un relato distinto de la desecación del nicho lacustre por la temprana industrialización de la región. O bien, cuando la oportunidad de ayudar a unas artesanas en el bajío no solo entrenamos a un grupo de estudiantes en sociología en la producción visual de un video, sino también fuimos útiles para una cooperativa de mujeres artesanas en su afán de publicitar su trabajo y la valía de su mercancía en Artesanas de La Soledad (barrio de su producción artesanal). Ahora en camino de un nuevo proyecto para escuchar las razones y la furia de las activistas estudiantiles del movimiento paro, en la Universidad del Estado de México, donde buscamos recolectar la validez de la teoría sociológica crítica con las condiciones de vulnerabilidad y subalternidad de los propios estudiantes de la licenciatura en sociología, siendo las mujeres quienes más se han apropiado de esta nueva relación entre conocimiento y sus vidas. Lo que a un colega le ha parecido un transitar de la universidad al subsuelo juvenil, como un rito de paso para des-institucionalizarse. Y creo que por ahí estaría llevando los vaivenes de mi quehacer académico y personal.

Artesanía punk de Raúl Rock / Archivo José Antonio Trejo Sánchez



Conversatorio. Tejido de voces

Compilador: José Antonio Trejo Sánchez

Las representaciones recientes de las infancias en el continente

Ha predominado una representación de la infancia desde el mundo del adulto, pero hay formas desde los documentales aportados que buscan otro camino. Esto quiere decir que se reproduce la perspectiva de las personas adultas sobre el lugar de niñas y niños en el cine (Dora María Irizarry-Cruz). Y el estudio de su representación visual y cinematográfica es una observación de las observaciones que se han hecho sobre la propia representación de la infancia. Se trataría de hacer una historia y reflexión sobre cómo las miradas sobre la infancia se han construido históricamente (José Antonio Trejo-Sánchez). Por ejemplo, La infancia de la niñez de clase alta difiere diametralmente de la infancia de la niñez en la clase obrera, en extrema pobreza (Dora María Irizarry Cruz).

En el cine, en general, los personajes protagónicos son mayormente blancxs, heterosexuales, de clase media, urbanxs, profesionales, etc. Y en este entramado, o desde la interseccionalidad que alimenta las narrativas hegemónicas, se asume también un marcado adultocentrismo. Las infancias ocupan lugares más pasivos, graciosos, tiernos, anecdóticos, pero siempre narrados desde la mirada adulta (María Emilce Martín).

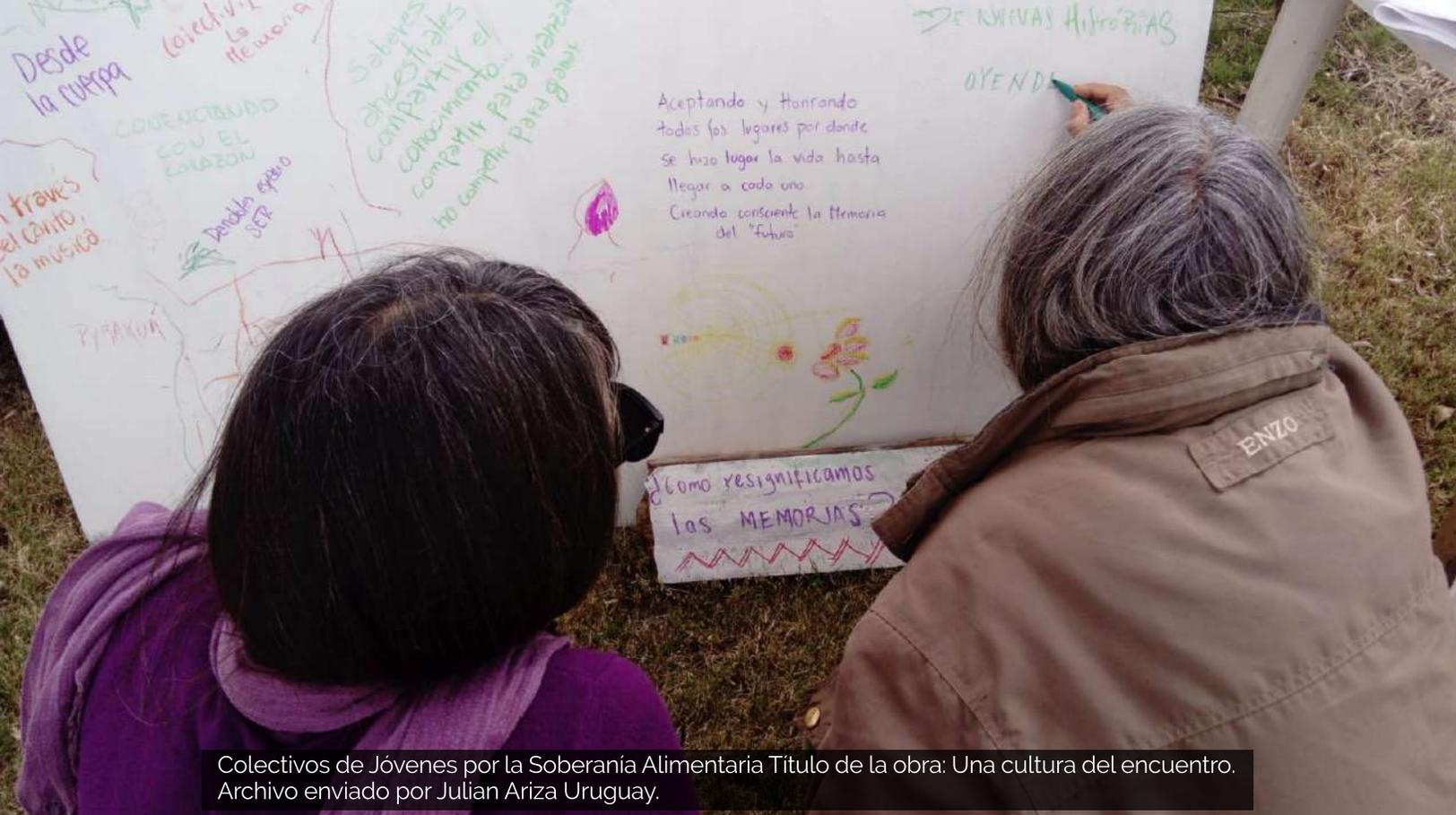
El cine para o protagonizado por niños o adolescentes es siempre escaso y más allá de la clasificación o momentos esbozados en la tesis de Montana; es un cine que se debate entre la idealización extrema que lo lleva a habitar en la fantasía y el vano intento de recrear una forma de mirar ya olvidada por los adultos que lo producen. Si las mujeres y nuestras historias estamos ausentes, la niñez y adolescencia son prácticamente inexistentes (María Alejandra Laprea B.).

La representación que prevalece de la infancia en este periodo es la construida desde la mirada de los adultos, que han retrato en muchas ocasiones la realidad de los niños





El video comunitario mexicano /Archivo José Antonio Trejo Sánchez)



Colectivos de Jóvenes por la Soberanía Alimentaria Título de la obra: Una cultura del encuentro. Archivo enviado por Julian Ariza Uruguay.

y niñas en conflicto (Camila Cifuentes García).

Claramente, la infancia ha sido representada desde la indolencia e indiferencia con el "otro", al que no importa exponerlo o reducirlo. La niñez, tal y como señalan varios compañeros, ha sido representada desde la debilidad y el infortunio. Durante mi carrera he visto como mis colegas perpetúan esta mirada adultocéntrica que expone la figura de la infancia como la más fuerte evidencia de referir la pobreza en un contexto determinado, primeros planos de niños desprovistos de ropa, llorando o inmersos en el abandono. Un escenario donde me cuestiono muchas veces de la ética que debe tener lugar en nuestro ejercicio social y audiovisual (Sorany Marín Trejos).

En este contexto es muy valioso el aporte de Montana (2018) que en su tesis doctoral clasifica los discursos en tres grandes grupos tendenciales a partir de la segunda mitad del siglo XX; la primera corriente representó una infancia sumida en la violencia y en la injusticia global de los 60 y 70 por las fuertes intervenciones coloniales. Exponiendo, además, la agitación política de la guerra fría y las dinámicas de resistencia guerrillera, y las dinámicas de la migración campo-ciudad, mostrando condiciones de explotación infantil y miseria aumentada.

Montana propone como segundo grupo discursivo 'el tocar y ser tocado', narrados por un mundo adulto masculino del deseo, y el sentir como pasión hacia los demás. Las películas abordan el morbo de la sexualidad infantil, evidenciando la intervención sobre lxs cuerpxs desde distintas instituciones

(iglesia, escuela, familia, trabajo). El tercer conjunto discursivo fue el de 'fin de la infancia', centrándose en hilar la memoria desde la figuración de una infancia lejana, y la exposición a vacíos y utopías frustradas. Reinventando el pasado a través de biografías, testimonios de ancianos o relatos autobiográficos de los directores, de sueños recordados desde la adultez (Andrea Maricel Costa).

En el caso de la representación última de niños desplazados y víctimas de la violencia social y estructural de nuestra área latinoamericana, podemos explorar que se representa una infancia destruida por las violencias de la pobreza y la represión de los estados autoritarios y militarizados. Haciendo imposible esta etapa porque los infantes tienen que 'hacerse adultos' en medio del desorden social provocado por la desigualdad social y la inestabilidad política. Destaca su reclutamiento para grupos paramilitares y organizaciones criminales, donde su infancia es confiscada para entrar como carne de cañón del enfrentamiento armado.

Cuando se lo representa como el eslabón más débil de la desestructuración social, no puede más que convertirse en un adulto precoz, trastocando su infancia por los deberes de su trabajo temprano, su nulo acceso a la educación formal y, cuando más, la explotación de su trabajo a manos del mundo adulto. Es como si su invalidez temprana los obligara a transformarse rápidamente en adulto para sobrevivir y dejar a un lado la infancia como signo de debilidad o desventaja social.

Por otro lado, películas como *Voces inocentes* (2007) de Luis Mandoki, puede observarse como la historia es mostrada desde el punto de vista del niño y como la pérdida del hogar, de los amigos y del territorio afectan su vida. Son niños que dejan de serlo tan pronto como pueden cargar un fusil, pues la guerra les impide mantenerse al margen y los obliga a morir o matar de un lado o del otro (Dora María Irizarry Cruz).

La jaula de oro (2013) de Diego Quemada Diez, sigue una tendencia estética muy cercana al estilo documental. La cámara sigue a los jóvenes de cerca, tal como suele hacerse en este tipo de audiovisual, introduciendo panorámicas del paisaje para dar cuenta del escenario en el que se producen los hechos. Se suma a ello el uso de actores no profesionales que no siguieron un guión estricto, los diálogos se improvisaron con frecuencia sobre la base de las orientaciones del director. Además, téngase en cuenta que para su realización los escenarios no fueron montados desde estudios o sets de cine, sino que, por el contrario, están constituidos enteramente por espacios naturales. El equipo de realización recorrió, junto a cientos de migrantes, la ruta, lo cual implica que las personas aglomeradas en los techos de los trenes no son actores sino migrantes reales que se encontraban camino a los Estados Unidos, lo que otorga un mayor



grado de veracidad a la trama.

La jaula de oro va más allá de un simple drama sobre las miserias humanas, es un relato sobre el valor de la amistad, la solidaridad y la esperanza (Amanda Sánchez Vega).

Puede identificarse claramente en el material documental la necesidad de superar la mirada exógena, patriarcal y adultocéntrica que hemos heredado, con la finalidad de generar sinergias verdaderas con nuestros personajes o comunidades (Sorany Marín Trejos).

Sin embargo, la mayoría de estas representaciones se hacen desde una perspectiva adulta, que por consecuencia de las presiones hegemónicas, patriarcales y racistas, rara vez logran dar autonomía a las infancias mismas (Angie Salomé Morales Arellano).

Películas ficción relacionadas: *Casas de cartón* de Luis Mandoki (2004), *Los colores de la montaña* de Carlos César Arbeláez (2011), *La jaula de oro* de Diego Quemada Diez (2013), *Silencio del paraíso* de Colbert García (2011), *Chircales de Marta* Rodríguez.

Posibilidades de su representación más allá de la academia y el cine instituido

En este seminario se han visibilizado experiencias que gestan, diseñan y acompañan procesos que buscan una autorrepresentación o representación desde los niños y las niñas, en donde el fin no es el de adquirir una serie de elementos y recursos cinematográficos para replicar las narraciones de las grandes industrias del cine, muchas de las organizaciones, colectividades y comunidades que han socializado sus experiencias han caminado buscando nuevas metodologías para retratarse y ser retratadas partiendo de sus genealogías y memoria viva (Camila Cifuentes García).

El asunto es descolonizar la mirada. Es decir, no representar a la niñez de manera paternalista, como seres que no poseen la capacidad de representarse a sí mismos, sino como personas que se encuentran en un proceso de aprendizaje constante sobre todo lo que les rodea, pero que a la vez crean, construyen y tienen una importante visión del presente, del pasado y del futuro (Dora María Irizarry Cruz).

Se tendría que representar como un cuerpo y una personalidad atravesada por las condiciones sociales de su entorno y por la ubicación histórica de sus condicionamientos políticos y culturales. En este sentido, la mejor propuesta sería la que lo deja de observarlo o representarlo como consumo o mercancía del mercado global (José Antonio Trejo-Sánchez), para sacarlo de la moda, el

consumo de videojuegos o la tendencia a infantilizarlo desde lo que el adulto formula como su condición: un escolar alienado, o bien, un adulto pequeño que puede ser blanco de la gracia de actuar como adulto (cantar, vestirse o hablar imitando al adulto).

Desafortunadamente hay una industria formal (concursos, modas y televisión) que lo atrapa en las redes de la imaginación consumista y el mundo informal del crimen y la explotación laboral que hace de la infancia una edad imposible en nuestras sociedades.

Se considera que si es posible por medio de metodologías y talleres pensados con el propósito de promover la autorrepresentación durante esta etapa. ¿Quién dice que los infantes no pueden narrar sus propias historias si se les da la posibilidad? Con solo el hecho de dar un cámara a un grupo de jóvenes se pueden obtener creaciones descolonizadas con una perspectiva no afectada por el paso del tiempo (Angie Salomé Morales Arellano).

Creo que el desafío actual, al menos en Argentina, es seguir orientando los esfuerzos para sostener un diálogo cada vez más genuino entre la academia y los movimientos y organizaciones extra-universitarias, desarrollando en forma conjunta procesos de investigación-acción colectiva (Andrea Maricel Costa).

Amí, en lo personal, haciendo referencia a las metodologías participativas, me gustan mucho las videocartas, me parecen herramientas creativas y con mucho potencial para visibilizar y dar a conocer lo que sucede con las infancias de diversos lugares y cómo estas se comparten con otras infancias, se miran, se escuchan, se responden y se conocen (María Gabriela López Suárez).

Documentales relacionados: *La señal* de Leandro Pinto (2016), las propuestas del Colectivo artístico 'La colmenita', *Y sin embargo* de Rudy Mora (2012).

Las infancias desde nuestros territorios

En el contexto latinoamericano y caribeño los horizontes de re-existencias para las infancias y juventudes parten de comprender la importancia de la educación desde edades tempranas, priorizando a las infancias y juventudes en situación de vulnerabilidad (Amanda Sánchez Vega).

Una de las reflexiones más importantes es que el cine debe ser una herramienta de flujos de re-existencia que permita crear estadios latentes que muestren y permitan dibujar nuevas narrativas de infancias y juventudes. Debemos crear herramientas que admitan construir infancias y juventudes partícipes de la historia, protagonistas, y aún más, que lo audiovisual sea un mecanismo de



denuncia y de protección (Jessica Morales Guzmán).

Las diferentes acciones que se tejen para posibilitar espacios de reencuentro, diálogo y construcción que visibilizamos en este seminario, pero que además acompañamos en nuestro trabajo cotidiano, permiten pensar en un horizonte en donde las infancias y juventudes tienen herramientas para forjar sus propias historias, (soberanía visual), pero además valerse de herramientas para hacer lecturas más conscientes de su entorno social, cultura visual y escenario mediático en el que se encuentran (Camila Cifuentes García).

Las herramientas audiovisuales pueden servir para enseñar a reafirmar sus autonomías desde este período de vida, y de esta manera promover la autorrepresentación (Angie Salomé Morales-Arellano). Desde mi perspectiva y sumando la reflexión generada por esta sesión y el seminario, me parece que pueden ser horizontes con esperanza y muy coloridos, sin descartar también que no todo el horizonte es alegre y tiene sus retos. Eso se puede construir desde el tejido en colectivo, sumando esfuerzos y también puestas en común (María Gabriela López Suárez).

Se considera que uno de los principales ejemplos de las posibilidades y potencialidades de representación de las infancias es trabajando con los propios niños, tal es el caso de 'La Colmenita'. Como cubana he tenido la oportunidad de acudir a representaciones de 'La Colmenita' en muchas ocasiones. Este proyecto educativo y cultural fue fundado en 1990, hace tres décadas, por Carlos Alberto Cremata, y durante 30 años ha acogido y formando a cientos de niños y niñas cubanos entre 3 y 15 años, desde metodologías participativas para aprender en colectivo y solidaridad. Hoy 'La Colmenita' es Embajadora de Buena Voluntad de la UNICEF (Amanda Sánchez Vega).

Desde 'La Colmenita' se han producido tres largometrajes de y para niños: *iViva Cuba!* <https://www.youtube.com/watch?v=2fFnBcPrjtM> *Y sin embargo...* <https://www.youtube.com/watch?v=57VWIO662Ds> y *Habanastation* <https://www.youtube.com/watch?v=He7zw-gmZwo>

En un corto documental, *Tejiendo sueños* (2004), ensayamos la mirada a la condición infantil en una comunidad de artesanos y se descubrió que cuando la comunidad es fuerte en su identidad y mantiene un horizonte de futuro provisorio, las infancias son el depósito de su memoria y su continuidad como sociedad (José Antonio Trejo-Sánchez). Los niños son considerados los dignos herederos de su cultura y se les va educando como continuadores de las tradiciones y rituales de su comunidad. Tienen un lugar en cada representación cultural de su comunidad y mantienen una posición social bien definida, hay fiestas donde su lugar es protagónico para presentarse en la iglesia o ser "paseados" como adultos pequeños en carros alegóricos. La experiencia de esta comunidad rural-urbana podría ser repensada y convertirse en otra mirada prometedora sobre la

niñez como comunidad y memoria colectiva.

En Colombia, al mantener un enfoque adultocéntrico en los procesos de memoria colectiva, las comunidades pierden la oportunidad de vincular a los más jóvenes y de conocer sus percepciones, lecturas y sentimientos con respecto a lo vivido a fin de generar procesos de construcción identitaria, territorial y cultural en una dinámica intergeneracional. Por tanto, es necesario consolidar nuevos proyectos artísticos y de investigación en torno a la memoria histórica y cultural que, a la vez, fortalezcan habilidades y competencias comunicativas, científicas y tecnológicas en niños, niñas, adolescentes y jóvenes del departamento (Sorany Marín Trejos).

Esos proyectos deben a su vez abrir nuevos caminos y miradas a la niñez y juventud latinoamericana a nivel técnico y epistemológico para que contribuyan a fortalecer el lazo comunitario tanto en el presente como en el futuro, así mismo, esos procesos de re-existencias no deben ser impuestos desde la academia, sino que deben aludir a metodologías participativas en la creación de guiones y todos los elementos de la producción filmica (Dora María Irizarry Cruz).

Observo y comprendo a mi hijo de 18 años que se maneja en una serie de espacios virtuales donde emprende proyectos de novelas gráficas colaborativas (él las llama de otra forma), participa en un "estudio" de dibujo digital con amigas de otras partes del país y el mundo. Miro a mi amiga Belén que está por salir de la universidad y monta todas las semanas videos grabados con su celular y editados con una app, y pienso si esos horizontes de re-existencias ya están siendo trazados por quienes les corresponde. El arte y otras maneras de pensarlo y sentirlo emerge y es ahora mismo un territorio en pugna entre la ideología dominante y quienes apostamos a un nuevo marco ideológico decolonial, despatriarcalizado, libre de racismo y capitalismo, un sistema que vuelva a poner la vida en el centro de su hacer, sentir y pensar (María Alejandra Laprea B.).

En el horizonte que yo imagino las niñas y los niños se representan a sí mismxs en compañía de quienes compartimos herramientas. También re-existen en compañía de animales, plantas y familiares que les quieren mucho. También imagino horizontes llenos de ilusiones y fantasías, necesario imaginar ficciones más cálidas y amables para crear otros mundos, y en eso la niñez tiene mucha experiencia (Itzel Muñoz Mora).

Por último, siguiendo la pista de cuestionamientos que nos traen estas reflexiones, pregunto por qué muchas veces las narrativas sobre las infancias (no de las infancias sino sobre) se acercan a ellas desde lo conflictivo? ¿Qué pensamientos habitan en estas etapas de la vida, qué preguntan, qué hallazgos, qué certezas?

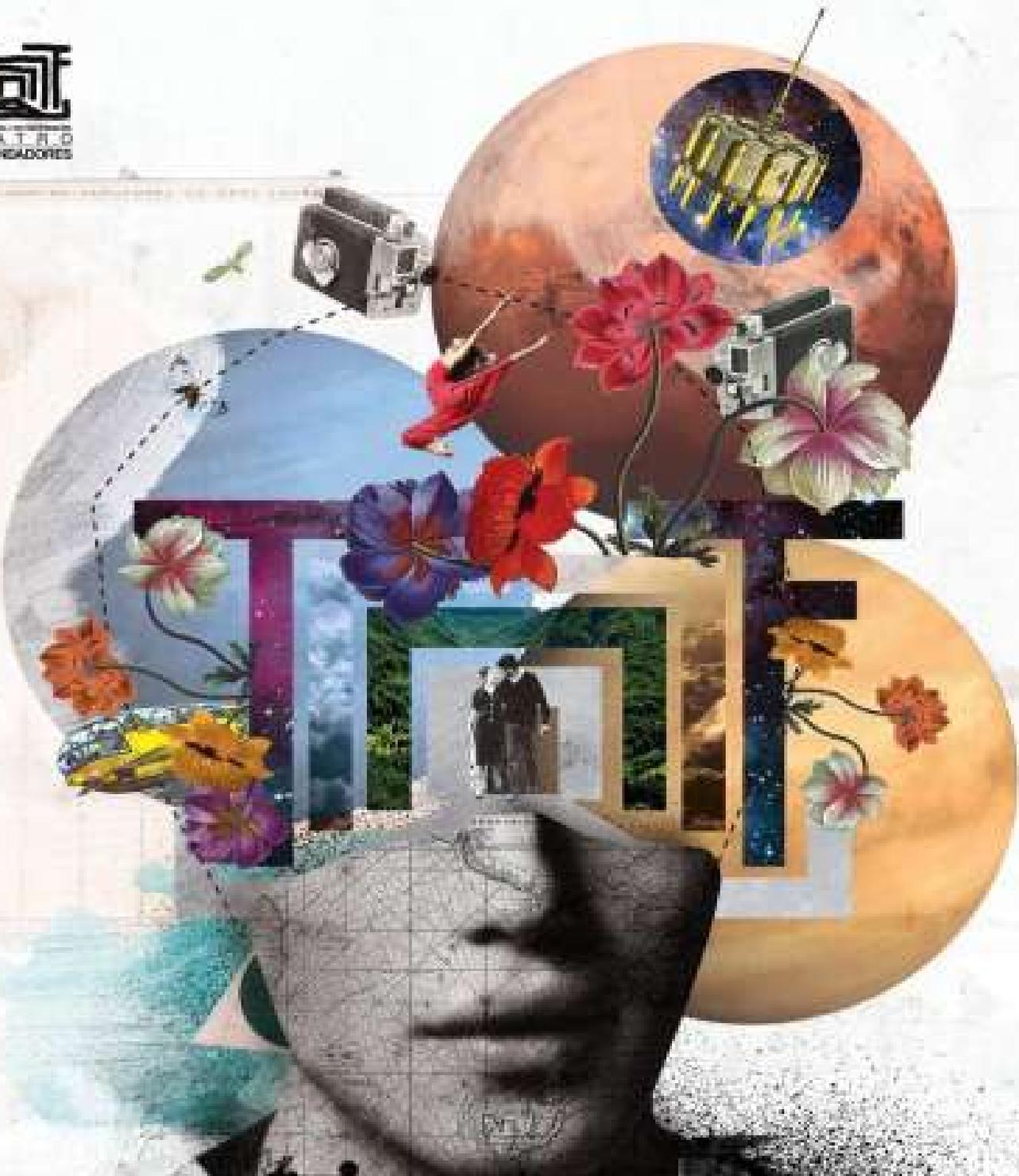
Pienso con ello en una experiencia de lucha que conozco más cercanamente, que es la campaña "Infancias trans sin violencia ni discriminación"



<https://www.facebook.com/InfanciasTransSinViolenciaNiDiscriminacion/> y admiro mucho a quienes la llevan a cabo, justo el punto desde el cual proponen re-pensar a las infancias. Si bien el objetivo es sensibilizar y visibilizar una realidad negada: el derecho a la identidad en la infancia, también se reivindica la posibilidad de otras infancias, de otras experiencias trans, de otras vivencias que no siempre se asocian en el imaginario social a situaciones de dolor, exclusión, riesgo y muerte (María Emilce Martín).

Necesariamente el nuevo horizonte deberá tener universos simbólicos otros que afirmen estéticas de la vida, y en ese caso las culturas populares, insurgentes y re-existentes tienen una larga trayectoria en la defensa de lo bello, de lo que da vida, alejados de cánones occidentales, y en esto reside su poder transformador para vislumbrar otros mundos donde sea posible la co-existencia de la diversidad sin pretensiones de dominar sino en una danza polifónica de diversas manifestaciones que celebren la vida (Danya Lorenia Leal Romero).

Esos horizontes se traducen en las apuestas que vimos y escuchamos en el curso, donde jóvenes e infantes usan la cámara, el micrófono, los tiempos, las frases, las imágenes, entre otros recursos, para contar sus historias y la de sus comunidades y sociedades (Fernando José Castillo Cabrera).



CINEMA FUNDADORES

UN MUNDO PARA QUE SUCEDAN MUCHOS MUNDOS



Recinto es denominado el "templo de la cultura" de América. | Foto: Foto: Archivo
<https://www.telesurtv.net/news/Casa-de-las-Américas-el-centro-de-integración-cultural-latino-20160427-0020.html>

Pensar el cine desde la resistencia. Resonancias de la experiencia del cine autonómico desde Cuba

Amanda Sánchez Vega

El siguiente texto recoge varias de mis intervenciones durante los foros del seminario virtual *Autonomías, cine y re-existencias: praxis-teórica, genealogías y estéticas en la descolonización de las metodologías* (CLACSO, 2020).

El cine es un territorio colonizador desde su origen, sobre el que se construyó un discurso que justifica la superioridad blanca, la discriminación y el colonialismo, tendencia que puede ser rastreada hasta nuestros días. El campo cinematográfico, en su interacción sobre todo con el campo económico y político, privilegia la distribución y exhibición de filmes que sustentan la hegemonía de las culturas dominantes. Las películas más consumidas suelen ser mayoritariamente aquellas que reproducen el *status quo* de las estructuras del poder de un sistema mundo-moderno y occidental que primitiviza y niega la riqueza cultural de los mal llamados "otros".

No hay dudas de que el cine funciona como un mecanismo de socialización muy efectivo, a través del cual los espectadores se posicionen ante determinados filmes de forma crítica, de otra forma no se crean una imagen del mundo. Desde Abya Yala debemos luchar por descolonizar las pantallas, empezando desde los procesos de creación (fomentando y luchando porque los indígenas tengan el poder sobre la imagen de sus culturas), distribución y exhibición (ya que muchos filmes se quedan estancados en festivales o muestras considerados por la supuesta "crítica especializada" de menor estatus).

El reconocimiento de directores de cine no indígenas que toman a las culturas originarias de Abya Yala como exóticos objetos de sus películas, es inversamente proporcional a la atención que reciben los realizadores indígenas, quienes suelen ser totalmente invisibilizados, e incluso se llega a cuestionar si sus obras pueden ser consideradas cine. Críticos e investigadores al tomar convenciones cinematográficas occidentales como referencia para el análisis de los audiovisuales realizados por creadores indígenas, cuestionan la legitimidad artística de estas prácticas que en ocasiones desafían el "orden" cultural dominante y las normas de la industria del espectáculo.

Mientras descolonizamos el cine descolonizamos poco a poco la mirada de los espectadores. Para ello debemos poner ojos y oídos en cinematografías que pueden ser catalogadas como controvertidas o poco convencionales por aquellos acostumbrados ciegamente a éxitos comerciales. En un momento tan difícil como en el que se encuentra el mundo en esta crisis epidemiológica, podemos compartir este tipo de películas desde nuestras redes sociales, recomendarlas a amigos y familiares. Para incluirnos en la lucha por el cambio debemos utilizar las herramientas que tenemos a mano para difundir el respeto por la diversidad.

Recomiendo a mis compañeros los siguientes filmes:

En 1992, durante las movilizaciones por el quinto centenario de la conquista de América, el realizador kichwa Alberto Muenala realizó el documental *Allpamanta, Causaymanta, Jatarishun (Por la tierra, por la vida, levantémonos)*. Filmó a representantes de 148 comunidades agrupadas en la Organización de Pueblos Indígenas de Pastaza (OPIP) en una caminata de 500 kilómetros durante 45 días desde la selva amazónica hasta Quito. La movilización tenía dos objetivos: la reclamación de derechos territoriales y la reforma constitucional en favor de la plurinacionalidad. Los movilizados lograron que el entonces presidente de Ecuador, Rodrigo Borja, otorgara la titularidad de parte de las tierras reclamadas, logro que impulsó la consolidación del movimiento indígena en el país.

Ukamau y Ké (Así es y Ké), dirigido por el rapero y realizador ecuatoriano Andrés Ramírez. El documental trata sobre la vida, obra y compromiso social y político del aymara de Bolivia Abraham Bojórquez, llamado en el mundo del hip hop Ukamau y Ké.



Desde el Programa de Estudios de Culturas Originarias de América de la Casa de las Américas (La Habana, Cuba) lanzamos el espacio 'Miradas desde Abya Yala', en el que intentamos acercar al espectador a la historia, memoria y saberes de los pueblos indígenas de Abya Yala e Isla Tortuga. Debido a la actual situación epidemiológica se ha trasladado a un espacio virtual (laventana.casa.cult.cu) donde pueden acceder al mismo para mantenerse al tanto de nuestras recomendaciones. Este trabajo no es solo de difusión, sino también pretende funcionar como portavoz de las culturas indígenas desde sus propias producciones visuales para hacer efectivos sus derechos. Además, funciona como una red en la que creadores de Abya Yala pueden conocer acerca de sus trabajos y sus luchas en común.

Por otra parte, debemos recordar que La Habana se convirtió en el epicentro del Nuevo Cine Latinoamericano con la creación del Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana en 1979. Alfredo Guevara, junto a intelectuales y cineastas del mundo soñaron y concibieron un espacio de difusión para todo aquel cine oprimido, contrapuesto a la imitación de éxitos de taquilla, al mimetismo y la dependencia cultural. A cuatro décadas de su fundación este festival continúa defendiendo las 'memorias del fuego', las voces y memorias de los considerados por la cultura dominante "no personas", de los condenados de la tierra. Un punto de ruptura en cuanto al tratamiento fílmico dado a los indígenas se encuentra precisamente en el movimiento del Nuevo Cine Latinoamericano, que rompe con una tradición antropológica que consideraba al indígena un mero objeto de estudio, y con un cine comercial que se valió de su imagen para representar a la barbarie y al salvajismo más primitivo.

Desde un corpus de obras muy heterogéneo el nuevo cine dio un impulso a la visibilización de los oprimidos en las grandes pantallas, develando zonas de silencio en torno a las más diversas problemáticas sociales de la región. Las culturas originarias de América dejan de ser considerados frenos al "desarrollo" y la "civilización" aunque aún con algunos estereotipos y desde el lente de directores no indígenas. Sin embargo, desde los años 80 se aprecia un considerable aumento de los filmes realizados por los indígenas debido a sus luchas por el dominio de su propia imagen, a proyectos que capacitaron y aún capacitan en técnicas cinematográficas a los indígenas en sus comunidades y al acceso de muchos de estos a escuelas de cine.

Desde 2015, el Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana dedica una muestra a los descendientes de los que fueron, como diría Manuel Galich, nuestros primeros padres, los habitantes originarios de una Abya Yala saqueada primero por colonizadores y posteriormente por una estampida neoliberal devastadora. Con la sección 'Pueblos y Culturas Originarios' el festival reafirma su histórica voluntad de defensa del cine oprimido por los circuitos de

distribución y exhibición comerciales. Otros filmes sobre los pueblos indígenas habían formado parte de obras concursantes en diferentes modalidades –ficción, documental, guión inédito, etc.- en ediciones anteriores, sin embargo, en esta sección encuentran un espacio exclusivo no solo para la proyección sino también para el debate y el intercambio colectivo entre realizadores y espectadores.

La Sinfónica de los Andes y Aluna

La Sinfónica de los Andes da la posibilidad a un grupo de mujeres Nasa del norte del Cauca de contar sus historias de vida, que juntas conforman la realidad de un pueblo marcado por la violencia. Imágenes estremecedoras muestran al espectador una cotidianidad que para algunos es desconocida. Además, destapa zonas de silencio en torno a la histórica imposición de creencias, a la pérdida de saberes, de la lengua y de la cultura. Es interesante que todos los indígenas del documental hablan español, la lengua de los colonizadores, lo que es prueba fehaciente de que se está perdiendo la esencia y la sabiduría del pueblo Nasa. Con la muerte de una lengua muere una cultura. Las expropiaciones y extractivismos que han sufrido van más allá de la explotación y el despojo de sus recursos naturales, de la madre tierra, y llegan a poner en riesgo las tradiciones y conocimientos que conforman la cultura Nasa.

Debemos tener en cuenta que la realizadora no es indígena, no son ellos los que realizan el audiovisual, solo sirven como narradores, sería interesante conocer cómo ellos narrarían cinematográficamente sus historias, sobre qué temas pondrían el énfasis. La realizadora tiene una clara intencionalidad política al mostrar las entrevistas a las víctimas del conflicto armado, y esta es sensibilizar al espectador ante la masacre indiscriminada que sufren los Nasa, sin distinción de sexo ni edad. En este contexto surge una orquesta de música ancestral conformada por niños y jóvenes indígenas del pueblo Nasa quienes con sus instrumentos, su voz y sus testimonios recuerdan a los que han muerto a causa de la guerra. Estos jóvenes encuentran en el arte un refugio y una herramienta a través del cual exponen su dolor y sus recuerdos. Además, La Sinfónica de los Andes recalca las luchas por la liberación de estereotipos construidos desde Occidente, la importancia de los saberes de los mayores y la familia, de la espiritualidad y las raíces de la identidad.

Es innegable que más allá de la legitimidad de las razones que llevan a los miembros de las FARC-EP a la lucha armada, las víctimas inocentes de la guerra son muchas y viven en condiciones inhumanas, donde los asesinatos se han normalizado. El documental cuenta, a través del testimonio de una de las mujeres, la historia de la separación entre el movimiento indígena y las FARC-EP cuando esta última se convierte para ella en un grupo más militar que político. Es necesario tener en cuenta que este tema de los conflictos entre las FARC-EP y



los indígenas es muy polémico y que no es compartido por todos, y aquí solo se cuenta una versión de la historia cuando aún existen indígenas que comparten los ideales de las FARC-EP.

Por otra parte, el documental *Aluna* ofrece un contraste entre dos cosmovisiones: la científico-Occidental y la sabiduría ancestral del pueblo kogi. Debemos tener en cuenta que el documental es realizado desde la mirada exterior de un realizador europeo que no pertenece a la cultura representada, y aunque su intención sea dar a conocer un mensaje de los kogi: "el mundo está muriendo", el discurso me resulta en ocasiones un poco exotizante y discriminatorio. Al final del documental el discurso de los kogi (cuestionado en todo momento por detentores del conocimiento occidental y "civilizado") logra ser reconocido como legítimo, como si necesitaran esta legitimidad.

Además, en mi opinión, el astrónomo ante quien llevan a Mama se cuestiona si la imagen del universo para los kogi tiene sentido como ciencia, este cuestionamiento está basado en una visión eurocéntrica y Occidental del conocimiento que niega la legitimidad de otros saberes. El astrónomo incluso plantea que los kogi están aprendiendo cosas nuevas que no podrían haber imaginado en su aldea, como si estuvieras abriendo los ojos a los indígenas salvajes al "mundo civilizado" al explicarles el funcionamiento de un catalejo. Sin embargo, debo reconocer que el mismo astrónomo llega a decir que podemos aprender de ellos.

En otro momento el realizador dice que no ha visto evidencia de que el mundo esté sufriendo o muriendo. Literalmente dice: "Coincido en que sería buena idea que los Mamas consulten y piensen más en lo que están haciendo y consideren cómo se comunican con nosotros porque nos tienen que demostrar que en verdad tienen algo para decir". No existe más claro ejemplo del cuestionamiento del hombre blanco "civilizado" al llamado que los kogi están haciendo en nombre de la madre tierra porque no consideran que los métodos a través de los cuales se comunican con la Madre son legítimos. El documentalista blanco no cree lo que no ve, las burbujas del agua no le hablan y por ello no creen en las palabras del Mama. Me parece que es un cuestionamiento sin fundamento ya que para el año 2012, cuando se realiza el documental, era bien conocida la crisis medioambiental que atraviesa nuestro planeta por la explotación indiscriminada del hombre de los recursos naturales en nombre del desarrollo y la civilización. Es esta explotación la que el Mama kogi explica durante todo el documental tomando como referencia el caso de su territorio y de sus aguas.

Encuentro otro ejemplo de discriminación cuando la voz narradora dice: "Los Mamas han restaurado el bosque, pero en el estuario los profesionales están a cargo". El profesional es un biólogo de la Universidad Nacional de Colombia, quien

contradice al Mama en sus ideas sobre la Madre, pero es llamado "profesional" y se busca su opinión porque habla en nombre de la "ciencia", o sea, del supuesto conocimiento verdadero. A sus palabras el Mama responde: "Este hombre no aprendió nada". El biólogo se defiende diciendo que el kogi no explica sus ideas mientras que su razonamiento es "obvio". Sin embargo, Bibiana Salamanca, especialista en restauración de ecosistemas coincide con los kogi, demostrando que no todos los no indígenas niegan los conocimientos que provienen de estas culturas (más adelante otros no indígenas también logran comprender a los kogi). Sin embargo, como espectadora siento que el documental está construido de manera que las ideas de los kogi necesitan ser respaldadas por alguno de estos profesionales para al final ser reconocidas como verdaderas.

Además, debo destacar que durante uno o dos fragmentos del documental usan la palabra indios para referirse a los kogi, esta palabra es una clara huella colonial del lenguaje utilizado en el mismo.

Luchas agro-eco-espirituales y resistencias

En Cuba, el mito del exterminio biológico y cultural de la población indígena en el país es muy difundido, incluso desde el sistema educacional. Sin embargo, algunos han decidido recontar la historia y visibilizar a los descendientes de quienes fueran nuestros primeros padres. Gracias al investigador José Barreiro conocí el testimonio de Francisco Ramírez Rojas (Panchito), un guajiro taíno oriundo de La Ranchería (Guantánamo). Sus cosmovisiones, valores y espiritualidad forman parte de los cimientos de nuestra identidad y reivindican nuestra ascendencia indígena. En el libro *Panchito cacique de montaña* encuentro testimonios que defienden que "él es indígena, se siente indígena, y el indígena habla por su boca aquí y ahora". Sin embargo, la historia de Panchito no es muy conocida y, a pesar de las investigaciones e intentos de difusión de la existencia de esta comunidad, incluso muchos académicos continúan defendiendo que los cubanos somos fruto del mestizaje de africanos y europeos, como si estos hubiesen llegado a una isla desierta. Desde el Programa de Estudios sobre Culturas Originarias de América de la Casa de las Américas pretendemos romper con esta idea; Panchito, su esposa y sus hijas nos han visitado y han tenido la oportunidad de contar su cotidianidad y de defender su cultura viva.

Las luchas de los indígenas por su autorrepresentación desde diferentes medios de comunicación se conectan con otras luchas por la autodeterminación, el autogobierno y los derechos sobre la tierra y el territorio. El cine se convierte para ellos en una herramienta reivindicativa, de resistencia, que rompe con los imaginarios nacionales hegemónicos y visibiliza sus realidades y las problemáticas que enfrentan como comunidades. Los extractivismos sistemáticos a los que han sido sometidos los pueblos originarios de Abya Yala y sus conflictos con los



Estados y grandes corporaciones mineras, hidráulicas, petroleras, eólicas, etc. en defensa de su autonomía y sus territorios son denunciados, por ejemplo, en las experiencias filmicas en las que se han involucrado el Consejo Regional Indígena del Cauca (CRIC), la Asociación de Cabildos Indígenas del Norte del Cauca (ACIN) o colectivos como Ojo de Agua Comunicación. Además, este cine defiende la cultura de los pueblos ante el despojo y la folklorización de sus historias, saberes y cosmovisiones.

Autonomías agro-eco-visuales

Las autonomías agro-eco-visuales surgen en un contexto de defensa y resistencia desde los territorios (específicamente desde el Gobierno Comunitario de Chilón, Chiapas) en pos de la vida, la madre tierra y en contra de megaproyectos extractivistas, de las violencias patriarcales (físicas y simbólicas) que sufren las mujeres y los hombres, y otras problemáticas como, por ejemplo, el alcoholismo y la drogadicción. Son una efectiva forma de compartir saberes colectivamente, donde se funden en un todo la teoría, la práctica y el conocimiento técnico. Desde modos de trabajo propios (como es el caso del Joybeh) se rompe con las formas hegemónicas de producción audiovisual de raíces colonialistas y se toman las riendas de la autorrepresentación. En las autonomías agro-eco-visuales confluyen saberes de formación antropológica con la oralidad, reconocida durante todo el proceso creativo como legítima fuente de conocimiento. Lxs jóvenxs campesinxs e indígenas, desde las autonomías agro-eco-visuales, se insertan en el gobierno comunitario y aportan con sus ideas y creatividad a las autonomías. Así, el video funciona tanto como una fuente de divulgación de información como una manera de acercar e implicar a lxs jóvenxs en sus comunidades, a las luchas por sus derechos y autonomías.

Las autonomías agro-eco-visuales campesinas e indígenas de Chiapas, así como otros procesos de autonomía audiovisuales (Ojo de Agua en México, Video nas Aldeias en Brasil, Wapikoni Mobile e Isuma Igloolik Productions en Canadá, por solo mencionar algunos), han logrado apropiarse de herramientas cinematográficas al servicio de la construcción de otros mundos posibles. Desde la defensa de la necesidad de la armonía con la madre tierra las comunidades en resistencia han trabajado con sus miembros (sin distinción de edad ni sexo) para hacerlos partícipes de las luchas por sus derechos. Los indígenas, campesinos y afrodescendientes ven en el video una herramienta de resistencia y, a su vez, ven en su trabajo audiovisual una forma de integrarse a las luchas por sus derechos desde la autorrepresentación, sus propias lenguas y culturas. Así, las autonomías audiovisuales son una respuesta a las tendencias de homogeneización cultural.

El proceso de producción de los videos se convierte en un espacio común de debate y negociación en torno a realidades invisibilizadas con el

objetivo de imaginar futuros políticos, culturales, económicos y sociales distintos y sustentables, en armonía con la madre tierra. Las posibilidades de los medios audiovisuales permiten ir más allá de "representar" pasivamente algo que ya existe, ya que el video es una poderosa herramienta que expresa la "identidad" de quienes lo realizan. La cámara se ha convertido en una aliada común que empodera a las comunidades. Por ejemplo, a través de la participación democrática de las comunidades indígenas en los medios de comunicación se reclaman estrategias mediante las que surjan esquemas más solidarios e incluyentes que rompan con las matrices estructurales de las desigualdades a las que han sido sometidos históricamente. En los videos producidos por los indígenas la evocación de la memoria personal y colectiva a través de la experiencia es el modo de enfatizar lo que consideran necesario e incluso deseable para sus pueblos.

Me gustaría compartir las palabras del creador de video, periodista wayuu y coordinador de CLACPI, David Hernández, quien en un escenario global en el que la diversidad de las culturas originarias desaparece en un todo homogeneizante que responde al mantenimiento del status quo y conviene a las estructuras del poder del sistema-mundo moderno comenta: "No es sencillo sostener un proceso coherente de cine y comunicación indígena, porque si bien los mismos pueblos indígenas hemos gestionado valiosos avances y victorias, todavía falta interés y compromiso del resto de la sociedad hacia la creación, producción, difusión y exhibición, de las obras cinematográficas de los pueblos y comunidades indígenas. Lo que hacemos es expresión de nuestra diversidad y riqueza cultural, lo que hacemos es herramienta de democratización de la comunicación, defensa y promoción de derechos; precisamente son esas las herramientas de construcción de la interculturalidad y la transformación social vital en toda sociedad" (Córdova, Hernández y Huichaqueo, 2018).

Las autonomías agro-eco-visuales se están constituyendo como un cuarto cinema, necesario en tanto involucra realidades y prácticas tan complejas y tantas veces ajenas al espectador occidental, tan acostumbrado a ciertas estéticas y narrativas más comerciales. El análisis del campo audiovisual siempre es complicado, su confluencia con el campo económico y con el campo político trae consigo intereses que a veces como espectadores se nos hacen invisibles, también por eso es tan necesario compartir y difundir trabajos como el de las autonomías agro-eco-visuales, en el que podamos apreciar todo el proceso de construcción del video.

Recuerdo muy bien que cuando recibí la asignatura de Antropología como parte del plan de estudios de la universidad trabajábamos con mucha profundidad aquellas escuelas y teorías más colonialistas y no teníamos conocimiento de que la antropología podía ser también una herramienta para el cambio y la praxis. En nuestra clase nos quedamos con la sensación de que era



una disciplina un tanto rezagada, en la que el sujeto observante (el investigador blanco) imponía su punto de vista sobre el "otro", siempre salvaje y exótico. Gracias al acercamiento a los procesos de construcción de autonomías agro-eco-visuales he logrado superar esta idea reduccionista que tenía sobre la Antropología.

Considero que el diálogo de saberes (que traspasen las fronteras disciplinares y académicas) y de diferentes modos de hacer es siempre enriquecedor al afrontar investigaciones, ya que aportan una mirada más holística y compleja del objeto de estudio. Desde mi trabajo académico intento superar (en la medida de mis posibilidades) la educación eurocéntrica y occidental que he recibido durante muchos años (destacar que esta educación no solo proviene de la escuela sino también de la socialización primaria que recibí desde mi núcleo familiar y de amigos), rescatando aquellos conocimientos descoloniales que he tenido la dicha de aprehender poco a poco.

La visualidad es una efectiva forma de socialización por lo que el tratamiento filmico dado a diferentes temas y problemáticas (sobre todo por el cine llamado comercial) debe ser tomado como objeto de estudio para sacar a la luz las violencias simbólicas y escondidas que proponen al espectador una visión colonial, patriarcal y eurocentrista del mundo. Los estudiantes de sociología suelen llegar a las aulas con una visión colonial del conocimiento que intento superen con cada conferencia, para ello me valgo de herramientas visuales a través de las que ellos pueden observar "nuevas maneras" de entender la sociedad en su complejidad. Considero que la construcción de autonomías en este caso excede los límites territoriales para construir autonomías mentales, del ser, ya que los extractivismos a los que nos hemos visto expuestos a través de los medios de comunicación masivos hegemónicos llegan a romper con nuestra cultura y cotidianidad.

Relaciones, tensiones, confrontaciones, complementariedades, rupturas, continuidades entre las autonomías agro-eco-visuales y el cine etnográfico

Tras las imágenes de los indígenas obtenidas por el cine etnográfico, legitimado por las epistemologías occidentales como fidedigno vehículo de conocimientos, se establecen relaciones de poder asimétricas y jerárquicas que ubican al antropólogo en una posición privilegiada al permitirle imponer, mediante sus videos y análisis, su punto de vista sobre las sociedades que investiga. Vinculado a esta corriente es destacable el proyecto Through Navajo Eyes (A través de ojos navajos), realizado por los antropólogos John Adair y Sol Worth, quienes en junio de 1966 capacitaron a navajos de Palm Springs, Arizona, para utilizar cámaras de 16 mm.

Los navajos tuvieron total libertad para elegir temas vinculados a su vida cotidiana para sus películas y editar el material que mostrarían a sus capacitadores. Al comparar los videos obtenidos por navajos y antropólogos fueron reconocidas las diferencias entre sus percepciones del espacio-tiempo. A través de los ojos navajos se sentó las bases de posteriores intentos -desarrollados sobre todo en la América Latina- por dar a los indígenas la posibilidad de la autorrepresentación, sin embargo, estos no llegarían a consolidarse en la región hasta los años ochenta.

Durante las décadas del sesenta y setenta el nuevo cine latinoamericano irrumpe con fuerza en el panorama cinematográfico internacional con un corpus de obras muy heterogéneo. El nuevo cine miró hacia los "condenados de la tierra" y encontró en las problemáticas del "tercer mundo" que, o bien permanecían ocultas o eran minimizadas y estereotipadas por el cine de corte comercial, la materia prima sobre la que se sustentó un intento de descolonización y ruptura con los moldes estéticos y temáticos de la industria Occidental.

Sin embargo, con la excepción de algunos filmes de Bolivia y México, la imagen de los indígenas continuó en la marginalidad, o fueron asumidos como un tipo de campesinado y no como pueblos culturalmente diferenciados. Tampoco los indígenas participaron directamente en las tareas de realización de las películas. La obra del boliviano Jorge Sanjinés es un referente paradigmático del nuevo cine latinoamericano. En su afán de construir un cine junto al pueblo, Sanjinés funda el grupo Ukamau desde el cual otorga a los indígenas un rol protagónico en sus filmes, rompiendo así con una tradición cinematográfica que los mantenía en la periferia de los relatos, relegados a personajes secundarios o a mera escenografía en las historias de personajes blancos.

Durante los ochenta la utilización del video abarató considerablemente los costos de producción para realizar una película. La masificación de su uso por diferentes sectores sociales hizo posible la aparición de diversas organizaciones y proyectos que, basándose en el potencial de esta tecnología, plantean propuestas para abrir espacios de expresión audiovisual para las comunidades indígenas que discuten con los estereotipos difundidos por los medios de comunicación convencionales. El denominado modo de producción audiovisual interactivo se basó en modelos colaborativos que hicieron partícipes de la realización a los sujetos filmados. Los antropólogos cedieron las cámaras a los indígenas para que experimentaran un rol activo en la construcción de su propia imagen.

Por ejemplo, en 1987 surge en el Centro de Trabalho Indigenista (CTI) de Brasil la organización Video nas Aldeias (Video en las Aldeas), creada por el cineasta y activista Vicent Carelli. Su objetivo ha sido, a lo largo de más de 25 años, apoyar las luchas políticas y culturales de los pueblos originarios a través del video colaborativo y comunitario. Realizadores yanomanis, xavantes, panarás,



guaraní, kanoés, etc., han logrado fusionar la oralidad, su forma tradicional de transmisión de conocimientos con prácticas audiovisuales que les sirven como herramienta para las luchas por la realización de sus derechos fundamentales. Además, mediante talleres se analizan materiales de archivo que recogen acontecimientos registrados en el pasado por personas ajenas a la comunidad para contar sus propias versiones de la historia. Según el investigador Gastón Carreño: "La experiencia del proyecto Video nas Aldeias, demostró que los registros en video son utilizados por los indígenas en dos direcciones complementarias: 1. Para preservar manifestaciones culturales propias de cada grupo, seleccionando aquellas que desean transmitir a las futuras generaciones y difundir entre aldeas de pueblos distintos; 2. Para testimoniar y divulgar acciones emprendidas por cada comunidad para recuperar sus derechos territoriales y establecer sus reivindicaciones" (Carreño, 2007, p. 68).

Otras experiencias similares se encuentran en México, donde la organización no gubernamental Ojo de Agua Comunicación, fundada en 1998, orienta sus acciones a impartir talleres de video comunitario y a la organización de muestras y festivales para su difusión.

La soberanía visual y la autonomía agroecovisual logran superar experiencias de trabajos anteriores (como los que expongo en este comentario) ya que construye modos de trabajo propios (como es el caso del Joybeh) y defiende una manera de hacer holística en la que conocimiento, producción, práctica, autorrepresentación, cotidianidad se funden en un todo.

Video nas Aldeias

En la Amazonía brasileña se encuentra uno de los referentes paradigmáticos del cine indígena latinoamericano, se trata de la organización Video en las aldeas, fundada en 1987 por el cineasta y activista Vincent Carelli, activista, cineasta y documentalista involucrado desde hace más de 40 años en las luchas por los derechos y el reconocimiento de los pueblos indígenas de Brasil. Este es un proyecto precursor en la producción audiovisual indígena en Brasil cuyo objetivo ha sido desde hace décadas apoyar las luchas de los pueblos originarios por el mantenimiento de sus identidades y por defender sus tierras, territorios y culturas a través de la capacitación y producción de video colaborativo y comunitario. Son considerados grandes promotores de la autorrepresentación indígena en video.

Video en las aldeas ha formado a numerosos videoastas indígenas y ha llevado el equipo necesario para la producción audiovisual a unas 30 comunidades pertenecientes a diversos pueblos como los yanomami, xavante, panará, guaraní, kanoé, etc. Los indígenas producen sus propias imágenes, reafirmando así sus

imaginarios y ejerciendo la autonomía de sus miradas frente a los medios de comunicación masivos dominantes. La capacitación de videastas indígenas y la producción de videos comunitarios se ha podido mantener a lo largo de tantos años gracias a la cooperación del gobierno de Noruega en el financiamiento del proyecto a través de programas de apoyo y cooperación para pueblos indígenas del mundo. Se han comprado diversos equipamientos como computadoras, discos duros, cámaras, que facilitan la realización de talleres y que dan a los indígenas una mayor autonomía. La venta de las películas realizadas no genera ganancias suficientes para la manutención del proyecto por lo que la cooperación internacional continúa subvencionándolo.

La estrategia de producción documental del proyecto se ubicaría en el modo experiencial, en tanto que el videasta que capacita y su cámara viven los hechos en los que participan junto a los indígenas capacitados. La cámara acompaña las jornadas de trabajo y la reflexión colectiva sobre los usos del video. Es la comunidad indígena la que domina el registro, hecho que continúa en el proceso de edición, ya que son los propios indígenas quienes diseñan los lineamientos sobre cómo se debe estructurar el video y cuáles son las temáticas que se deben trabajar y representar.

Esta metodología de trabajo ha sido pionera en la producción documental latinoamericana participativa-activa, marcando una tendencia que se extendió a otros países de la región. Los videastas indígenas conciben el proyecto en colectivo con sus comunidades, sin distinción de edad ni género para la participación. Todos son agentes activos cuyas opiniones e ideas se tienen en cuenta para la creación de guiones, escenas y también son ellos mismos los actores. Además, adaptan el video a las formas de transmisión de conocimiento de sus pueblos, sustentada sobre todo en la oralidad y en otros medios no verbales como danzas y gestos.

Aún se necesita perfeccionar y habilitar más talleres de capacitación para la apropiación de herramientas tecnológicas de imagen, sonido y edición para la creación de audiovisuales, así como llevar a las comunidades los dispositivos necesarios para la realización (dígase cámaras, equipo de sonido e iluminación, computadoras, etc.). Una vez culminado un video se exhibe en la comunidad y se debate colectivamente el resultado y el proceso de trabajo a partir del que se concibió y creó.

Es de destacar que la difusión de los videos del proyecto se ha extendido a festivales comunitarios, regionales e internacionales que funcionan como medio de intercambio entre los propios pueblos indígenas de Abya Yala y el mundo que les permite reconocerse en sus semejanzas y diferencias. Además, Video nas Aldeias creó una red de videotecas y centros de producción de videos en varios pueblos originarios que funcionan como centros de edición y distribución tanto



del material realizado por los indígenas como por el equipo del programa.

Colaboración interseccional e intercultural para la construcción de representaciones y autorrepresentaciones audiovisuales

La industria cinematográfica se ha erigido históricamente como un campo que sin dudas privilegia el ejercicio masculino de la mirada. Los filmes – tanto de ficción como documental- forman parte del aparato ideológico patriarcal que refuerza, privilegia y legitima la posición del varón como sujeto dominante, mientras la mujer queda relegada a imágenes sexualizadas, construidas sobre estereotipos irreales para la satisfacción de la contemplación y los deseos masculinos.

El cine colaborativo permite la construcción de representaciones y autorrepresentaciones y brinda la posibilidad de subvertir las normas de conducta dictadas por estructuras sociales rígidamente definidas. Las mujeres, inconformes con la representación de 'lo femenino' en el cine, reclaman su lugar tras las cámaras y se apropian del poder del lente, enfrentando la creciente monopolización masculina de este medio y la autoridad de su construcción de la realidad.

Al hablar de cine y mujeres creo necesario entrelazar desde el audiovisual las relaciones de género con otras relaciones de poder que les son transversales, construidas sobre elementos de subordinación constitutivos de una sociedad jerárquica (el color de la piel, la sexualidad, la clase). Entre las principales potencialidades del discurso de la interseccionalidad está la articulación y conexión de las luchas contra el racismo, el sexismo, la xenofobia, la violencia (en todas sus formas) y la heteronormatividad, trascendiendo las fronteras de cines comunitarios o nacionales con el tratamiento de estas problemáticas universales. Además, como se plantea en la clase, un reto prioritario es la reflexión crítica sobre el privilegio de la blanquitud en el cine realizado por las mujeres pues a las mujeres negras, mestizas e indígenas se les limita o niega completamente la posibilidad de la realización cinematográfica.

La realización de proyectos y alianzas interculturales e interseccionales en Abya Yala subvierte estas realidades discriminatorias y reconoce las potencialidades de todas las mujeres para contar y compartir sus historias de vida, así como la necesidad de que sean escuchadas. Desde metodologías participativas, colaborativas y en sororidad se fomentan las herramientas necesarias para la autorrepresentación. En el cine forma y contenido se imbrican para reivindicar la condición social de la mujer, alcanzando fines políticos y estéticos desde principios feministas y antirracistas.

Reconocer y hacer visibles sujetos marginados y subalternos desde nuevas representaciones no estereotipadas, por ejemplo, a mujeres negras, indígenas, transexuales, etc., pone de manifiesto las dimensiones políticas de la visibilidad y la búsqueda de la descolonización de la mirada.

Es imposible que una obra cinematográfica logre representar a todas las mujeres, de ahí la necesidad de dotar a las mujeres de diversas herramientas para la realización y la representación audiovisual. También es necesario reconocer y recordar que lamentablemente no todas las mujeres enarbolan la bandera del feminismo. Muchas, con sus acciones y prácticas cotidianas reproducen estructuras patriarcales, asumen acríticamente el rol de madres y esposas sumisas. Otras, aunque rebeldes, no son tampoco un modelo antipatriarcal. Escucharlas y crear con ellas es un duelo con nuestras propias ideas, concepciones, con nosotros mismos y nuestras representaciones como feministas. Sin embargo, la socialización de discursos críticos y antipatriarcales desde el audiovisual puede cambiar las concepciones de estas mujeres, así como brindarles herramientas de lucha contra las violencias simbólicas que las oprimen.

No solo se trata de visibilizar la violencia explícita sobre los cuerpos, sino que mediante la realización audiovisual es un reto indagar desde la autorrepresentación en la violencia simbólica, en la expropiación naturalizada de la capacidad de decidir y de hablar que, aunque no deje marcas visibles en el cuerpo, cercena las subjetividades.

Las experiencias de Ojo Semilla expuestas en clase demuestran como mujeres diversas (blancas, negras, mestizas, indígenas) empoderadas se resisten a la normativa narrativa hegemónica y aparecen como voceras de sus derechos, como sujetos deseantes y emancipados desde la interculturalidad. Contra la voz ensordecedora del patriarcado, que con frecuencia pasa inadvertida ante los ingenuos ojos y oídos del espectador, resuena el eco de la voz de mujeres que denuncian, sueñan y desean.

Cine comunitario

El cine comunitario es resultado de procesos de participación colectiva. Dichos procesos abarcan desde decisiones colectivas y colaborativas referidas a la concepción de proyectos, los modos de producción y difusión, hasta el análisis de los resultados del trabajo audiovisual final. A través de estas prácticas de realización comunitaria y solidaria se promueve la igualdad de oportunidades en el acceso a la información y a las herramientas para la construcción de conocimiento a través de discursos y narrativas cinematográficas propias, desde las que se testimonian la cultura, cosmovisiones, lenguas y formas de espiritualidad de los pueblos.

Reivindica el derecho a la comunicación y la autorrepresentación de las comunidades, por lo que favorece el desarrollo de la identidad al integrar a los miembros de la comunidad en prácticas de participación consensuales para



la toma de decisiones al elegir los temas a tratar en el audiovisual y los métodos para realizarlo. La construcción de proyectos y audiovisuales se basa en procesos de diálogo y consenso en los que se involucran activamente los miembros de la comunidad sin distinción. El derecho a su autorrepresentación les permite crear desde lenguajes propios, desde sus conocimientos, culturas, cosmovisiones y subjetividades colectivas. Por tanto, es una experiencia de construcción colectiva de la memoria histórica y la identidad que fortalece la organización comunitaria.

El cine comunitario permite a sus miembros autorrepresentarse audiovisualmente y crear discursos alternativos al cine comercial y hegemónico que toma a las culturas "otras" como objetos de representación y niega en muchas ocasiones sus posibilidades y potencialidades creativas.

La producción comunitaria y colaborativa de cine y video subvierte paradigmas clásicos de la teoría y creación audiovisual. La creación comunitaria pone en cuestionamiento a la autoría filmica tradicional, al cine de autor y rompe con las relaciones asimétricas entre emisor y receptor. El cine comunitario no es mimético, no intenta replicar modelos estéticos ni narrativos tradicionales, al contrario, los participantes en estos procesos (tanto creadores como capacitadores) conciben en diálogo los métodos y formas de realización audiovisual.

Infancias refugiadas y desplazadas

En 2018 realicé una investigación sobre el tratamiento filmico dado a la problemática migratoria latinoamericana hacia los Estados Unidos en el cine de ficción. Una de las películas seleccionadas para el análisis fue La jaula de oro (2013) de Diego Quemada Diez y me gustaría compartir algunas de mis reflexiones, que se encuentran en proceso de publicación por la editorial cubana La Luz

Los Estados Unidos, descritos por Juan (personaje de La jaula de oro) como los sueños del oro es percibida como la tierra de las oportunidades, en la que la realización de los sueños y expectativas del niño migrante parece no solo posible sino probable, lo cual entra en violento contraste con la realidad que enfrentan los personajes al cruzar la frontera. El migrante se ve envuelto en un proceso de asunción de certezas asumidas, en virtud de las cuales se rechazan determinados elementos de la sociedad emisora y se anhelan características mediáticamente elaboradas de la sociedad receptora.

Las escenas enfatizan las vejaciones impuestas a los niños por las precarias condiciones del viaje, enfrentándolos al amplio abanico de peligros que supone migrar como indocumentados como, por ejemplo, exponerse a los desafíos de la geografía por la que se mueven y a la indiferencia de aquellos

personajes que por indolencia, predisposición o provecho propio entorpecen el cumplimiento de su objetivo (agentes de la migra, traficantes de personas). Como si fuera poco enfrentan diferencias interpersonales y conflictos internos, agravados por sus creencias y estereotipos.

A partir del año 2000, se registra un aumento del flujo de migrantes menores de edad indocumentados provenientes de varios países centroamericanos. Sin embargo, la migración infantil indocumentada no fue considerada como una crisis humanitaria hasta el año 2014, para lo cual pareciera haberse precisado un aumento significativo del número de detenciones a menores en la frontera norte de México. Paradójicamente, ello impulsó dos iniciativas políticas contradictorias entre sí: por un lado, el planteamiento de una reformulación de la política migratoria del gobierno de los Estados Unidos, mientras que, por otro, el recrudescimiento del control en la frontera como 'respuesta' a esta situación. La crisis migratoria infantil se venía forjando desde hacía años y es denunciada por Diego Quemada a través del arte cinematográfico.

Si sumamos el hecho de ser menor de edad y el de migrante no acompañado, el agravante (en términos de riesgo, además por ser mujer o indígena, grupos altamente violentados e invisibilizados), crece exponencialmente el nivel de vulnerabilidad debido a los prejuicios que, desafortunadamente, pesan sobre ambos grupos sociales. Así, La jaula de oro encara dos fenómenos poco tratados por el cine que aborda el tema de las migraciones latinoamericanas: la feminización y los flujos migratorios protagonizados por personas de los pueblos originarios.

La migración irregular es peligrosa para todos, hombres y mujeres, pero el carácter acusadamente patriarcal de las sociedades latinoamericanas y caribeñas determina que estas sean especialmente vulnerables, y enfrenten un mayor riesgo como víctimas potenciales de delitos sexuales y como blanco predilecto de las redes de trata de personas. El personaje de Sara cambia su apariencia física a la de un hombre y toma una píldora anticonceptiva por el miedo a la violencia física y sexual, convirtiéndose no solo en un símbolo sino en una acusación explícita de las condiciones infrahumanas a las que están sometidas, por regla general, las mujeres en situación migratoria irregular. Como Sara, muchas son interceptadas y raptadas o en algunos casos captadas por bandas que las explotan en maquilas o en negocios asociados al comercio sexual.

Además, el ojo crítico del director de La jaula de oro corre el velo de silencio que los grandes medios de difusión suelen arrojar sobre el espinoso tema de la discriminación étnica y racial que pesa sobre los indígenas, a través del personaje de Chauk, un adolescente de origen tzotzil; que sirve de pretexto para completar la denuncia social inaugurada con el tópico femenino, lo cual no es casual ni gratuito dado que las poblaciones indígenas son, luego de las mujeres, uno de los grupos a los que históricamente más se les ha privado de



sus derechos y recursos.

Los pueblos originarios padecen la discriminación racial por parte no solo de aquel otro constituido por el estadounidense conservador sino, incluso, por las comunidades latinas a las que 'pertenecen' y con las que deberían sentirse 'identificados'. Las fronteras físicas y geográficas exceden el campo de la cartografía idiosincrática porque, salvo unas escasas pertenencias materiales, los migrantes en su mayoría no cargan sino con sus recuerdos, penas, esperanzas y valores inevitablemente ligados a su lugar de origen.

El migrante indígena (Chauk) no habla español, al no traducir sus intervenciones el realizador sostiene a la inversa el recurso del desconocimiento lingüístico al que muchas veces son sometidos los habitantes de esos pueblos ante los productos comunicacionales hegemónicamente tratados en inglés o castellano. Es un ejercicio de contracultura para sentir en carne propia lo que viven a diario los habitantes de los pueblos originarios a partir de la llegada de los colonizadores.

No cabe duda de que la frontera norte es por regla general la gran protagonista de las películas centradas en la migración latinoamericana hacia los Estados Unidos. Sin embargo, *La jaula de oro* rompe con esta visión y nos sitúa ante la frontera sur de México; una línea limítrofe con un largo total 1182 km invisibilizada por densos parajes selváticos donde la acción humana y la militarización no parecieran tener cabida. El cruce hacia México en este punto parece una tarea relativamente sencilla. Los límites geográficos entre Guatemala y México están definidos por zonas fronterizas plurales, que se extienden sobre topografías diversas (zonas montañosas, selvas, valles, ríos, etc.). Estos lugares, algunos de los cuales están habitados, ostentan particularidades que afectan la eficiencia de la gestión y el control estatal sobre la frontera, lo que ha incidido en el aumento de personas indocumentadas en tránsito en condiciones inseguras, expuestas a extorsiones, asaltos, secuestros, desapariciones, explotación laboral.

El tratamiento dado a estos adolescentes por los oficiales mexicanos y en el centro de detención es una acusación a las deficiencias en la ejecución del marco legal y regulatorio para la protección de migrantes menores no acompañados. Debido a la crisis migratoria infantil a la que se enfrentaban México y los Estados Unidos antes de su reconocimiento oficial en 2014 fueron elaborados varios reportes a partir de investigaciones realizadas en México que indican los abusos sufridos por niños y adolescentes centroamericanos detenidos antes de llegar a los Estados Unidos durante las etapas de aprehensión, detención, deportación y recepción. Las autoridades no responden a los lineamientos dictados por instituciones, convenios y programas nacionales e internacionales, los menores no son informados de sus derechos al acceso a la protección jurídica y no se realizan investigaciones para detectar casos potenciales de asilo y trata

de personas.

La jaula de oro va más allá de un simple drama sobre las miserias humanas, es un relato sobre el valor de la amistad, la solidaridad y la esperanza. Las fronteras que se traspasan no son meramente geográficas, sino que también se produce en los personajes un viaje interior que propicia el quebrantamiento de otro tipo de fronteras muy diferentes: mentales, subjetivas o espirituales. La historia de estos tres adolescentes es un eco de resistencia ante los efectos de siglos de colonialismo y dependencia, donde el poder se manifiesta de forma oculta a través de la vigencia y perpetuación del racismo, la xenofobia y el sexismo.

Diego Quemada desmitifica el sueño americano incluso antes de llegar a los Estados Unidos al mostrar el precio real del mismo. La metáfora del encierro utilizada en el título es un atisbo y una prolongación de dicha desmitificación: el viaje se transforma en una 'jaula de oro' donde hay que sufrir el terror y el maltrato para llegar alcanzar la 'tierra prometida'; no obstante, la llegada a los Estados Unidos genera una pérdida sustancial (y literal) de la libertad al renunciar a un grupo de derechos legales a los que, por lo menos en teoría, tienen acceso en sus países de origen.

Posibilidades para la representación de las infancias más allá de la tradición académica y cinematográfica

Considero que uno de los principales ejemplos de las posibilidades y potencialidades de representación de las infancias trabajando con los propios niños es La Colmenita. Como cubana he tenido la oportunidad de acudir a representaciones de La Colmenita en muchas ocasiones. Este proyecto educativo y cultural fue fundado en 1990, hace tres décadas, por Carlos Alberto Cremata y durante 30 años ha acogido y formando a cientos de niños y niñas cubanos entre 3 y 15 años desde metodologías participativas para aprender en colectivo y solidaridad. Hoy La Colmenita es Embajadora de Buena Voluntad de la UNICEF.

En una entrevista realizada por la periodista Maya Quiroga con ocasión del 30 aniversario de La Colmenita su director comenta que se trata de un proyecto que se ha expandido a nivel nacional e internacional: "el sueño se multiplicó y se abrieron 'Colmenitas' en casi todas las provincias de Cuba y hasta en otros países del mundo. Pero otra motivación que descubrimos enseguida para seguir creciendo, es que el "trabajo" en La Colmenita no es tal trabajo, es pura diversión. Imagínate vivir rodeado de niños simpatísimos y ocurrentes, y casi siempre disparatados, explosivos, pasionales, que entran cada día a los ensayos, entrenamientos y funciones como si entraran a un parque de diversiones (...) Martí escribió feliz a Manuel Mercado: "(...) me llena de contento poder reunir en un mismo quehacer la labor y el gran gusto de ser útil (...) estoy con este pensamiento como un niño que juega en la cuna con un rayo de luz." ¡Así vivimos nosotros,



jugando en las cunas con rayos de luces!" <http://cubaescena.cult.cu/9275-2/>

La Colmenita no basa su trabajo en la explotación del talento, sino que potencia las capacidades de los niños y niñas para el desarrollo de su creatividad, apelando para ello al juego, al teatro, a la música y a la danza. La creatividad y la educación artística son los ejes principales de este proyecto educativo. Es fundamental además la creación de ambientes propicios para la libertad expresiva de los niños, promoviendo la observación y el trabajo en equipo. Desde La Colmenita se han producido tres largometrajes de y para niños: ¡Viva Cuba!, Y sin embargo... y Habanastation.

En el contexto latinoamericano y caribeño los horizontes de re-existencias para las infancias y juventudes parten de comprender la importancia de la educación desde edades tempranas, priorizando a las infancias y juventudes en situación de vulnerabilidad. El objetivo 4 de la Agenda 2030 para el Desarrollo Sostenible está dedicado exclusivamente a la necesidad de la educación inclusiva y universal, que respete la libertad y formas de aprendizaje no occidentalizadas en las que la escuela no es el principal espacio formativo. Además, se debe reconocer las capacidades de los niños y jóvenes para re-existir mientras sean educados en el respeto a la diversidad, en contextos despatriarcalizados, de no violencia e inclusivos. Se debe tener en cuenta sus opiniones para la toma de decisiones y la construcción de aquellas políticas referidas a ellos. En el curso nos han acercado a varios proyectos en los que los niños son los protagonistas de la construcción solidaria de conocimientos, evidenciando la importancia de su participación en los procesos de construcción colectiva de la memoria en las comunidades.





Imagen de la película "Bixa Travesty". Foto tomada del : Artículo Metropolis
<https://www.metropoliscine.com.ar/2020/08/un-lugar-de-resistencia-bixa-travesty/>

Conversatorio

Compilado por Amanda Sánchez Vega

¿Cuál ha sido ese espacio físico y esa película que nos han hecho reflexionar en la importancia de acceder o brindar espacios con acceso a contenidos audiovisuales y cinematográficos diferentes?

Lo que en este momento me mueve del cine son las contranarrativas, y dentro de este concepto tan enorme, me interesan las historias que cuestionan a la vez que rompen el imaginario androcéntrico y heteropatriarcal del cine y que, además, lo hacen desde voces disidentes, proponiendo también en el espectadorx una mirada disidente, inquieta, afectiva. No son películas cómodas ni condescendientes.

Una película que me gusta mucho es *Bixa Travesti*, un retrato de la artista transgénero brasileña Linn da Quebrada. Otra película que también va en esta línea es *Obscuro barroco*, que presenta a Luana Muniz, también activista transgénero brasileña. Pensando y pisando un continente en el cual las personas trans son asesinadas (en promedio) a los 35 años de edad, siento que estas propuestas cinematográficas, poéticas, bellas, incendiarias, eróticas y fuertemente políticas, son una apuesta por otro cine, otras historias, otras narrativas de las vidas trans por fuera del relato del dolor, de la patologización, del estigma (claro que sin dejar de lado la denuncia a un sistema normativo y excluyente que violenta y mata). Historias de existencias trans que están creando música, poesía, alianzas, humor, amor, representaciones de cuerpos que no acostumbramos a ver y que son retratadas con agenciamiento.

Siempre creo necesario recordar que hablar de lo trans es hablar de una multiplicidad de sentidos, corporalidades y vivencias que no encajan en una sola definición ni representación. El cine *mainstream* ha generado un imaginario de estas experiencias, tanto dentro como fuera de la comunidad. Frente a esto hay una multiplicidad de películas, colectivos audiovisuales y circuitos que están poniendo en tensión estas representaciones y provocando nuevas subjetividades.

Por último, considero que es muy importante aquí el tema de la autorrepresentación, no son muchas las referencias en el cine de identidades por fuera del binarismo varón-mujer, por ende, es importante que esas pocas referencias no sean todas hechas por personas cis-género.

Una referencia en este sentido es el colectivo de mujeres al borde: <https://www.mujeresalborde.org/> Un equipo activista, migrante y transfeminista, disidente de las normas del género y la sexualidad que crean, difunden y educan desde el arte. Ellxs dicen sobre sí mismxs:



"Así, estimulamos a nivel local, nacional y regional la existencia de comunidades afectivas, rebeldes, críticas, visibles social y simbólicamente, valientes para desafiar las opresiones, denunciarlas con voz fuerte, creativas para imaginar otras formas de vida posible, para retar la discriminación, la violencia del binario de género, del Cistema y del heteropatriarcado, amorosas para reconocer y acoger las diferencias, para abrir y cruzar fronteras y derribar prejuicios impuestos desde adentro y desde afuera.

María Emilce Martín

Al pasar gran parte de mi infancia en Nicaragua, por años las películas a las que tenía acceso se limitaban a las exportaciones estadounidenses. Sin embargo, uno de los grandes beneficios de vivir ahora en la Ciudad de México, es el hecho de tener opciones.

Antes de la pandemia podía decidir ir a la cadena de cines más grande del país (en donde las llamadas Salas de Arte estaban disponibles), o darme una vuelta por la Cineteca Nacional (hogar del cinéfilo chilango), o ver alguna película interesante en las salas de cine de la UNAM.

Estas opciones me daban acceso a festivales y cineciclos dedicados a acercar al público a otro tipo de cine. El simple hecho de tener al alcance espacios de cine experimental e independiente, me permitía adentrarme en otro tipo de historias y geografías, más allá de las películas hollywoodenses en cartelera.

Gracias a mi pasión por la salas de cine he visto en varias ocasiones pequeñas joyas que de otro modo nunca hubiera encontrado. Una de las películas recientes que más destaca en mi mente es *Sueño en otro idioma* (2017), película mexicana que narra el viaje de un lingüista para entrevistar a los últimos hablantes de una lengua indígena. Esta película, que vi en una pequeña sala de cine casi vacía, me conmovió a las lágrimas.

En otra ocasión pude ver el impacto real de la representación, durante la película *¿Conoces a Tomás?* (2019). Este filme representa la vida de un joven autista que vive en una casa de cuidados y, por pura casualidad, varios de los jóvenes autistas que aparecían en la película estaban presentes durante mi proyección. Escuchar sus vitores y aplausos cuando los créditos empezaron fue una experiencia que nunca olvidaré.

Angie Salomé Morales Arellano

A partir del conmovedor relato de la videoclase, que comparte la apuesta de Cinespiral por brindar un espacio y generar un tiempo de encuentro para proyectar contenidos audiovisuales alternativos, y a propósito de la

pregunta, como espacio físico, recordé las reuniones en casas familiares para compartir películas. Encuentros que tenían una mística que pude reconocer en la propuesta de las salas de Cinespiral. Es claro que esta experiencia personal fue posible gracias a la llegada de la televisión, que transformó la dinámica de ir al cine y los modelos de consumo audiovisual, momento, hacia fines de los 70, en que además las salas de cine comenzaron a integrarse a los centros comerciales.

A propósito de este recorrido, en el que se afirma que el ritual de ir al cine siguió siendo vital para algunos, me preguntaba qué habrá sido de la propuesta de las salas de Cinespiral durante el confinamiento producido por la pandemia durante el 2020. Les compañeres que relatan la experiencia proponen hacer del cine un ritual, un arte de tejidos y de sinergias, y de imágenes en movimiento. Es muy interesante como cuentan el paso de un cine itinerante a la instalación de salas como una oportunidad para crear toda una experiencia en torno al cine.

Han sido muchas las películas que me han llevado a reflexionar sobre la importancia de acceder a brindar espacios con acceso a contenidos audiovisuales diferentes, solo mencionaré dos: *La puta y la ballena* (Argentina, 2004, de Luis Puenzo) y *Aquarius* (Brasil, 2016, de Kleber Mendonca Filho). Ambas giran en torno a la historia de dos mujeres, y al escribir esta reseña advierto que en ambas está narrada la experiencia de transitar un cáncer de mama, y el reencuentro con la sexualidad desde el encuentro-desencuentro con la sensibilidad y el deseo en esa cuerpo "mutilada". Cada historia a través de la fotografía, la música, los diálogos, nos introduce a las realidades de dos mundos, dos maneras de ser y habitar la cotidianidad, la vinculación con el hacer profesional, la relación con la maternidad, con la novela familiar. Todas escenas que recorren sensiblemente temas que importan y que me conmueven, desde raigambres culturales diferentes, en escenarios y en temporalidades que sostienen algunos hilos de permanencia-transformación y de pertenencia-discriminación de un entramado de subjetivación personal y colectiva.

Andrea Maricel Costa

Cuando era pequeña recuerdo que llegué a ir a la sala de cine ahora extinta en la barca Jalisco, donde nací y viví los primeros 18 años de cine, luego esa sala cerró, ahora es una sala de juegos de una tienda de helados. Para ir al cine después teníamos que ir a otra ciudad, algunos domingos íbamos a Guadalajara y recuerdo que una de las películas que me impactó cuando era chica fue *El viaje de Chihiro* de Studio Ghibli, esa película me dejó pensando y me mostró otros mundos, un mundo muy diferente al mío.

A menudo pienso en lo bonito que estaría una sala de cine como la de Cinespiral aquí en la barca. El espacio físico desde donde he pensado la importancia de espacios para exhibición de películas cinematográficas es la casa



de mi madre. Me recuerdo refugiada en su habitación con la tele proyectando los DVD piratas que compraba, me compraba películas en el puesto de la vuelta donde llegué a conseguir documentales de la *National Geographic* a los 14 años.

Cada domingo platicaba con un amigo de la familia sobre películas que nos habían gustado. Seguí creciendo, llegó la etapa universitaria y todo lo que pasó después. Llegó el darme cuenta de los mundos que no se ven, de la ficción de la identidad nacional y las historias que merecen ser contadas.

Cuando veo 'pelis' que me gustan pienso en lo interesante que sería compartirlas.

Itzel Muñoz Mora

Creo que el cine o los movimientos disidentes dentro de este, han brindado espacios importantes de reflexión, rupturas de narrativas determinantes y nuevas construcciones hacia minorías o discursos de poder que se han encargado de repetir o categorizar la "diferencia". De ahí que, a modo personal, nombraré varias desde distintas perspectivas:

Moolade: creo que esta película plantea la importancia del tejido en comunidad, es una película de Ousmane Simbele, en la que se plantea el problema de la mutilación femenina. Esta película no solo plantea un tema de lucha femenina sino que, a su vez, el espacio cumple un punto referencial e importante para la solución de problemas en esa comunidad. El espacio es aquel que se teje, y que se ve por algunas figuras metafóricas "personaje" como la colonización y solución de conflictos que no se pueden hacer desde puntos de enunciación occidentales, sino desde las propias necesidades de los pueblos; esto importante en este caso, para un continente explotado, sometido, extraído y violado en todos los sentidos.

El lugar sin límites: película de 1978 donde se nos muestra cómo se ha configurado la homosexualidad en ambientes patriarcales. El olvido estatal, la pobreza, el destierro, la desolación, la violación del deseo, del amor, de su búsqueda, son muchas de las fugas por las que nos lleva esta muestra.

El abuso de los afectos como resultado de intersubjetividades homofóbicas en medio de la pobreza material, ética, política, territorial. Afectos entrelazados en un territorio olvidado y sustentado por discursos impuestos en pro de la identidad, la exclusión y el régimen heterosexual.

Machuca: esta película chilena del 2004 está entrelazada por el contraste de clases y sobre todo la niñez interrumpida por un conflicto político-armado-dictatorial. Un espacio lleno de muerte, restricciones y violencia, que borra todo

carácter de lo que puede ser la niñez en medio de este tipo de conflictos. Esta niñez destruida en medio de una dictadura, una niñez borrada de la que lxs sobrevivientes son esos abuelos o padres que vienen con todo ese despojo y, sin ir más lejos, nuestros abuelos, padres o niñxs en este momento, que se les despoja de cualquier carácter de inocencia en medio del conflicto colombiano.

Las hijas del sol: Es una película francesa sobre el ejército de mujeres que se levantaron y armaron ante el Estado islámico que pretendió exterminarlas. Este exterminio se muestra de todas las maneras; no solo con el despojo territorial y material sino con el modo de ver a las mujeres en medio de un conflicto armado. Mujeres como botín de guerra, en el que son violadas, asesinadas, maltratadas, se alzan como respuesta política y crean tejidos de colectividad, sororas de re-existencia dentro de ellas en medio de un espacio desolado y patriarcal.

Lo incorrecto. Una nueva mirada hacia la discapacidad: corto de la Fundación Prevent, proyectado en el Festival Inclus (Festival internacional de cine y discapacidad de Barcelona) en el 2019. Este corto nos muestra los distintos discursos y narrativas creados alrededor de la diversidad funcional, en este caso, son las distintas circunstancias de exclusión a las que son expuestas estas personas, no solo físicas sino de orden ético. Es decir, el asistencialismo, infantilismo, "el afuera", la configuración de la identidad, de la homogeneidad, el espacio construido en pro de la mayoría, de lo general, son distintas maneras de tratar y configurar la discapacidad. Así, este proyecto pedagógico-político nos muestra por medio de la cotidianidad en el espacio público, cómo el afuera percibe, construye y excluye por medio de imaginarios: la enfermedad, el cuerpo, la diferencia, metiendo todo en un mismo saco, configurando así la diversidad funcional.

Jessica Morales Guzmán

Recuerdo que cuando era niña, hace poco más de treinta años, Santa Marta, que parece anclada en el tiempo, tenía un viejo teatro que llevaba su nombre "Santa Marta", construido en 1942, y que por mucho tiempo representó un ícono cultural y arquitectónico para la capital del Magdalena; un verdadero encuentro para las distintas manifestaciones culturales y presentaciones de reconocidas figuras como Mario Moreno 'Cantinflas'. El Teatro Santa Marta era un lugar con luz propia que fue perdiendo su brillo con el pasar de un tiempo impregnado de polvo y abandono. En los años setenta había sufrido un incendio que obligó su clausura un buen tiempo y que había restado su majestuosidad primera.

Desde los 7 años mi papá solía llevarme los domingos a ese viejo teatro; hacíamos largas filas para entrar a ese espacio de cortinas y alfombras raidas, de viejos sillones rojos, decorados gastados y otros detalles que permanecen



dormidos en mi memoria. Empero, no olvido la experiencia de sentarme junto a mi padre y compartir con él la magia que despierta la pantalla gigante. Los dibujos animados de *Disney*, *Peter Pan*, *La lista de Schindler*, *La estrategia Caracol*, *Pulp fiction*, *Ilona llega con la lluvia*, *El silencio de los inocentes* y otros tantos títulos que acumulamos en este teatro hasta mi adolescencia y que me llevaban a tener largas conversaciones con mi padre. Fue una extraña manera de reflexionar la vida, el amor y el mundo.

Con los años llegaron nuevos y modernos cines que cerraron los telones del viejo Teatro Santa Marta, que pasó a ser propiedad de un grupo Brasileiro religioso llamado “el espíritu santo” que congregaba centenares de seguidores y devotos en un espacio que había sido el corazón cultural de la ciudad.

El deseo de su restauración unió a muchos samarios, empero, paulatinamente, y como muchas obras en la ciudad, se ha ido marchitando la ilusión de verlo brillar nuevamente. Yo suelo recordar ese viejo teatro que marcó mi niñez, que me influyó a tal punto de convertirme en cineasta y que me retrocede al tiempo que compartí con mi padre ausente. Ese fue y sigue siendo mi espacio para vivir el cine.

Respecto al filme, no puedo detenerme en una sola película, pero puedo decir que aún no puedo dejar de ver *Nanook el esquimal* concebida como la primera película documental, rechazada por los positivistas y alabada por los cineastas de toda época. “No es la decadencia de esos pueblos lo que me interesa; al contrario, quiero mostrar su majestad primera y su originalidad mientras sea posible, antes de que los blancos destruyan, no solamente su carácter, sino incluso a esos pueblos en vía de desaparición” (Garriga, 2008 comunicación personal de Flaherty).

John Grierson asombrado con la obra de Flaherty creó el término documental al definirlo como el “tratamiento creativo de la realidad” (Forsyth, 1979, p. 13). Una obra aleccionadora que sigue confrontando el trabajo que desarrollo en las comunidades que visito.

Sorany Marín Trejos

Hasta ahora estoy iniciando un acercamiento a este tipo de experiencias. Algunas veces en los espacios comunitarios se exponen trabajos documentales... No es común. Tengo que decir que de esas experiencias recuerdo un documental sobre la explotación del coltán en el Congo africano. Este producto es el usado en muchos artefactos tecnológicos. En el documental se mostró cómo los niños muy pequeños están bajo la dominación paramilitar. Son sus pequeños cuerpos los únicos que pueden acceder a las zonas más difíciles de las minas y donde está el mejor material.

Este documental me llevó a tomar una postura de vida y a replicarla, y es no caer en el juego del consumo de la innovación tecnológica que fabrica lo desechable para mantener esclavos del mercado, mantener la esclavitud de la niñez en el Congo y otros tantos lugares, y hacer desde allí una resistencia cotidiana.

Dora Virleth Guetio Daza

Afortunadamente he transitado por muchos espacios de exhibición. Recuerdo dos experiencias que me tocaron en lo profundo; la primera fue cuando estaba de intercambio académico en Colombia, asistí a la proyección *Rodrigo D: no futuro* versión restaurada en el teatro Camilo Torres en la Universidad de Antioquia. Esperamos un par de horas en la fila, estábamos tirados en el piso hablando de cine y tomando tinto. Mi experiencia allá fue profundamente enriquecedora, asistí a multitud de proyecciones en espacios diversos.

La segunda experiencia fue en el Cine Club Chan Cinema que un grupo de comxs y yo hicimos de manera muy amateur al aire libre, el primer ciclo fue sobre juventudes y el nuevo-nuevo cine latinoamericano. Ver cine en grupo me ha regalado experiencias increíbles, es otro pretexto más para tejer comunidad. Las amistades más valiosas que atesoro han sido gracias al cine.

Danya Lorenia Leal Romero

Son varios los espacios físicos desde donde he tenido la oportunidad de ser cinéfila, desde la educación básica donde en la infancia me tocó ver proyecciones sobre una pantalla, hecha a base de tela grande, en la *kermesse* que organizaban en la escuela para recaudar fondos. Ahí proyectaban películas en blanco y negro, recuerdo alguna de Santo el enmascarado de plata.

En la familia una prima o mi mamá a mi hermano y a mí nos solía llevar al cine comercial, íbamos normalmente a la función de la matiné los días domingos. Normalmente era para ver caricaturas o algunas películas de superhéroes. En vagos recuerdos tengo noción de una película que no logro evocar el nombre, aparecían una niña de tez blanca que se enamoraba de un niño afro y él de ella, el contexto era de guerra, esa película me impresionó mucho, había tema de discriminación por la familia de la niña hacia el niño. Lo que más tengo presente era que los separaban y el niño quedaba en el contexto de guerra.

Durante el nivel educativo medio superior algunos docentes proyectaron películas de origen hollywoodense en sus clases. A pesar de ser de estilo comercial, el enfoque que le daban, en particular mi maestra de filosofía, nos estimulaba a reflexionar sobre el tema con el que se asociaba la clase. Al llegar a la universidad sucedió algo que me marcó con relación al cine, cursé la asignatura



Crítica cinematográfica y otra que también iba en ese sentido. El maestro nos dejaba como tarea, de manera obligada, ir a las muestras internacionales de cine que llegaban una o dos veces al año a Tuxtla Gutiérrez, donde estudié.

Al principio asistía con el sentido de cumplir con la tarea, sin embargo, con mis amigas nos fuimos creando un hábito que permanece hasta hoy, adquirimos el gusto por este tipo de cine. Un cine no comercial que planteaba otras temáticas, otros formatos, otras historias. De ahí ya me sumé a asistir de manera voluntaria a las muestras de cine y ciclos de cine francés, alemán, mexicano, entre otros. Y cuando llegué a trabajar a San Cristóbal de Las Casas en la Universidad Intercultural de Chiapas se sumó otra experiencia, conocí varios espacios donde proyectan cine alternativo, como la Galería Cultural independiente Kinoki, El Paliacate, que son proyectos de autogestión. Además, empecé a conocer el trabajo que realizaban compañeros, compañeras videastas de pueblos originarios, cuyos trabajos eran proyectados en estos espacios. Además de lo anterior, en la misma universidad organizaban ciclos de cine con materiales de enfoque etnográfico, antropológico.

En San Cristóbal de Las Casas hay más espacios dedicados a proyectar cine alternativo, a diferencia de Tuxtla Gutiérrez, donde permea lo comercial. Sin embargo, bien merece la pena comentar el ciclo de cine de Radiombligo (un programa de radio para la niñez y también la gente adulta) que coordina un amigo radialista, donde proyecta desde hace varios años, desde la autonomía y la resistencia, con cómplices vitales, un cine para todo público, niñez, juventudes, mamás, papás, tías, tíos, abuelitas, abuelitos. La entrada es gratuita, se proyecta cine no comercial, es la apuesta en el que el cine contribuye a educar, a motivar la reflexión sobre lo que pasa en las realidades, a despertar conciencias.

En este afán de compartir lo que pasa en otras realidades, de reflexionar sobre la nuestra (en el caso de Chiapas, México) y de provocar que la población estudiantil se cuestione sobre lo que está pasando, más allá de solo ver teoría, dentro de mis clases suelo usar materiales audiovisuales como documentales (cortometrajes, largometrajes) y películas. Los materiales en varias ocasiones son de compañeras, compañeros videoastas que he conocido a San Cristóbal a través de las redes que he ido tejiendo. Me resulta muy ameno compartir también que un buen número de gente egresada de la universidad, de la que he sido docente, ha tenido interés por hacer videos documentales y otros más cine. Eso también ha sido un instrumento valioso, porque las realizaciones audiovisuales las he sumado a esos materiales que sigo compartiendo, las aulas se convierten en pequeños espacios de proyecciones y conversatorios. Es muy interesante y emotivo cuando quienes son realizadorxs acceden a ir a comentar el trabajo y armar la conversa al final.

Esos materiales también los replicó en mis clases de posgrado con colegas de educación básica, media y superior, que en muchas ocasiones desconocen los temas que se están registrando y denunciando lo que pasa (desde videos que abordan la diversidad cultural de pueblos de Chiapas, México; los que denuncian el impacto al medio ambiente; los que abordan los feminicidios, la importancia de la partería, la herbolaria, los abusos del poder a las mujeres, entre muchos temas más).

Dentro de los materiales audiovisuales que me han hecho reflexionar están: *Acteal, a 10 años de impunidad*; *El lugar más pequeño*; *No quiero decir adiós*; *Las tortugas pueden volar*; *Kandahar*; *El chico*; *Kuxlejal*; *Dulce convivencia*; *Cría puercos*, *Voces inocentes*, entre varias más.

María Gabriela López Suárez

Cuando tenía 13 años una profesora de sociales nos llevó a la biblioteca del colegio y proyectó *La noche de los lápices* (Héctor Olivera, 1986) y para mí marcó un antes y un después en mi relación con el mundo. Pasé mucho tiempo pensando y reflexionando en esa película e investigué y leí muchos libros relacionados con la dictadura militar en mi país (Argentina) a partir de ese momento. También condicionó la temática de películas que guiarían mi vida a lo largo de los años. Todavía puedo sentir la sensación y la tensión que sentíamos mientras se escuchaba el proyector en ese pequeño espacio en el que estábamos viendo "algo prohibido", en una ciudad en el norte de Argentina donde hablar de dictadura militar, en esos momentos, se entendía como algo malo.

Cuando me mudé a Buenos Aires busqué refugio en espacios donde se podía debatir sobre el cine. Me enamoró el cine documental, tanto que estudié cine y lo incorporé a mi vida. También conocí el cine comunitario que abrió otro espectro de posibilidades para analizar nuestros universos. Luego de varios intentos, junto a otras compañeras, pudimos generar un espacio cultural donde la proyección de películas era el eje que encuadraba en el resto de las actividades. Y pasaron por allí muchas personas y films, debatimos acerca de películas de ficción y documentales. Al pasar los años ese espacio lamentablemente cerró, pero no tengo dudas que esa película proyectada allá en los años 90 de manera casi clandestina en una biblioteca fue la inspiración que modificó mi vida.

Violeta Sofía Arzamendia

Me alegra mucho que exista un proyecto tan hermoso como Cine Espiral y que sea accesible a la comunidad. En Puerto Rico un proyecto como este es inmensamente necesario para poder combatir la hegemonía del cine estadounidense y sus discursos pro-sistema. Son pocos los cines independientes que existen en Puerto Rico y pocos los festivales de cine a los que el público en general puede acceder. Sin embargo, por años y en diversas comunidades



y/o grupos de activistas se llevan desarrollando proyectos de cine-foro político, feminista, *queer*, que abren la puerta a otras miradas y reflexiones. Dentro de mi contexto es allí donde he podido tener la posibilidad de interactuar con otras formas de crear cine que cuente otras historias y que se constituyan como autorrepresentaciones comunitarias.

Una de las primeras veces que tuve acceso a una película extranjera no comercial fue en un festival de cine africano en Barcelona. No recuerdo la película exactamente pero sí mi emoción. Nunca había visto una película africana en un festival de cine y ese día en la silla a mi lado de casualidad se sentó el director, quien comentó sobre su película mientras toda la sala lo escuchaba. En ese momento me di cuenta que a Puerto Rico llega muy poco cine internacional y que es urgente que se creen espacios como Cine Espiral, si como pueblo aspiramos no solo a la descolonización económica y política sino también a la de nuestras mentes, nuestro imaginario y nuestra mirada.

Dora María Irizarry Cruz

Llegué algo crecídito a darme cuenta de la necesidad de los espacios y accesos al material distinto al comercial (principalmente el gringo). Cuando era adolescente, recuerdo que había un espacio en Ciudad de Guatemala (La Cúpula), pero dados los problemas de transporte nunca puse un pie. Ya en mis épocas universitarias había espacios esparcidos por ahí donde se presentaba cine de otras latitudes. Posteriormente, y en alianza con las salas comerciales, se armaban festivales de cine europeo y de cada país según las embajadas lo patrocinaran.

El momento clave para mí, ya en mis finales veinteañeros, (aunque se aleja de la autonomía institucional) fue haber estado estudiando en La Habana cuando el Festival del Nuevo Cine Latinoamericano y estar varios días corriendo de un lado a otro viendo un sinfín de producciones audiovisuales de América Latina y el mundo, lo que me dejó la sensación que a Guatemala le hacían falta estos espacios. Casi todas las películas que vi me dieron ganas de conseguir copias y verlas con los amigos de regreso. Algunas que me vienen a la memoria: *Capitán Abu Raed* de Jordania, *Leonera* de Argentina, *Línea de Pase* de Brasil y *El cuerno* de la abundancia de Cuba.

Por suerte un personaje urbano denominado El Buki, desde el 2000 hasta ahora se consigue producciones de diferentes partes del planeta y suple de alguna manera el encuentro con producciones alternativas fuera de los circuitos comerciales en la ciudad de Guatemala. No conozco cómo estará la situación actualmente, más creo que están emergiendo iniciativas colectivas e individuales por presentar más cine alternativo.

Fernando José Castillo Cabrera

Existen dos iniciativas que han ofrecido a la ciudad más cercana la posibilidad de visualizar un cine alternativo, fuera de la hegemonía comercial estadounidense. El ciclo de cine y derechos humanos de Amnistía Internacional, y un centro social autogestionado donde diferentes películas o documentales se proyectaban en el barrio, para más tarde poder debatir con su autor.

Las grandes plataformas donde cotizas mensualmente como Netflix, se han convertido en el canal audiovisual más grande del mundo. En España ha aparecido Filmin, creo que con un carácter más subalterno, con acceso a la mayoría de los pequeños festivales, me ha dado la posibilidad de acercarme a un increíble abanico de historias, estéticas, que para mí, viviendo en mi territorio y estado lejos de las capitales Madrid o Barcelona, eran de imposible acceso.

Pablo Simón Vicente

Para hablar de mi caso, en lo personal debo recordar las funciones de cine en mi universidad. Hay un cineclub que se ha mantenido activo ya por más de tres décadas, funcionando en distintos lugares del edificio central de nuestra rectoría en la Universidad Autónoma del Estado de México (México). Aunque no era un asistente permanente sino más bien esporádico de sus funciones, siempre me llamó la atención la posibilidad de mostrar series y funciones especiales según directores, países o cualquier otra temática inventada por los encargados del cineclub. Todas las funciones con películas que estaban fuera del circuito comercial del cine estadounidense y me daba cuenta que existe un cine con suficientes producciones para competir en calidad y cantidad de películas, que si bien también es comercial no deja de mostrar su propia capacidad creativa, estética y lúdica.

La película que me ha mostrado que hay otras maneras de contar y hacer cine es sin lugar a dudas, *La Fórmula Secreta* (1965) del director mexicano Rubén Gámez. Se trata de una producción al mismo tiempo documental que de autor, con una presencia subterránea permanente, es difícil de encontrarla fuera de los ámbitos especializados y universitarios. De vez en cuando aparece y cobra vigor para regresar nuevamente al lado oscuro del cine mexicano. Se le reconoce por su crítica demoledora del mito de la identidad mexicana como representación hegemónica histórica, ideológica y cultural y por poseer un lenguaje lleno de humor y sarcasmo para denunciar la influencia de la cultura anglosajona (estadounidense) en nuestro país. Al verla por primera vez, a finales de los años ochenta, me parecía que se abría una ventana descarnada a todo lo que queremos criticar de este universo cultural en México, nuestro nacionalismo "atávico y patrioter" y falto de vitalidad en su configuración política y sumido en las contradicciones de nuestra dependencia ideológica y económica con respecto a nuestro vecino imperial: Estados Unidos.

José Antonio Trejo Sánchez



Comparto totalmente el sentir que el cine es un acto social, que es más que ver una película. Es el ritual de encontrarse con otros, escoger una película, compartir comentarios al terminar y atesorar recuerdos de esa experiencia.

Cuando niña mi mamá me dejaba junto a mi hermano menor al cuidado de una prima suya que trabajaba en un cine. Así, mientras ella visitaba amigas, iba a la iglesia o simplemente se tomaba la tarde del domingo nosotros quedábamos en el cine. La sala enorme de cine de pueblo se convertía en patio de juegos y las películas eran un telón de fondo... definitivamente interactuábamos físicamente con las obras... nos convertíamos en piratas, acompañábamos a Cupido Motorizado, corríamos con Bengi (todas en versión original) y de tanto en tanto terminábamos castigados sentados en la taquilla.

En la adolescencia disfruté del cineclub del colegio (liceo) llevado por unos exiliados argentinos que trataban de abrir al mundo una ciudad minera, diseñada por gringos. Soy de Ciudad Guayana, ciudad fundada en 1961 y diseñada en el Instituto Tecnológico de Massachusetts. Ya en la universidad y migrada a Caracas sentí la necesidad de ver todo el cine que no había podido ver en mi pueblo, recuerdo con nostalgia el Cine Prensa, sala de cine alternativo del sindicato de periodismo y las funciones de la cinemateca nacional; eran años muy locos porque quería ponerme al día con una deuda loca que incluía todo el cine hecho y me imponía jornadas de hasta 4 funciones los lunes de cine popular, cuando la entrada costaba la mitad de precio.

Así que, más que recordar una película, lo que recuerdo y extraño es poder contar con una cartelera variada, diversa, que me acerque a otros mundos, realidades, puntos de vistas, fuentes de conocimiento y experiencias.

María Alejandra Laprea B.

¿Qué tanto de lo que hoy comprendo por diversidad y he tenido la oportunidad de ver y entender del mundo, lo he aprendido a través del cine?

Mucho de lo que entiendo por diversidad lo he aprendido a través del cine, es una ventana a otros mundos, es salirse por un momento del mundo propio y entrar en conexión con muchas posibilidades, contextos, emociones, historias. Lo que sucede es que, a veces, cuando se termina una película ya no somos lxs mismxs, hay películas que nos transforman, que tuercen nuestras vidas hacia otros lugares, intereses, territorios, personas. Como lo puede generar un libro, una buena historia, una noticia urgente. Hay algo del "accidente" en el cine, "¿qué hago ahora con esta nueva información que deja una película en mí?" no lo sé antes de verla pero sí me lo pregunto después, se instala una pregunta. Y hay a veces una responsabilidad, "esto está pasando en el mundo, ahora lo sabemos, ¿qué hacemos con ello?", y en ese sentido me parece que el cine tiene un poder

enorme. También está presente el factor de manipulación, como en cualquier medio de comunicación, entonces creo que toca la tarea de afilar siempre el ojo crítico, para ver, para pensar.

En este sentido me gusta mucho una cita que dice: "El pensamiento crítico no es poner en duda el pensamiento de otros, es poner en duda el pensamiento propio". El cine nos alimenta también de esta posibilidad.

María Emilce Martín

Coincido con nuestros profesores cuando afirman que las producciones audiovisuales implican una manera de contar las diversas formas en que habitamos nuestras realidades. Igualmente reconozco en el cine independiente y en el cine de autor otras formas de narrar que implican un compromiso social y político, asumido con profundidad desde la década de los 70 y que debe ser utilizado como un arma cultural para la transformación social. Un cine hecho con y para el pueblo, que confronta la narrativa oficial, que reniega del relato único, que reclama otros espacios para ser visto y compartido. La capacidad para metaforizar el mundo desde una condensación de imágenes en movimiento hace del cine una potente herramienta de concientización acerca de quiénes somos y de dónde venimos. En este sentido muchas películas, a lo largo de mi vida, han facilitado la apertura a la diversidad en las expresiones de mundos posibles, aprendiendo a reconocerlas y celebrarlas como parte de mi condición humana. Puedo mencionar algunas de las producciones más significativas por su alta capacidad para interpelar creencias y mandatos, para cuestionar representaciones impuestas por la educación formal, por constituirse en medio de denuncia de abusos, injusticias, desigualdades, por su impacto poético y la manera de embellecernos: *La puta y la ballena* (Argentina, 2004, de Luis Puenzo), *La historia oficial* (Argentina, 1985, de Luis Puenzo), *Siete cajas* (Paraguay, 2013, de Juan Carlos Maneglia y Tana Schémbori), *Aquarius* (Brasil, 2016, de Kleber Mendonca Filho), *XXY* (Argentina, 2007, de Lucía Puenzo), *Los coristas* (Francia, 2005, de Christophe Barratier), *La ventana de enfrente* (Italia, 2003, de Ferzan Ozpetek), *Caramel* (Libano, 2007, de Nadine Labaki), *La niña santa* (Argentina, 2004, de Lucrecia Martel), *La mujer sin cabeza* (Argentina, 2008, de Lucrecia Martel), *Carancho* (Argentina, 2010, de Pablo Trapero), *El faro* (Argentina, 1998, de Eduardo Mignogna).

Andrea Maricel Costa

No todas las representaciones de la diversidad son hechas desde la dignidad, desde las personas que viven en esas otras realidades diversas, por lo que creo que muchas están hechas con sesgos desde posiciones privilegiadas que al crearse reproducen desigualdad.

Itzel Muñoz Mora



En este punto, hablaré desde mis áreas de acción como docente y en mi praxis de vida. Muchos de los avances del feminismo, transfeminismo o estudios queer en el ámbito legal y político, se han dado por diversas revisiones: históricas, filosóficas, biológicas, científicas. Dentro de este ámbito, el cine es una de las tantas actividades, apuestas y discursos por hacer esta revisión. Si realizáramos una lectura retrospectiva sobre textos, teorías y algunas producciones cinematográficas, podríamos ver que muchos de los intereses del feminismo, transfeminismo o estudios queer tienen puntos de acción que se enfrentan, divergen, avanzan y retroceden.

Las narraciones filmicas mostraban mujeres conforme a cánones sociales impuestos; las películas que abordaban temática gay o de corte lésbico, por un lado, estaban enfocadas en mostrar al hombre blanco de clase media y, por otro, un erotismo basado en un deleite masculino. Así, ausentes en la pantalla, muchas de las luchas de las llamadas "minorías" que antes eran invisibles, determinadas o desfiguradas, empezaron a verse desde otra lectura. Estas nuevas direcciones se enfocan en nuevos procesos de construcción de subjetividades políticas, resistencias a la producción del cuerpo, otras relaciones sexual-afectivas; fuera de procesos de producción dominantes, buscando romper con todo un determinismo semiótico en el cine.

Desde este punto de vista, el cine es una herramienta pedagógica-política para la transformación social, un medio de denuncia ante los distintos abusos y configuraciones de narrativas que determinan lo homogéneo como único y verdadero; el cine teje por medio de estéticas anti-estéticas, de rupturas con los discursos dominantes, de hacer eco, de gritar y dar voces a lo diferente.

Jessica Morales Guzmán

El cine ha sido un camino lleno de anécdotas, recuerdos, emociones, formas de ver el mundo, de observar a Latinoamérica, a Colombia, y en especial al Caribe. Un lugar atravesado históricamente por los flagelos de la impunidad y la violencia, donde sus moradores han aprendido a sortear sus dificultades y a sonreír en medio de sus vicisitudes. La presencia de la cámara ha sido trascendental y testigo clave de los escenarios sociales, de la vida cotidiana, de las transformaciones políticas y económicas. El cine se ha convertido en un documento histórico, que a la vez carga con el sentir y el pensar del colombiano de todos los tiempos. Es determinante para mí hablar del cine como un vehículo de transformación y confrontación social, un camino para construir y empoderar nuestra memoria Caribe, muchas veces asaltada como Macondo por la enfermedad del insomnio; por el vacío, la indiferencia y el despropósito ocasionado por la guerra, la ausencia del Estado, la injusticia, el desapego y el desconocimiento de nuestras raíces. Cuadros oscuros que restan la posibilidad de seguir enriqueciendo la fuerte tradición oral mantenida por generaciones.

Por tanto, la resistencia a la enfermedad del insomnio y su inexorable destino: el "olvido", se da con el nacimiento de nuevos escenarios para la vida, el empoderamiento de la libertad de expresión como bandera, y la construcción de espacios empáticos en los que todos podamos escribir con nuestro puño y letra, con nuestra propia voz "la historia de nuestro pueblo.

Caminar con una cámara y sentir la proximidad a la imagen tanto como a la verdad misma que inspira la cotidianidad de las calles y sus habitantes, detener la sonrisa del vendedor que arrastra la carreta o el anciano que pasa sus tardes sentado en un parque, son instantes en que mi cámara y yo congelamos el tiempo. No hay duda en mí de este arte preñado de movimiento, capaz de develar el rostro humano y el peso de su memoria.

Sorany Marín Trejos

A través del cine me he sensibilizado con contextos, historias, personas y comunidades otras, ajenas a mis comunidades de sentido, y eso es valioso porque me permite el ejercicio de la curiosidad y la empatía hacia lo culturalmente distinto.

Danya Lorenia Leal Romero

Como apasionada del cine, creo que gran parte de mi visión global se ha dado gracias a las películas que he visto, pues me han abierto la mente a nuevas perspectivas e historias.

Considero que tener la oportunidad de ver cine creado por las personas representadas en cada historia es increíblemente valioso, ya que en muchas formas el cine funciona como un espejo de nuestras realidades, pero si este espejo no incluye el reflejo de personas negras, indígenas, transgénero, entre otras, no estamos mostrando la pluralidad de experiencias posibles en la vida humana.

Es importante para mí que las películas comerciales procuren abrir sus visiones, pero también creo que cada persona debe tomar iniciativa propia para buscar estas diferentes cosmovisiones, para explorar geografías al sur y este de nuestras realidades.

Angie Salomé Morales Arellano

Al igual que los géneros periodísticos (por mi formación periodística de base) considero que el cine también tiene la función de educar, y siento que esta comprensión por la diversidad se ha fortalecido sumando teoría, práctica (a través de la docencia, interacción con diferentes grupos, colectivos, trabajo de



campo en diversas comunidades), y el cine como una fuente de análisis, reflexión, a partir del registro que hace y nos presenta de las diferentes realidades.

María Gabriela López Suárez

Sin dudas el cine fue lo que durante mi niñez y adolescencia me acercó a otras realidades, otros territorios, aunque mayormente estuve influenciada por el cine estadounidense. Crecí pensando que hacer cine estaba vedado a las clases más populares, que solo era parte de una élite; hasta que descubrí el cine documental y me animé a estudiar cine. Elegí el hacer audiovisual como forma de vida, expresarme a través de este lenguaje es lo que me permite estar conectada con diversas realidades e intentar aportar desde el lugar en que me encuentro.

Violeta Sofía Arzamendia

Lo que comprendo por diversidad lo he experimentado en la calle, en el activismo, en los libros y mucho menos en el cine visto en mi país. Sin embargo, al estar habitando actualmente en la ciudad de Granada, España, he podido tener acceso al cine africano y árabe en diversos espacios, asunto que ha abierto mi perspectiva sobre otras formas de hacer cine.

Sin embargo, a través del curso he aprendido como otros colectivos realizan proyectos de cine autónomo y comunitario de forma colectiva con las comunidades que habitan. Estos maravillosos proyectos me inspiran a intentar crear proyectos parecidos en comunidades en Puerto Rico, en donde el cine sirva como arma de transformación política.

Dora María Irizarry Cruz

Sin lugar a dudas, mucha de mi comprensión se debe al cine que he visto, donde se representan otras formas de ser y estar, otras existencias en este nuestro planeta. A partir de ver distintas y a veces similares realidades me di cuenta de que no me es tan lejana la risa, el dolor, la angustia, la felicidad y, en fin, toda esa gama de emociones que hacían conectarme con otras culturas. Seres que no sé si conoceré algún día o que conocí posteriormente de ver las películas. Siento que el cine me sigue moviendo y evita estancarme en prejuicios y conceptos inadecuados. Los temas censurados, que ya no lo son por el atrevimiento de muchxs creadores para mostrarlos, me dan la pauta de la permanencia de este medio para la desobediencia y la resistencia.

Fernando José Castillo Cabrera

En mi caso, el cine documental, la televisión, han sido parte ineludible para la formación de un pensamiento crítico, entender que existe un mundo con valores, formas de hacer, de mirar la realidad completamente diferente. Una película que me encantó es, por ejemplo, *¿A dónde vamos ahora?*, de la directora libanesa Nadine Labaki. Fue mi apertura al mundo musulmán y a entender la resolución de conflictos interreligiosos.

Pablo Simón Vicente

Acercarnos a la experiencia del cine como ritual en nuestra vida moderna nos permite no solo disfrutar sino también adquirir conocimiento de nuestra sociedad a través de representaciones, símbolos e imaginarios que circulan en sus producciones. Ha sido el género de ciencia ficción el que más me ha aleccionado sobre los límites de mi propia cultura, tal vez como "buen hijo" de los años setenta, junto a otras formas de diversión masiva el cine se ha vuelto parte de mi forma de crecer vivencial e imaginariamente.

José Antonio Trejo Sánchez

Para mí el mundo de las imágenes en movimiento ha sido una fuente permanente de conocimiento, de acercarme a otras realidades, otros puntos de vista, de llenar un vacío por asir el mundo entero.

María Alejandra Laprea B.

¿Qué tan necesario se hace hoy en la comunidad que habito la existencia de un escenario autónomo de cine?

Siempre es necesario contar con un escenario autónomo de cine, más en ciudades grandes como la que habito, donde los cines comerciales no exhiben o sostienen durante muy poco tiempo la proyección de contenidos cinematográficos alternativos al relato oficializado. Nunca serán suficientes los espacios para que circulen otras narrativas, otras ventanas al mundo, otros discursos. Espacios en los que se priorice el reto que implica la relación que se crea entre el espectador y la película; encuentro abierto a agrandar, a incomodar, a divertir, a generar complicidades. Es necesario seguir multiplicando la creación de cineclubes como Cinespiral en tanto refugios para la aventura del cine, como posibilidad de exhibir películas que reflejen de cerca las batallas políticas, económicas y sociales libradas en los distintos territorios, y que reflejen la fuerza e importancia de las comunidades. Creo que es muy interesante, en el marco de la propuesta, que lxs espectadorxs tengan la opción de elegir la película y el horario. En el mismo sentido y parafraseando a lxs presentadorxs de la videoclase: urge seguir generando espacios para crear una sinergia entre ver, aprender, reflexionar y entender; urge contar nuestras historias como latinoamericanos; urge hacer circular nuestros contenidos para una comprensión profunda de nuestras problemáticas, contextualizarlas en el marco de otras visiones del mundo y visibilizar su diversidad.

Andrea Maricel Costa



Es muy necesario, pues los cines están llenos de cine americano. Estoy cansada de que las películas mexicanas que exhiban sean las de Martha Higareda y Omar Chaparro o las de Eugenio Derbez.

Itzel Muñoz Mora

En una sociedad capitalista, atravesada por el consumismo, conflictos sociales y la constante exclusión es importante la toma de espacios como medio de re-existencia.

En Latinoamérica nos vemos sometidxs ante distintos panópticos de control, el cine comercial y la manera como se construye todo a través de él es una muestra. Esto se ve ya que estas muestras son dadas en espacios capitalizados: centros comerciales, películas que configuran las subjetividades capitalistas, machistas, hegemónicas, racistas.

La toma de otros espacios re-configuran esta producción de subjetividades para dar paso a otros medios de sujeción, por otro lado, también ayuda a la circulación de muestras que dan claridades del contexto social.

Jessica Morales Guzmán

Yo pienso que es necesaria la autonomía audiovisual en todos lados. Yo crecí con un cine hegemónico, industrial, racista, colonial, heterosexual, en fin, el cine de Hollywood fue mi primer referente. Pero luego conocí otros cines, de los llamados "países periféricos" (una categoría muy crítica), y luego conocí el cine de los bordes, y fui conociendo otros circuitos, otras formas de realización, otras comunidades de realizadorxs. No sé si se trate de disputarle a la industria la producción, el contenido y circulación de películas, creo que podría ser más bien sostener y apoyar la existencia de fugas, madrigueras, rutas por las que circulan otros cines. Eso solo se logra mediante la autonomía y soberanía audiovisual, y para ello se precisa de la existencia de comunidades de intereses y afectos comunes. Escenarios autónomos en el cine son ventanas a otras posibilidades, que las infancias no tengan como referente audiovisual la industria de Hollywood, que la autogestión nos permita hacer películas pero que también haya apoyos económicos para contar otras historias, que los patrocinadores no sean las mineras y empresas que saquean nuestros territorios.

María Emilce Martín

Mayer-Schönberger dijo: "Durante milenios, los seres humanos han vivido en un mundo de olvido. La conducta individual, los mecanismos y procesos sociales y los valores sociales humanos han incorporado y reflejado este hecho".

Muy necesario. El cine me permitió entender la memoria como un derecho de todo individuo y pueblo en el mundo; un patrimonio que debe protegerse y enriquecerse a tal modo que capítulos oscuros no persistan en la historia. Autores como Paul Ricœur, Guiddens, San Agustín, Sócrates me permitieron entender que la memoria no debe archivar ni debe limitarse a ser una huella material; debe entenderse como una construcción constante; que

debe conducirnos a escenarios de diálogo y trabajo donde la multiplicidad de culturas puedan confluír de manera activa en el fortalecimiento del tejido social. Un escenario que podría parecer utópico dada la realidad presente. No obstante, también entendí que las memorias deben encontrarse y humanizarse; una labor evocada por los artistas, que permanecen inquietos en el espacio circundante. Doris Salcedo, Marta Rodríguez y otros autores reiteran que el cine y el arte es un lugar donde parar a reflexionar lo ocurrido, y un espacio de construcción y reconstrucción de la memoria. En este sentido y como afirma Doris Salcedo, “El pasado es nuestro futuro próximo”.

Desde la Piragua buscamos conectar con poblaciones rurales, anfibias o ribereñas del Caribe Colombia; para conocer no a partir de una mirada exógena sino de los propios acentos y aportes de co-creación las historias orales de las poblaciones; anécdotas que escapan de las versiones academicistas o que podrían o no figurar en libros u otros medios impresos o digitales como fuentes oficiales. Se trata, entonces, de que los moradores del Caribe puedan generar curiosidad a la audiencia respecto a las versiones orales y los saberes locales que perviven aún en la memoria de los mayores y sabios.

Colombia históricamente ha sido un escenario de confrontaciones; la impunidad es un tema recurrente en nuestra geografía. Hemos crecido con el acontecer diario de las fuertes y escabrosas imágenes que propagan los medios informativos. Somos herederos de una violencia sin precedentes, flagelos como el narcotráfico, el terrorismo, el genocidio silencioso y la presencia de grupos armados, la droga, el desplazamiento y la marginación de nuestros pueblos, etc. Episodios que quizás por su reiteración o por la frialdad con que son enunciados en los titulares y expuestos en las noticias, o por lo distantes que pensamos estar de las víctimas y de los hechos, han sugerido la indolencia ante la injusticia imperante, ante la barbarie y el silencio.

“Hacer memoria en el país del olvido” es detenernos, es encontrarnos en el tiempo, es crear resistencias ante la indolencia y el desapego, es aprender de nuestras diferencias y enriquecernos con nuestra diversidad cultural e indígena. Es encontrarnos...

Sorany Marín Trejos

La autonomía se viene reflexionando como una categoría que se debe trabajar en función de las relaciones con poderes dominantes, pues entre nosotros, para ir más allá de redes y hacer tejidos vivos entre procesos comunitarios, es necesario por la condición propia de vida actuar en consecuencia como procesos totalmente interdependientes. Por tanto, tejemos así nuestra determinación.

Dora Virleth Guetio Daza

Es importante y necesario porque, como bien se mencionó en la videoclase, las plataformas de streaming se han multiplicado y con ello la diversidad de películas a las que tenemos alcance, pero habría que problematizar el papel de Netflix sobre la producción de imaginarios de la Otredad y sobre todo los que se presentan en género documental, es un dispositivo de poder profundo



porque con sus altas tecnologías y sus producciones impecables pareciera como si se mostrara la realidad tal cual es y esto es muy problemático. Me parece que trabajar en espacios comunitarios para la proyección/exhibición en nuestros barrios podría ayudar a hacer frente a la expansión de esta plataforma que está tomando todo a su paso, a su vez se podrían tejer relaciones sociales que no estén mediadas por la mercantilización.

Danya Lorenia Leal Romero

Creo que todas las personas tienen una historia que pueden contar, y el cine autónomo es justamente una de las mejores rutas para narrar estas historias.

Es claro que globalmente el Cine (en mayúscula) ha sido dominado por narrativas colonizadas, blancas y cisgénero, y ya que el cine es el medio masivo por excelencia, ha llegado a construir gran parte de las percepciones (y prejuicios) de muchas personas. Es por esto que exponernos a historias independientes, historias diferentes y autónomas, puede abrir nuestros horizontes a más realidades y enseñarnos a ver con más empatía la vida de los otros. Para mí, es imperativo crear escenarios que representen al mundo en multitudes y no bajo la visión de una sola perspectiva.

Angie Salomé Morales Arellano

Es primordial, sobre todo para que las nuevas generaciones puedan hallar otras maneras de cómo expresar sus inquietudes y hacer valer sus derechos. El cine también debe ser puesto como una herramienta que permita crear esas autonomías y agenciamiento político para denunciar lo que sucede, también para divulgar lo que existe en un territorio, las prácticas culturales, los logros, los sueños que se van tejiendo para alcanzar propósitos en común.

El cine como un espacio para el intercambio de voces, para escucharnos, para compartir historias, para que públicos de todas las edades se sumen y también se pueda contribuir a crear el interés por conocer otras maneras de cómo se nos presentan las historias, las realidades, los relatos.

Asimismo, el cine me parece que es una herramienta muy importante para contar las historias de los lugares, de los territorios, de los pueblos, esas historias que la parte oficial de cada lugar, el Estado, ha desdibujado, borrado, invisibilizado. Todas las voces son valiosas y merecen ser escuchadas, y la existencia de proyectos de cine con otra visión debe replicarse en distintos espacios que permitan la interacción entre quienes formamos parte de las comunidades (familias, barrios, colonias, escuelas, grupos diversos, etc.), un cine al alcance de la comunidad.

María Gabriela López Suárez

En este momento me encuentro en el Wallmapu, territorio mapuche, al sur de Argentina. Después de la pandemia quedé habitando aquí. Mi aporte a esta pregunta, desde este lugar, es muy acotada porque el contexto de pandemia condiciona la respuesta. Considero que en todos los territorios es necesaria la existencia de un escenario autónomo del cine. Nos debemos como comunidad

poder generar estos espacios, garantizar que funcionen como rituales en nuestras vidas y sostenerlos en el tiempo. Celebro esta clase y al espacio Cinespiral ya que me impulsó nuevamente a repensar el cine como un lugar físico, como un escenario o trinchera desde donde poder armar otra propuesta para ver y reflexionar sobre los mundos que habitamos.

Violeta Sofía Arzamendia

En Puerto Rico se hace necesario y urgente crear nuevas miradas, pero también espacios donde poder ver otro tipo de cine. Un cine que genere reflexiones políticas, antipatriarcales, anticoloniales y antirracistas. Un cine que nos permita imaginar el futuro distinto y que nos impulse a la descolonización colectiva. Un cine que rompa con la hegemonía del discurso del cine comercial y nos permita autorrepresentarnos y crear. Un cine desde, para y por del pueblo.

Dora María Irizarry Cruz

Para mí personalmente es indispensable poder generar estos escenarios. Es urgente facilitar la autorrepresentación en la producción, la visibilización de otras formas de ver. Estos espacios dan la posibilidad de que distintas personas sin importar edad, género, clase, etnia, etcétera, puedan ver al otro o a sí mismos. Sin embargo, el esfuerzo debe retomar la colectividad en su organización, pues es una tarea de grandes esfuerzos mas también de grandes alegrías tal y como Cinespiral lo mostró. Aquí pienso que distintas instituciones podrían generar algo semiautónomo para iniciar (universidades, clubes, colectivos), algo que se vaya repitiendo en los distintos territorios.

Fernando José Castillo Cabrera

La necesidad de crear un espacio de carácter comunitario es imperante en mi territorio, en mi comarca no existe un cine ni de carácter comercial, el más cercano se encuentra en la ciudad a una hora y 10 min de distancia en carro privado.

En mi territorio las comunidades se encuentran totalmente desvinculadas del cine, de la imagen, de las diferentes estéticas. Desde hace años venimos hablando de la necesidad de tener un pequeño espacio, subalterno, autónomo, donde poder proyectar semanalmente diferentes filmes, donde crear esas reflexiones acerca de la diversidad, acercar otras realidades y luchar contra el fuerte envite del discurso de odio que se está asentando en comunidades rurales, alejadas, con falta de servicios como un buen internet, transporte con los núcleos urbanos, pero con miedo y odio a lo diferente.

La importancia de crear un espacio donde se junten las personas, es de suma importancia, aquí hace mucha falta, no hay casi gente en los pueblos y solamente existen las uniones alrededor del alcohol, pero nada más. Hacen falta espacios intergeneracionales, donde se aporte desde todas las experiencias y a través de la visualización de diferentes propuestas, fomentar las reflexiones colectivas de carácter crítico que nos ayuden a entender nuestra realidad, nuestros privilegios y miserias, nuestras soledades y nuestros conflictos.

Pablo Simón Vicente



Es muy necesario. En México atravesamos por la influencia de un duopolio de cadenas de cines que dominan el mercado y la asistencia de los públicos. Esto se reproduce en todas las ciudades grandes y medianas, que además se unen a las plazas y centros comerciales para acaparar a todo el público consumidor en un circuito de diversión y ocio dominado por el universo cultural y simbólico de la galaxia McDonald's. Consumo generalizado de productos y mercancías estandarizadas según los cánones dominantes de lo anodino, lo previsible y lo mismo.

Hasta los pequeños cines de barrio que sobreviven se ven obligados a asumir las lógicas de venta y distribución de las grandes cadenas de cine comercial. No hay una proyección libre y autónoma de las películas sino una sumisión a la proyección de las mismas películas y modas cinematográficas que dicta la hegemonía del cine marca Hollywood.

Además los circuitos de muestras y festivales de cine que permiten circular producciones independientes o fuera del dominio cultural estadounidense, están también marcadas por el privilegio de sus públicos. Son accesibles solo para públicos que ya cuentan con un capital cultural que les permite seleccionar y privilegiar gustos y rituales ajenos a los sectores más populares y masivos como los trabajadores y campesinos.

José Antonio Trejo Sánchez

Una pantalla autónoma que explore los gustos e inquietudes de la comunidad y que posibilite el encuentro y el tejer vínculos comunitarios tanto como la reflexión sobre la compleja realidad política y social que vivimos, es hoy muy necesaria, sobre todo a la luz de lo fragmentados que estamos, lo alienados y extrañados que podemos estar de nuestro entorno más inmediato.

María Alejandra Laprea B.



Identidad Queer en el desorden mexicano/ Archivo José Antonio Trejo Sánchez



Experiencias de creación de lugares de cine independiente: pensamiento crítico desde la diversidad

Viviana Castro
Redespira, Cinespiral

“El cine traería consigo, entre otros muchos cambios en la vida de nuestras ciudades, el relajamiento de la rígida moral imperante en las costumbres, al amparo de la oscuridad de las salas”

Hay lugares con una profunda magia y esa magia para todos es distinta. La percepción de los espacios es tan amplia como la variedad de ellos. Hay lugares a los que nunca quisiéramos volver y otros de los que no quisiéramos salir.

El cine es uno de esos lugares en los que encontrarse y alejarse de sí mismo al tiempo es probable, encontrarnos con nuestras afinidades y distancias, prejuicios y libertades, sensibilidad y dureza, aprobación y rechazo, y alejarnos de nuestros romanticismos, escepticismos y a veces ideales de mundo. Este espacio que ha sido una construcción colectiva y que hace posible del cine un ritual es, sin duda, uno de mis lugares favoritos.

El cine es un arte de tejidos, de sinergias y su logro es gracias a muchos aportes individuales que en su conjunto permitieron la película, el cinematógrafo y a partir de ellos una mejora permanente de las máquinas para filmar y proyectar imágenes en movimiento, fueron muchos los ensayos previos y los esfuerzos de algunos por mejorar y pulir los inventos de otros.



Aun con esto, el cine comienza siendo una creación que se creía un experimento sin futuro. De la mano de los hermanos Lumière se parte de un cine de corte documental y el uso del cine como herramienta para el registro de la vida cotidiana, de la visión de Melies se da paso a un cine de corte comercial, con los primeros efectos especiales, con vistas a entretener y ser un número más de una feria de variedades. Contrario a ser un espectáculo sin pena ni gloria, la exhibición cinematográfica fue un fenómeno de rápida difusión y aceptación a nivel mundial.

En contextos históricos la primera exhibición cinematográfica pública se remonta al 28 de diciembre de 1895 en París. A América Latina el cine llega en julio de 1896, Argentina y Brasil fueron los primeros países en vivir de cerca la experiencia de ver imágenes en movimiento y esta fue una actividad que se extendió rápidamente por toda la América Latina. Sin importar con cual aparato, si el vivomatógrafo, vitascopio o cinematógrafo, el cine se convirtió rápidamente en una potente herramienta para registrar y mostrar otros lugares, culturas y cotidianidades desconocidas que al tener la misma tendencia que la llegada del cine circularon rápidamente por muchos lugares del mundo.

Hacia 1897, Lumière con el cinematógrafo y Edison con el vitascopio compiten por los mercados del mundo. En América Latina en general llegan ambos por escaso tiempo de diferencia y emplearon como modelo de difusión enviar operadores con equipos y películas o venderlos a terceros.

A Colombia llegó primero el vitascopio de Edison con la compañía Universal de Variedades del señor Balabrega, ingreso por el Puerto de Colón, Panamá, que para la fecha era territorio colombiano; el miércoles 14 de abril de 1897 a las ocho de la noche se hizo la primera función como un número más de feria al lado de actos de magia y tiro al blanco, en una carpa adecuada para ello, a falta de teatro.

Dos meses más tarde, también por el Puerto de Colón, nos llega el cinematógrafo con Gabriel Veyre, uno de los operadores entrenados por Lumière.

En ambos casos las proyecciones fueron temporales.

Las compañías de espectáculos que llegaron a Colombia privilegiaron la Costa Atlántica al ser la puerta de ingreso al país, y pocas llegaban al interior. El 21 de agosto de 1897 se registra la primera proyección en Bucaramanga, y el 22 de agosto en Cartagena. El primero de septiembre de 1897 la primera proyección en Bogotá de la mano de Ernesto Vieco en el teatro municipal con películas de los Lumière. Esta vez el cine no fue transitorio, llegó para quedarse.



En América Latina, el cine se constituyó como un símbolo de modernidad, a través de él se podían evidenciar las diferencias entre las realidades locales y las de las grandes ciudades europeas y norteamericanas, cuyas imágenes se proyectaban en las salas que comenzaron a construirse por todos los territorios.

Las producciones en Latinoamérica no tardaron en aparecer y con ellas, a través de la ficción y el documental, se comenzó a buscar como contar de múltiples maneras las diversas formas en las que habitamos nuestras realidades y aunque países como Argentina y México sobresalieron en su producción nacional, los registros hechos en toda Latinoamérica han aportado en las diferentes formas en qué narramos y definimos nuestros entornos. Para esta época las películas en su mayoría pretendían, a través de los paisajes, atraer extranjeros.

Inicialmente, el cine se adecuó a espacios al aire libre como parques y plazas o en escenarios dedicados al teatro, estos espacios tenían la posibilidad de congregarse diferentes públicos, posibilidad que aún se da con este tipo de proyecciones. Entre las décadas del 10 y el 20, en donde aumentó la aceptación por el cine, fue necesario adaptar espacios y diseñar escenarios novedosos y especializados para esta actividad.

Esta transición de un cine itinerante a un asentamiento definitivo en teatros y salas, fue una gran oportunidad para construir alrededor del cine toda una experiencia, comenzando por los espacios que fueron construidos con tipologías similares a las existentes en las principales ciudades europeas y norteamericanas, con imponentes fachadas, exteriores luminosos, cuidado en los detalles, silletterías importadas, modernas cabinas de proyección y absoluta oscuridad en las salas propuestas para generar en estos espacios todo tipo de complicidades, ideas, sueños y fantasías.

Para mediados del siglo XX la exhibición cinematográfica era una de las actividades de ocio favoritas, Los grandes teatros tenían capacidad para albergar hasta 3000 personas, mientras que los teatros de barrio tenían capacidades que oscilaban entre las 300 y 800 sillas.

Los cines se fueron adaptando a las tendencias y transformándose según sus necesidades logísticas y técnicas y se fueron extendiendo por las principales ciudades del país. La tendencia en esta época fue la de un cine de entretenimiento enmarcado en las pautas de un cine comercial.

Desde sus inicios el cine no solo cautivó a los espectadores, rápidamente se encontró en él una herramienta útil para educar, y a la par en que el cine fue aceptado como medio de entretenimiento y de formación, las juntas de

censura que operaban para el teatro y la zarzuela estuvieron atentas a controlar los contenidos que las películas mostraban. Dichas juntas encontraron en las películas una “escuela de vicios” y se llegó a acusar al cine de tener efectos negativos sobre la salud como, por ejemplo, la pérdida de la visión y la locura; y vaya locura. Hoy las películas en Colombia pasan por un comité de clasificación para establecer principalmente la edad mínima de los espectadores que pueden verla.



Hasta la década del sesenta existió un gran desarrollo de los llamados teatros de barrio con capacidades y tarifas menores a los grandes cines y con una cartelera alterna.

Durante las décadas del sesenta y setenta aparecieron salas de cine especializadas en cine clásico, cine independiente o cine de autor, cuya función iba más allá de la exhibición, y se enfocaba en la formación de una cultura y una comunidad cinéfila, con actividades articuladas a través del cineclubismo.

Los años 60 dieron pie a un cine comprometido social y políticamente, un cine como arma cultural para la transformación social, un cine que permitió evidenciar tendencias generales en América Latina permeadas por los abusos de poder, la desigualdad social y un rechazo generalizado hacia el Estado. Este cine se convierte en un medio de denuncia. En Argentina, Pino Solanas; en Bolivia, Jorge Sanjinés; en Chile, Miguel Littin y en Brasil Glauber Rocha y Nelson Pereira dos Santos, tejieron ese cine imperfecto, un cine hecho con y para el pueblo, que establece un manifiesto sobre su función política y social. La tendencia en esta época fue de un cine que buscó una ruptura con el cine exclusivamente comercial.

Ese cine que incomoda, ese cine que confronta de forma directa al ser humano con sus más profundos instintos y temores, ese cine que devela una condición humana lejos de la perfección e ideal de mundo es el cine que comienza a reclamar otros espacios para ser visto, compartido, reflexionado, discutido y no censurado.

Es un cine que desde su concepción se aleja de los estándares de películas de entretenimiento, son películas que sin querer demeritar el nivel intelectual de los espectadores, exigen un público con cierto nivel de reflexión y análisis. Al ser un cine que empieza a ser selectivo con sus espectadores, empieza también a requerir otros espacios para su visualización.

Estos contenidos y espacios que normalmente se apellidan alternos, son definidos en mi caso como contenidos y espacios que pueden ser de cualquier tamaño, tejido de colaboradores o capital, pero están fuera de las grandes casas productoras, distribuidoras y complejos cinematográficos. Teniendo con esto que no necesariamente las producciones independientes son de bajo presupuesto o reducido equipo de trabajo, su condición de alternos se da principalmente en sus circuitos de distribución y exhibición, y sus mecanismos, formas y posibilidades de llegar a los espectadores.

Con la llegada de la televisión cambia la dinámica de ir a cine, y a finales

de los setenta se da una transformación más radical con la aparición del Betamax y luego el VHS, estos transformaron los modelos de consumo audiovisual y la frecuencia de asistencia a los cines, principalmente a los pequeños en donde, dadas las circunstancias, muchos se convirtieron rápidamente en iglesias, billares, talleres de mecánica, parqueaderos, entre otros, o simplemente fueron abandonados.

Aun con ello el ritual de ir al cine seguía siendo vital para espectadores y cinéfilos, y frente al reto de las nuevas formas de consumo audiovisual las salas de cine se enfrentaron a cambios que permitieran, de cualquier manera, llamar la atención de los espectadores. En este contexto las salas de cine se integran a los nacientes centros comerciales, exploran nuevas tecnologías, aparece el 3D, El imax, el 4D y un sinfín de estrategias para ofrecer a los espectadores cada vez una nueva experiencia.

A la par de la transformación de las grandes salas de cine y los soportes para acceder a contenidos audiovisuales se sumaron rápidamente las tiendas de alquiler y el internet, avanzó la tecnología en cámaras y equipos de realización, permitiendo que hacer cine no sea privilegio de unos cuantos y pueda hacerse de forma más asequible e independiente.

Esta transición de lo análogo a lo digital, aunque nostálgica, permitió la democratización de la producción y la realización y la practicidad en la exhibición al prácticamente eliminar el transporte de películas y hacer menos manual y más técnica la labor del proyccionista.

La producción cinematográfica revitaliza su existencia a través de la exhibición. En este encuentro a veces impersonal está implícito un gran equipo humano, de un lado, y un universo personal inexplorado, del otro.

Este acto mágico personalizado es la cumbre para una película en cuanto logre que así el espectador no sea la misma persona antes y después de verla.

El cine, su creación y explotación siempre han estado mediados por intereses personales, comerciales, políticos y económicos, no logrando entender siempre como tan bello arte debe sentar sus bases en variables que para el artista a veces son lo de menos, pero para el resultado son de importante peso, y es en este punto donde los magos son muchos, donde hay pócimas alternas y donde se comprende que donde puede registrarse el movimiento puede registrarse la vida y con ella sus realidades, sus verdades, sus momentos, sus costumbres, sus rutinas. Donde se comprende que la vida real está por encima de los efectos especiales, que es posible viajar a través de las imágenes en movimiento,



compartir sentimientos y querer cambiar realidades.

Es aquí donde otras narrativas son necesarias, donde son vitales otros discursos e indispensables otras ventanas.

Siempre será un gran reto la relación que se crea entre el espectador y la película porque ese encuentro tiene derecho a agradar, incomodar, generar risas, llanto o decepciones, complicidades y compensaciones emocionales que nos llevan sin pretenderlo a querer que todos los posibles tengan la posibilidad de vivir dicha experiencia. Y cuando conocemos nuestro círculo cercano esta se vuelve una aventura sin regreso porque no hay nada más grato que recomendarles películas a quienes sabemos que tendrán con ellas experiencias necesarias y que, a su vez, las películas adquieren la gracia de encontrar espectadores que las merecen.

No es fácil que esta aventura sin regreso funcione siempre, y por esto es que espacios como los cineclubes entran a ser ese refugio para forjar el camino y continuar la aventura en ellos.

En Colombia la labor cineclubista se originó gracias al catalán Luis Vicens y el mentor del cine colombiano Hernando Salcedo Silva, quienes en 1949 fundan en Bogotá el Cine Club Colombia, un espacio destinado a transformar la manera de ver y entender el cine y del que hicieron parte Gabriel García Márquez, Álvaro Mutis y Alejandro Obregón, entre otros.

Los alcances de la imagen en movimiento van por encima de lo que podamos imaginar y su alcance es tan potente que ha dado pie a la censura, a limitar la libre expresión, y eliminar de raíz contenidos bajo criterios que no comparto pero que para otros han sido considerados prohibidos, y es que el cine permea la política, lo social, todo. Y es tanto su alcance que una cámara puede ser en muchos casos y para muchos más peligrosa que un arma.

Y son estas películas hechas municiones las que hemos comprendido, son absolutamente necesarias para matar la indiferencia, herir las susceptibilidades, amenazar las mentes quietas y amedrentar las posiciones cómodas de quienes en medio de sus contextos no descubrieron el cine más allá del entretenimiento.

Agradeciendo el ser atacada por estas municiones y con impactos de alto alcance comprendí que en el cruce de películas-emociones no se debe estar solo y que siempre en este ritual se es bienvenido. Así que con esto y la magia de uno de mis lugares favoritos al no existir y necesitarlo para vivir en él las experiencias necesarias de las que hablaba antes, fue que nació Cinespiral.

Sin ir en contra de los cines convencionales prefiero personalmente

ver cine en espacios más recogidos y tener la posibilidad de ver y recomendar películas que los circuitos comerciales ignoran y creo merecen no quedar en el olvido y tener la experiencia de la relación película-espectador.

La proporción de películas que se estrena en Latinoamérica privilegia mucho las películas de corte comercial, definiendo como comercial, para mí, aquellas películas que tienen garantizadas las pantallas incluso antes de su producción, ya que su distribución y exhibición están mediadas por grandes distribuidoras y complejos cinematográficos.

Vivo en Colombia y como caso particular en el 2019 se estrenaron en el país 355 películas, de ellas más del 70% de corte comercial y casi el 50% provenientes de Estados Unidos, estos datos, que no difieren mucho en América Latina, refuerzan la importancia de generar espacios alternos para la exhibición de cine porque, adicionalmente, esa cifra de películas estrenadas por país es mínima comparada con el número de películas producidas por año en el mundo. Así que el reto es grande porque dependemos inicialmente de un filtro de películas que llegan a las pantallas de nuestros territorios, hecho por las grandes productoras en alianza con los complejos cinematográficos que su objetivo principal es llenar salas y entretener. Paralelo a ello están las distribuidoras de otros contenidos que nutren sus catálogos con lo visto en festivales y eventos cinematográficos, siendo la prensa, la crítica y las opiniones del público una base importante del circuito de exhibición de cada uno de estos contenidos, este otro filtro complementa, aunque en baja proporción, las opciones en las pantallas.

Entran a ser otros espacios para contenidos alternos los cineclubes, las universidades, los eventos cinematográficos y las salas de exhibición alterna, y se ofertan por otro lado las diversas plataformas de *streaming* y virtuales que, aunque jamás lograrán generar la experiencia que permite el cine, entran a complementar las opciones de contenidos audiovisuales y cinematográficos.

Aun con lo anterior quedan por fuera contenidos de un incalculable valor narrativo, películas que siguen de cerca las realidades de nuestras comunidades, que reflejan las batallas sociales, políticas y económicas que a diario se libran en nuestros territorios. Películas que deben ser puestas en diálogo, en la mesa de los debates nacionales, que deben ser de vista obligada para entender el contexto que habitamos, ese cine que refleja y aviva la fuerza e importancia de las comunidades.

Cinespiral nace con la idea de ser un espacio de exhibición alternativo a los cines tradicionales, principalmente los "modernamente" sumergidos en centros comerciales. El enfoque desde Cinespiral ha sido el principio de autonomía, entendiendo por esta la libertad que hemos tenido como espacio



para exhibir todo y cuanto contenido consideremos necesario y no depender de la institucionalidad para nuestro funcionamiento. Partiendo de esto, nuestra viabilidad se da gracias a la complicidad, aceptación, asistencia y permanencia de nuestros espectadores.

Fueron dos años de escritura del proyecto, de imaginar y construir en el papel ese espacio y el cómo y en dónde encontraríamos nuestros cómplices vitales, los espectadores.

Luego fue la búsqueda de un espacio al que nos adaptaríamos en la medida de las posibilidades y flexibilidades, y en esta etapa fueron 7 meses de aprendizajes, adecuaciones y cambios permanentes.

Nos establecimos algunos principios como: proyectar aunque solo estuviera una persona, darle prioridad a contenidos no estrenados en otras salas, proyectar las películas en su idioma original subtituladas en español, permitirle mínimo un mes en cartelera a cada película y darle al espectador en la medida de lo posible autonomía para elegir la película y el horario.

Inicialmente establecimos horarios como todas las salas de cine habituales, ofertando 4 funciones por día en horarios como 3:15, 5:45 y así, cosa absurda esta, y teniendo en cuenta que teníamos 3 salas, ofertábamos tres películas fijas y las manteníamos en cartelera por un mes. La interacción del cine nos fue acercando a diversos perfiles de espectadores: los que iban una vez al mes, los que asistían una vez a la semana pero veían 3 funciones en un día, y los que iban a diario. Este comportamiento llevó a los espectadores a, primero, solicitar películas adicionales a las que estaban en cartelera y, segundo, pedir ver en determinado horario una película diferente a la programada. Con esto y por practicidad decidimos primero establecer horarios fijos de proyección a las 3:00, 5:00, 7:00 y 9:00 p. m. y tener en cartelera aproximadamente 9 opciones de películas en donde, teniendo en cuenta las 3 salas, las tres primeras personas o grupos en llegar tenían la opción de elegir la película. Es decir, los primeros en llegar elegían la película y esa se programaba en una sala, los segundos en llegar podrían sumarse a la película ya escogida o elegir otra en otra sala, y lo mismo los terceros, quienes llegaban de ahí en adelante escogían una de las tres opciones, así nos permitimos ofrecer un cine en el que los espectadores podían elegir el horario y la película.

En Cinespiral, a través del cine se celebró la vida, se conoció el amor, fue lugar de primeras y últimas citas, de duelos, aprendizajes y fue el refugio de públicos de diversos contextos. Allí nos planteamos proyecciones de cine accesible, acercamos grupos de niños, jóvenes y adultos mayores, defendimos el cine colombiano, conocimos el gusto cinéfilo de muchos cómplices, sostuvimos largas y profundas conversaciones y nos acercamos en repetidas ocasiones a ese

fondo del humano que solo se llega cuando se está profundamente confrontado.

En Cinespira se forjó un espacio que nos permitió ampliar la visión de mundo a mí y a nuestros espectadores.

Una de nuestras primeras películas en cartelera fue *Inch'Allah*, como recuerdo a esas primeras proyecciones quiero compartirles el tráiler y lo que a partir de esta visión de mundo comenzó a anudar los tejidos de Cinespira.

Con *Inch'Allah* compartimos esos actos cotidianos del día a día, el ir y venir del trabajo a casa pero bajo una atmósfera cargada de miedo, inseguridad y amenaza, una guerra que mientras nosotros la veíamos en la pantalla, lejos de la ficción era y sigue siendo la realidad de todos aquellos que viven bajo el conflicto árabe-israelí.

En Cinespira nos acercamos a la realidad de las mujeres en la India a través de *Parched* y *7 diosas*, en Turquía a través de *Mustang*, en Israel a través del *Juicio de Viviane Amsalem*, en Irán con *Relatos Iraníes* y en Etiopía a través de *Difret*.

Nos cuestionamos con "la caza", "el insulto", "entre la razón y la locura" y "el capital humano", nos preguntamos por el sinsentido de la guerra con *El hijo de Saúl*, *Paraíso*, *Theeb* y *Un saco de canicas*, lloramos nuestros duelos con *El círculo del amor se rompe* y también recobramos la esperanza a través de *Mandarinas*, *Bekas* y *Capitán fantástico*.

Nuestras pantallas fueron la ventana para Eurocine, Colombia de película, el festival de cine francés, la muestra de cine español, cine accesible, la bienal de niñez y juventud, para otros muchos eventos que buscaron en el cine una excusa para compartir, debatir, conversar pero, sobretodo, construir, y somos fuerza y soporte para el cine colombiano y latinoamericano.

Hemos sido el primer cine de estudiantes de preescolar y el lugar de socialización de tesis de doctorado. El cine sonoro para invidentes y la alternativa de cine mudo para oyentes. Nuestras pantallas han sido un medio para sacudir mentes y generar una mágica sinergia entre ver, aprender, reflexionar y entender.

En un espacio de cine alterno no solo pasan imágenes por la pantalla, también se forjan pensamientos en sus cimientos, brotan ideas que guardan sus techos y genera confrontaciones que se marcan en las paredes, son muchas las reflexiones que quedan entre piso y techo, los prejuicios que quedan pegados de las sillas y las palabras que se escapan por las escaleras.

Son muchos y diversos los lugares que cotidianamente frecuentamos,



estos se constituyen en espacios vitales para unas garantías mínimas de intercambio en comunidad, una escuela, un parque, un centro médico, estos marcan las pautas en la manera en que nos relacionamos y nos garantizan el acceso a una visión de mundo, pequeña o reducida pero es una opción. El cine, aunque gracias a los avances tecnológicos que permiten más fácil su implementación, sigue siendo un espacio ausente en el intercambio en comunidad y esta es una realidad que juntos podemos cambiar. Ese universo que ofrece el cine es una alternativa que todos los acá presentes podemos ofrecer. Observen sus contextos, sus comunidades, cuáles son sus opciones para ver cine, de cuáles hacen uso y que ven, pregúntense por los contenidos que les llegan pero sobre todo por las películas que aún esperan, revisen la creación audiovisual de sus cercanos, conocidos, y no tanto que merecen ser compartidas, dimensionen la autonomía con la que deberían poder acceder al cine y sus infinitas posibilidades.

Es vital dimensionar la existencia de lugares autónomos en nuestros contextos, nuestras comunidades necesitan abrir sus imaginarios y contemplar la diversidad y la dimensión del mundo y el cine es una gran herramienta para ello.

Nos urge contar y mostrar nuestras historias como latinoamericanos, sentar las bases de un pensamiento autónomo desde nuestro cine y las maneras de verlo y compartirlo. Esto solo es posible cuando circulamos nuestros contenidos y aquellos que no son tenidos en cuenta en otros contextos. Debe ser un compromiso de todos visibilizar contenidos que permitan una comprensión profunda de nuestras problemáticas sociales, políticas, morales y que a su vez nos permitan ponerlas en contexto con otros lugares del mundo.

Ese compromiso debe forjarse en la autonomía de existir y persistir al margen de la institucionalidad, encontrando cómplices vitales que le dan la fuerza a los espacios para crearse, revitalizarse y sostenerse en el tiempo, lejos de condicionamientos curatoriales y presupuestales. Nuestra lucha ha sido y será por ser un lugar de resistencia para la exhibición de cine, ser un espacio de circulación para la diversidad, una ventana alterna y siempre otra opción, una buena opción.

Bienvenidos a la reflexión, que tanto merecen sus contextos y comunidades estos espacios de circulación, bienvenidos a la pregunta de qué tanto de estas iniciativas están a su alcance resolver, bienvenidos a la pregunta por ese otro cine, ese otro cine que los representa, que los identifica, que los hace estremecer, que los hace sentirse un reflejo de su realidad, de su todo, de su nada.

Hoy el contexto nos aleja de las salas de cine, como ritual hay un alto en el camino y hoy vemos películas desde lo más íntimo de nuestros espacios.

Las formas de hacer, circular, ver y compartir el cine han cambiado, como han cambiado otras muchas cotidianidades, y así como la vida, la lucha sigue, la comunidad sigue, y con la misma fuerza que el cineasta coge su cámara debemos las salas encender nuestros proyectores.

Para mí fue un gusto compartirles esta construcción de un espacio que he gestado desde sus cimientos, que hoy está en proceso de reestructuración y crecimiento, con la mirada puesta en que sea eterno.

Deseo que las pantallas se enciendan en sus territorios, que las imágenes aprobadas pero sobre todo las prohibidas puedan ser mostradas y compartidas en sus entornos, larga vida al cine, a ese cine que es la vida misma, a ese cine sin artificios, sin efectos y con muchas causas, larga vida a sus historias, a sus creaciones, a sus recuerdos, registros y experiencias de las imágenes en movimiento. Feliz nacimiento y larga vida a sus refugios cinéfilos, que la pantalla los una a las películas que los merecen como espectadores y que a su vez ustedes le den razón de existir a muchas, muchas películas. Gracias por este espacio, gracias por este compartir.





Cine y resistencias. Retos, tensiones y potencialidades en la construcción de representaciones en clave feminista, antirracista, interseccional e intercultural

Autorxs: María Campo, Vicenta Moreno Hurtado, Elba Mercedes Palacios Córdoba, Diana Coryat, Jaqueline Gallegos, Andrea Fajardo, María Paola Herrera y Carlos Rodríguez Aristizábal.

Este artículo es apenas un segmento, aunque representativo, de varias horas de conversación entre lxs autorxs durante el año 2020 como parte del seminario 'Autonomías, cine y re-existencias: genealogías y estéticas en la descolonización de las metodologías'. La sesión transitó a partir de nuestras reflexiones acerca del cine comunitario y del documental, su finalidad, sus apuestas metodológicas y dilemas éticos y epistemológicos, los cuales hacen parte de los retos, tensiones y potencialidades de la colaboración interseccional e intercultural. Lxs participantes nos preguntamos acerca de la representación y la autorrepresentación de las mujeres y jóvenes negras, además de hablar sobre cómo aportan el cine comunitario y el documental a los caminos de las re-existencias, a la exigibilidad de derechos, a las luchas por el hacer vivir de las mujeres y jóvenes negras en territorios donde se imponen políticas de muerte.

Durante la sexta sesión del seminario nos propusimos reflexionar y compartir experiencias a partir de tres preguntas comunes: 1) ¿Para qué sirve a nuestras luchas el documental y el cine comunitario (feminista, intercultural, antirracista, interseccional, desde las periferias)? 2) ¿Cuáles han sido nuestras apuestas y reflexiones metodológicas en la construcción de autorrepresentaciones y representaciones? Y, 3) ¿Cuáles son los retos, tensiones y potencialidades de la colaboración interseccional e intercultural para la construcción de representaciones y autorrepresentaciones audiovisuales?

Las creaciones audiovisuales abordadas en la conversación están disponibles en los siguientes enlaces:

Afro Hip-Hop. FESDA. Videoclip. https://www.youtube.com/watch?v=CV9_v-2uRv4

Video memoria del proceso: https://youtu.be/_fsIAFz2UNY

Carillas: Mujeres fuertes y aguerridas. Ojo Semilla. Docuficción. <https://youtu.be/U57WILBFg-g>

Video memoria. Ojo Semilla Valle del Chota: Mujeres y feminismos: <https://youtu.be/yBgRq52vrp8>

IndomestiCali, de Carlos Rodríguez Aristizábal, con la participación de la Asociación Casa Cultural El Chontaduro y Otras Negras y... ifeministas! <https://vimeo.com/430608857/733d413e8b>

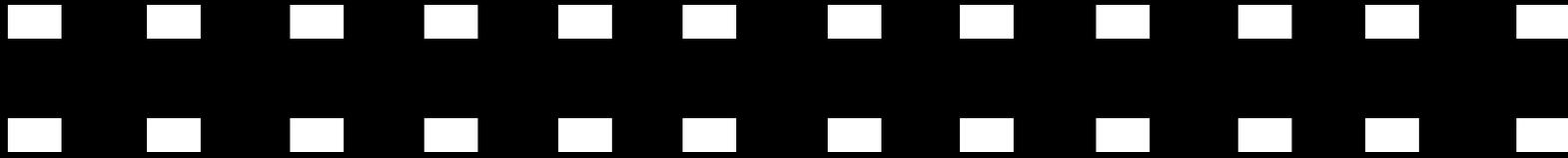
¿Para qué sirve a nuestras luchas el documental y el cine comunitario (feminista, intercultural, antirracista, interseccional, desde las periferias)?

Jaqueline Gallegos: Hoy hablaremos sobre los retos, tensiones y potencialidades en la construcción de representaciones en clave feminista, antirracista, interseccional e intercultural en el desarrollo de tres producciones audiovisuales: *Afro Hip Hop desde FESDA*; *Carillas de Ojo Semilla*, e *IndomestiCali* de Carlos Rodríguez, Casa Cultural El Chontaduro y otras negras y... ifeministas!

Nos acompañan desde el Festival de Cine y Video Comunitario del Distrito de Aguablanca (FESDA) Andrea Fajardo; Vicenta Moreno Hurtado y María Paola Herrera, de la Asociación Casa Cultural El Chontaduro; María Campo y Elba Mercedes Palacios Córdoba de Otras negras y... ifeministas! También nos acompaña Carlos Rodríguez Aristizábal, cineasta y director del documental *IndomestiCali* y, desde Ojo Semilla, Diana Coryat y Jaqueline Gallegos.

Para iniciar abordaremos la pregunta de para qué sirven a nuestras luchas el documental y el cine comunitario desde las miradas feministas, interculturales, antirracistas, interseccionales y desde las periferias.

Vicenta Moreno Hurtado: Para mí, los videos y los audiovisuales desde una mirada antirracista, anticlasista y antipatriarcal son de vital importancia en nuestras luchas, ya que estas herramientas del cine, la televisión y los medios de comunicación han sido espacios que no nos han permitido poner nuestras voces en el pasado. En ese sentido, el documental de *IndomestiCali* nos tocó muchísimo porque nos vimos representadas, recordando todas estas vivencias en estos espacios: las casas de familia, y ver la postura de aquellas a quienes nos enseñaron a llamar 'patronas', que son las empleadoras en esas casas donde hemos trabajado. Nos muestra cómo seguimos todavía en una sociedad racista, en una sociedad colonial que no nos da lugar. Esa producción también nos muestra algunas búsquedas que estamos haciendo desde aquí, desde nuestra Casa Cultural El Chontaduro. Como se nos trata es más que un racismo. No nos ven como inferiores: no nos ven en absoluto. No cabemos en ese marco de humanidad que se está planteando. No caber en el marco de esa humanidad significa que no tenemos lugar, y eso se ve en el documental *IndomestiCali*, cuando nosotras nos miramos y decimos: "nuestros cuerpos, nuestras formas, nuestras búsquedas no encajan dentro de lo que se está planteando de humanidad en esta sociedad".



Cuidando de quien cuida. Aparecen en la imagen Margarita Morales Santiago y Gloria Gutiérrez Morales. San Cristóbal de Las Casas, Chiapas. Archivo Beatriz Adriana Rodríguez Gutiérrez compartido por María Gabriela López Suárez

Este documental nos permite seguir fortaleciendo nuestras luchas, nuestras búsquedas. Cuando lo mirábamos con el resto de las mujeres nos producía mucha rabia, pero asimismo nos preguntábamos cómo esa rabia nos permite transformar, porque vernos al otro lado -ya no solamente desde la mirada hacia adentro, sino mirarnos representadas-, nos aclara muchas situaciones y muchos pensamientos. Entonces, *IndomestiCali* es un documental que realmente nos ha permitido seguir indagando, seguir haciendo esas investigaciones en nuestra comunidad, y seguir profundizando también en nuestros escritos y en nuestras búsquedas.

Igualmente se observa que es otra mirada la de quien construye el documental. Nos hubiese gustado tener una participación más directa, que hubiéramos sido parte de la construcción, pero por lo menos el documental alcanza a representar muchas de nuestras búsquedas. Entonces es importante que sigamos utilizando este material audiovisual para seguir diciendo y para seguir comunicándonos e interconectándonos con otrxs que están en la misma lucha. Por tanto, me parece vital e importante el documental.

Andrea Fajardo: A mí me gustaría tejer y sumarme a lo que plantea Vicenta desde el Distrito de Aguablanca en Cali, Colombia. Nosotras también desde ahí, con una presencia de más de 10 años del FESDA, hemos apostado por visibilizar los sueños, las denuncias, las narrativas propias de este territorio. Como hemos visto en el cine, las narrativas hegemónicas son principalmente construidas desde el punto de vista de un hombre blanco, heteropatriarcal, quien ha tenido acceso para representar y hablar por los otros y las otras. Por eso creo que para nosotras el cine comunitario es otra forma de lucha para agrietar esa narrativa, interpelarla, construir la propia, y al construir la propia tener la oportunidad de ampliar nuestros imaginarios políticos, de generar diálogos desde la esperanza. De preguntarnos, ¿cómo lo están haciendo en este barrio, cómo lo están haciendo en esa comunidad? Finalmente el FESDA, como festival de cine comunitario, es lo que intenta: generar puentes de circulación donde podamos encontrarnos entre quienes estamos tejiendo estas narrativas desde las periferias, desde lo comunitario, desde fuera de ese canon establecido. Para nosotras la apuesta con *Afro Hip-Hop* fue construir con los y las raperas del barrio una narrativa sobre qué significa ser jóvenes afro, mujeres y hombres dentro del Distrito de Aguablanca. Escuchar cómo se resiste desde ahí, cómo se vive, cómo se piensa desde ahí, nos parece muy importante.

También decir que esto se hace para enfrentar a una narrativa que ha representado a los jóvenes como criminales, o que ha borrado de los mapas turísticos este territorio, vasto, que es el Distrito de Aguablanca. Se trata de generar estos espacios de creación y disfrute cultural gestionados desde la gente del territorio. Decía Jaison, un compañero que fundó la Casa Cultural Alexander Baltán, "se trata de arrancarle los 'pelados', vale decir los jóvenes, a la violencia", y generar opciones que impulsen sus inquietudes, que permitan esta juntanza y esos espacios de aprendizaje colectivo y de creación. Creo que para nosotras esa es la apuesta con el cine comunitario.

Jaqueline Gallegos: Yo me sumo a ese trabajo desde lo que hacemos en Ojo Semilla y desde este pequeño audiovisual que ustedes vieron, *Carillas*. Es una apuesta desde nosotras, nosotres, una apuesta intercultural donde muchas mujeres y diversidades sexogenéricas nos juntamos y a través de muchas temáticas comenzamos a hablar de nosotras, nosotres. Ahí nos encontramos mujeres distintas, diversidades sexogenéricas, en una apuesta con 40 mujeres de diferentes lenguas, territorios indígenas y de diferentes nacionalidades. Esta apuesta de lo comunitario también es poder construir y aprender juntas. Lo que ustedes vieron fue encontrar ese articularnos entre mujeres distintas y diversas, entre diversidades sexogenéricas para comenzar a construir en conjunto.

¿Cuáles son los grandes retos que enfrentamos? Primero, encontrar la necesidad de poder contar desde nosotras, de las cosas que nos atraviesan y nos interesan, desde esas formas de apropiarnos de un instrumento como el audiovisual para ir dando estos puntos de vista desde nuestros espacios y desde nuestras luchas. También contarles que lo que ustedes vieron en *Carillas* es un espacio que se desarrolla en el Valle del Chota, en Ecuador, que es ancestralmente un asentamiento afro desde el tiempo de la colonización. En este espacio encontramos mujeres diversas con muchísimas luchas. Una de nuestras protagonistas es una mujer que trabaja por los derechos y la organización de las mujeres no remuneradas del hogar y que tiene toda una organización en su poblado. También vemos el rescate cuando hablamos desde nuestras propuestas, a la vez que de nuestra historia y de nuestra reconstrucción, con esas apuestas de encuentro entre generaciones (que vemos en *Carillas*), pero también con las apuestas simbólicas de las representaciones de los pueblos, que muchas veces no son consideradas en las producciones. Eso lo podemos hacer solamente cuando nosotras somos parte.

En el caso de *Carillas* tenemos un personaje muy especial, el hilo conductor de toda la producción audiovisual, que es Martina Carrillo. Ella es una mujer en la historia del pueblo afrochoteño que data de 1700, quien salió en una lucha para denunciar el maltrato a los hombres y mujeres esclavizadx en las haciendas azucareras de la zona. Este es un hilo articulador que también va trascendiendo. Es solamente en esos espacios cuando nos interiorizamos como mujeres, que encontramos que somos herencia de mucho de ese caminar, de todas esas construcciones históricas en las que nos vemos. De tener esas nuevas narrativas en las que nosotras nos comenzamos a contar desde nosotras, desde esta forma que no ha sido la estereotipada para contar a la mujer siempre en formas negativas, sino desde sus luchas y sus grandes logros; de eso que han logrado (sobre todo en Chota) de tener una organización que les ha permitido permanecer, pero también dignificar un espacio de vida.

Es más o menos por ahí lo que queremos apostar desde el Ojo Semilla. Si bien es cierto que la apuesta se hizo desde la construcción conjunta, es una historia de la localidad y de las mujeres contándolo y decidiendo qué contar, lo que también nos parece una apuesta muy importante. Desde esa perspectiva, creemos



que el documental, el cine comunitario o estas herramientas audiovisuales, ayudan muchísimo a nuestras construcciones desde nuestros espacios de lucha.

Entonces hablemos de cómo estas metodologías son necesarias para este trabajo. Me gustaría conocer también desde ahí, Diana, ¿cómo es posible que estas metodologías se plasmen en estas construcciones comunitarias, que es también un trabajo que venimos articulando desde el Ojo Semilla?

Diana Coryat: Claro, Jaqui, gracias. Justamente cuando estabas hablando yo pensaba en cómo llegar a ese momento cuando hay una representación digna, una autorrepresentación o, como tú dices, el momento en el que podemos construir nuevas narrativas. Esto no simplemente es llegar a un lugar, entregar una cámara y esperar que automáticamente todo vaya a fluir. Por eso, desde la educación popular, desde el cine comunitario feminista, antirracista que estamos haciendo, sabemos que las metodologías son clave. Que nosotras necesitamos crear espacios que faciliten, primero, la reflexión, la autorreflexión y, posteriormente, que puedan generar intimidad entre las participantes porque, como dijiste, venimos de muchos espacios distintos.

¿Cómo comenzamos desde unos principios feministas que se leen en todos lados -la sororidad, estar en espacios donde estamos bregando con una estructura colonial de poder racializado, jerarquizado-, cómo podemos comenzar a desempacar todo esto? Siempre comienza por esas metodologías cuando estamos tratando de conocernos, de hablar de los temas más importantes. En el cine comunitario feminista, espacio en el que yo trabajo desde hace 30 años, nunca ha fluido tanto hablar de la violencia de género, por ejemplo, en espacios mixtos. Eso tomaría mucho, mucho más tiempo y confianza. Pero entre mujeres fluye más, porque es un asunto que todas compartimos.

Yo quiero compartir la experiencia de un taller en particular que realizamos en Carillas, para que puedan ver un poco mejor lo que pasa detrás de cámaras. Tenemos un taller muy interesante que se llama 'La huella de mujeres', donde antes de llegar a la residencia les pedimos traer una foto, un dibujo o un objeto de una mujer que ellas admiren. Entonces cada persona viene preparada, nos dividimos en grupos y comenzamos a contar las historias de nuestras ancestras. Normalmente estamos hablando de nuestra mamá, de nuestras abuelas, de nuestras tías, pero también parte de ese ejercicio es que tenemos perfiles y fotos o dibujos de mujeres que han sido relegadas a la invisibilización en la historia, y muchas veces son mujeres trans o mujeres negras. Entonces en uno de los grupos estaba la figura de Martina Carrillo, y algunas personas de la comunidad de Mascarilla, donde filmamos, sabían de ella porque es una figura histórica de la localidad, pero la mayoría de las mujeres no sabían quién era. Por eso fue súper importante entender la vida de ella, una mujer que vivía en una plantación, en la hacienda La Concepción y que fue a Quito para reivindicar sus derechos (bueno, no eran ni siquiera derechos en ese momento, sino una denuncia del maltrato que sufría la gente esclavizada en esa hacienda). Se trata de una mujer muy

importante simbólicamente, que ha sido rescatada en la localidad. Desde ahí es súper importante contar las historias de nuestras madres, nuestras hijas, nuestras tías, abuelas, de las figuras históricas, y desde ahí sale esta película realmente. Ahí hemos tejido la vida de una mujer, una madre, una hija, y en algún momento ustedes ven en el stop motion que la hija es guiada por Martina Carrillo para autoafirmar su negritud y ponerse su turbante.

CONVOCAMOS

A SEGUIR SEMBRANDO
RESISTENCIAS
JUSTICIA
Y DIGNIDAD

VIERNES
28
AGOSTO

8:00 A.M.
FISCALÍA

(PLAZOLETA SAN FRANCISCO)

10:00 A.M.
ALCALDÍA DE CALI

(CAN)

NO HAN MASACRADO
UN JOVEN,
HAN MASACRADO
UN PUEBLO.

DESPEDIDA DE LOS CINCO JOVENES NEGROS
DE LLANO VERDE DESDE LA ESPIRITUALIDAD AFRO

CONVOCAM

• FLEBESIA PLANTANDO

• VAPILLAS DE ESPERANZA

• AUTODIES

• CASA CULTURAL EL CHONTABURO

Diseño Jose Luis Cardona (Corda)

LLEVAR VELAS, COMETAS, FLORES Y KIT DE BIOPROTECCIÓN

Jaqueline Gallegos: Sí, esta es una de las muchas metodologías para lograr lo que vimos en *Carillas*. También quisiera contarles que todo el guion fue creado en conjunto. No solo había mujeres afrodescendientes, sino también mujeres de diversidad sexogenérica, así como de distintos territorios. Fue un trabajo en consenso.

¿Cuáles han sido nuestras apuestas y reflexiones metodológicas en la construcción de autorrepresentaciones y representaciones?

Jaqueline Gallegos: Conozcamos un poco más qué pasó con esas metodologías y esa forma de acercamiento con su experiencia en el videoclip *Afro Hip-Hop*. María Paola, ¿cómo fue ese acercamiento entre ustedes y todo ese trabajo que vemos?

María Paola Herrera: Lo primero que me gustaría resaltar es que llegamos a articularnos con la Fundación Hip-Hop Peña del Distrito de Aguablanca en Cali, que lleva varios años trabajando en fortalecer los procesos artísticos de raperos y raperas del oriente de Cali. En la Fundación venían trabajando la creación colectiva de una canción en la que cada persona ponía su voz en una estrofa; ahí ya había un trabajo adelantado, no solamente en la construcción de la canción sino en términos de un proceso autorreflexivo, incluso con una perspectiva de cuidado con las letras de las canciones, pues había una intención clara de no reproducir sexismo y machismo dentro de la escena del hip-hop. Entonces llegamos a articularnos con esos procesos que ya se estaban dando, y en esa medida se trató de una articulación de intereses.

Para abordar el tema de las metodologías que implementamos me gustaría retomar lo que Diana decía sobre cómo la metodología es en sí misma una apuesta política. En nuestro caso, veníamos con la intención de aportar en un proceso de autorrepresentación, pero para eso tenemos que ser muy conscientes de las relaciones de poder que se establecen y estar todo el tiempo con una disposición autocrítica. Ya de por sí hay una relación de poder que se genera cuando nosotras llegamos desde afuera, por lo que la metodología tiene que dar cuenta de eso. En nuestro caso, como decía Andrea, queríamos plantear una reflexión muy importante: no se trata solo de abrir los 'modos de producción', o de enseñar cómo se maneja una cámara, sino que el proceso en sí mismo sea autorreflexivo. Era muy importante la reflexión sobre ser joven afro en el Distrito de Aguablanca. Desde ahí, ya para poner en tensión, una de las observaciones fue que nosotras no teníamos la legitimidad para llevar a cabo esa primera parte del proceso, que era necesaria para todo lo que estábamos planteando. En ese sentido, metodológicamente lo que hicimos fue generar alianzas con procesos del barrio, liderados por personas negras que podían entrar en diálogo con los chicos del Distrito para generar esas reflexiones de cómo se vive desde esos cuerpos el habitar el barrio, por todas esas particularidades que planteaba Andrea.

Para nosotras era interesante también ver en qué momento teníamos que dar un paso atrás o en qué momento guardar silencio y, al mismo tiempo,

reconocer que desde nuestro caminar como mujeres feministas también podíamos poner la palabra. Una de las cosas a resaltar es que en un principio el grupo estaba conformado solo por hombres y una de las condiciones para iniciar el proceso fue que se integraran mujeres raperas al proceso. En ese sentido, desde una perspectiva de género, siempre se generaron tensiones. Nos preguntábamos cuáles eran los referentes de creación que queríamos tener en cuenta para la creación del videoclip. En el imaginario de la mayoría de chicos y chicas los referentes seguían reproduciendo símbolos patriarcales y machistas, que venían de toda esta construcción de representaciones desde Estados Unidos, donde es tan fuerte la cultura del hip-hop. Durante todo el proceso hicimos notar estas tensiones, buscamos referentes y ampliamos el imaginario para ver cómo se estaba narrando la diversidad de la cultura afrodescendiente en procesos audiovisuales.

En la primera etapa, la participación de Everlane Moraes, mujer afrobrasileña y cineasta, fue fundamental. Vimos ahí cómo se estaba narrando lo afro, con una puntualización importante en la urgencia de generar una apuesta estética que aporte a las narrativas de dignidad. Hicimos el rodaje en un barrio precarizado, racializado y con amenaza de desalojo del Distrito de Aguablanca. Nos preguntamos, ¿cómo en ese contexto podemos narrar desde otro lugar, desde una mirada que resalte los procesos organizativos y la dignidad de las personas que habitan este territorio? Para puntualizar sobre la parte metodológica, los chicos y las chicas pasaban por varios de los roles que integran un proceso audiovisual y también hubo sesiones que se hicieron en el territorio, en las que se involucraban a los vecinos y vecinas, recorriendo las locaciones y abriendo las posibilidades para rodar ahí.

Hay que resaltar que esa metodología debía ser muy crítica de principio a fin, pues todo el tiempo está presente la tensión entre representación y autorrepresentación. ¿Cómo nos posicionamos desde nuestros privilegios, que entre otras cosas nos permiten facilitar estos procesos? ¿Cuál es el papel de nosotras como mujeres blanco-mestizas? ¿Podemos aportar a la lucha antirracista? ¿Estamos atendiendo el llamado a traicionar nuestra blanquitud, más allá de solo ser aliadas? Desde nuestro quehacer como creadoras podemos encontrar algunos caminos en las metodologías que implementamos, en un esfuerzo por generar relaciones horizontales sabiendo que ya de por sí hay una relación de poder y tensiones.

Jaqueline Gallegos: Carlos, ¿cómo fue esa experiencia, en cambio, desde el documental *IndomestiCali*, cómo se vivieron esos procesos ya desde el quehacer? Porque cuando hablamos de las metodologías estamos hablando del quehacer, de cómo hacerlo, cómo experimentar eso. Cuéntanos un poco desde tu experiencia en este proceso.

Carlos Rodríguez Aristizábal: Parto de otro lugar. Yo soy un realizador de documentales, ese es mi oficio. *IndomestiCali* es un documental para televisión, que a pesar de la libertad que tuve para escoger el tema, su finalidad y su tratamiento



era ese. Yo no me planteo si el documental o el audiovisual sirve para otro fin, a pesar de que evidentemente pueda apoyar otras causas, pues la historia del documental ha sido eso (para Grierson, uno de los pioneros del documental, el documental era un púlpito para concientizar, para ganar conciencias a una causa). Pero con este documental no espero cambiar el mundo, sino señalar qué está mal, es decir, no creo que el documental para televisión o cine sirva para hacer un cambio. Otro asunto es la producción audiovisual asociada a los procesos, que entiendo que hay una cierta instrumentalización para que se alinee con los objetivos que tenga cada proceso; entonces, en cuanto a la metodología, desde mi caso, desde este documental, a pesar de que tiene formas participativas y demás, este no era ese tipo de documental; es decir, no es un documental sobre las mujeres de la Casa Cultural El Chontaduro, es un documental sobre un problema, el problema del racismo asociado al servicio doméstico. En ese sentido, yo construyo una narración o una argumentación, como le quieran llamar, tomando cosas de varios lugares.

Por otro lado, donde más retos tuve fue justamente en el acercamiento a las mujeres de la Casa Cultural El Chontaduro, porque ellas mismas hacen producciones audiovisuales, hacen documentales que entrarían en la autorrepresentación, pero que en mi caso sería hablar de un 'otro'. Quería escapar de lo que habla Juan Carlos Arias en uno de sus textos, *La borradura del rostro*, sobre los peligros de la visibilidad. Él dice que la invisibilidad puede darse por subexposición o por sobreexposición, por un exceso de codificación de los relatos, y en ese sentido pienso que en Cali las personas negras están sobrecodificadas. Eso lo hemos hablado con Elba Mercedes Palacios Córdoba y con María Campo. Incluso se ve en un evento cultural de la ciudad como el 'Petronio', las mujeres negras (para ponerlo en una caricatura y sé que es más complejo que esto), bailan, cantan y demás; o tienen una tradición gastronómica muy rica. Yo no quería hablar desde ahí. En ese sentido fue muy importante estar acompañado, porque yo sabía que para acercarme a ellas necesitaba la asesoría de gente que conociera sus procesos y que participara de ellos. María Campo fue una especie de asesora de este documental todo el tiempo, a pesar de que al final, y es así, yo tenía el control de todo. Ella estuvo en el diseño del documental, estuvo mirando todos los cortes, e incluso tuvimos discusiones bastante álgidas sobre las cosas que podrían llegar a salir. También pedí a la producción, que no es algo normal, que contratara a Marta Liliana Rivas en la investigación, quien es una persona que hace parte de las luchas de las mujeres negras, y eso fue muy importante. Para mí fue muy difícil llegar a grabar a las mujeres de El Chontaduro porque ellas, justificadamente, tienen una gran desconfianza con la televisión, como ya lo dijo Vicenta. Esa fue mi metodología para llegar ahí, más allá de la metodología intrínseca del rodaje como tal.

Considero que la representación no riñe con la autorrepresentación, es decir, que evidentemente uno tiene que tener claro el lugar desde el que mira, y el mío es el de un hombre blanco, mestizo, de clase media, porque pienso que lo que documenta una producción audiovisual o una representación, más que la realidad o lo que está más allá de la cámara, es la mirada. Más que una representación, da cuenta sobre todo de una relación y de una mirada, y si eso es claro pienso que son

válidas ambas. Es decir, en cualquier producción audiovisual es posible ver el lugar desde el que mira el director o la directora. En esa corriente, digamos revisionista, que existe hoy en día (que últimamente ha salido a la palestra con la carta que firmaron varios intelectuales norteamericanos en Estados Unidos denunciando los excesos de la 'corrección política' para que no se tome todos los espacios, para proteger la academia como un lugar donde el disenso es fundamental), hubo una propuesta de editar *Lo que el viento se llevó* al considerar que transmite valores racistas. Pero hace poco vi una entrevista con el director Alex de la Iglesia en la que contaba que justamente cuando se daba esa discusión sobre esa película, él la había usado para enseñarle a su hijo qué es el racismo. Me parece entonces que el tema de la representación y la autorrepresentación es muy complejo. Cuando pensamos en una narrativa no se trata solamente de cambiar de lugar el mismo régimen de visibilidad, sino que se trata de un cambio de paradigma, y en ese sentido hay ejemplos maravillosos.

Jaqueline Gallegos: En este caso, Elba Mercedes Palacios, tú fuiste parte de la construcción de *IndomestiCali*, ¿cómo fue esa forma de acercarse y de ser parte?

Elba Mercedes Palacios: La pregunta por las metodologías me remite a las gafas con las que hacemos el camino en los procesos, y también a que esos caminos y procesos se dan porque compartimos un horizonte político de defensa de la vida en este lugar, "con el mismo cielo", retomando el eslogan del programa *Bajo el mismo cielo*. Mi participación tiene que ver con las cotidianidades de nuestros procesos y nuestra vida en Cali; las cotidianidades nuestras están siendo un poco auscultadas por nosotras como mujeres negras en esta ciudad, proceso que veníamos haciendo desde hace tiempo.

En este sentido, desde el teatro con una obra que llamamos *Canciones azules*, hablábamos, reíamos y llorábamos también acerca de cómo nos ven y cómo nos vemos en esta ciudad. Este fue el *quid* de nuestra puesta en escena desde 2014, cuando tuvimos funciones en Cali y en Colombia hasta 2017, luego en 2019. Así que la participación ahí es importante porque nos paramos en escena como mujeres negras a hablar de nosotras mismas en Colombia, y esto no se había hecho antes. No montamos una obra de Shakespeare, no montamos una obra de Carrasquilla o del mismo Santiago García en Colombia, sino que apostamos por poner en escena nuestra manera de decir y vivenciar el mundo, nuestra indignación, aquí en esta ciudad de nosotras, desde nosotras mismas; es importante decirlo.

La obra tiene una escena muy puntual en relación a las mujeres que trabajan como 'sirvientas' en Cali, que las ubica en un lugar de representación estereotipado desde lugares distintos en la ciudad y cómo nosotras nos planteamos esa imposibilidad casi histórica de no poder escoger el oficio. Quienes trabajamos en esa obra de teatro decidimos cómo contar esa escena en *IndomestiCali*, donde hablamos de esa historia de opresiones para muchas mujeres y de la condena histórica que hemos vivido en Colombia como mujeres negras. Y bueno, nos



plantamos y nos indignamos con esta situación que vivimos de manera cotidiana, y poner esa cotidianidad en la escena es lo más interesante para nosotras. Coincidimos con el director en esa propuesta de puntualizar este asunto. Entonces, básicamente la metodología habla de las cotidianidades, y como decía Carlos un día, su narración consistió en coger esos distintos lugares y darles un sentido de acuerdo a la propuesta de visibilizar las inequidades que se mantienen en la ciudad. Yo no diría que revisitamos esas cotidianidades sino que trabajarlas ha sido una constante; eso lo decimos en la obra, que ha sido una constante lucha de las mujeres negras. No empezamos a pararnos en escena en el 2014 sino que desde antes nos hemos recalcado desde otros modos de cotidianidades para pronunciarnos y para ser parte de la vida política en esta localidad, en el país y en el mundo. Ha sido desde las cotidianidades nuestra participación, y coincidimos allí con el director de *IndomestiCali*; una participación, digamos, biográfica-narrativa de lucha, y que en el momento que decidimos hacer esta apuesta narrativa participamos en otros procesos que tengan esa óptica de deconstruir esos lugares de opresión.

¿Cuáles son los retos, tensiones y potencialidades de la colaboración interseccional e intercultural para la construcción de representaciones y autorrepresentaciones audiovisuales?

Jaqueline Gallegos: Algo que hemos notado en todos estos procesos a partir de estas construcciones audiovisuales ha sido el poder juntarnos con otros. Tener este tipo de relaciones que nos llevan de la mano a la construcción, pero no desde un espacio ni desde los individuos, sino desde los colectivos y colectivas. Pero cuando tenemos este tipo de relaciones, ¿cuáles son los retos, las tensiones y potencialidades en la colaboración interseccional e intercultural frente a las construcciones de representaciones y autorrepresentaciones de los audiovisuales? Lo que hemos visto aquí han sido experiencias en las que todos hemos tenido que buscar en otros y otras para sacar adelante los propios procesos. Entonces, en esa medida, ¿cómo llevamos estas relaciones, cómo vivimos y cómo experimentamos estas relaciones, estos lazos, estas alianzas de las que hemos dado cuenta?

María Campo, ¿qué nos cuentas de cómo fueron esas alianzas, estos encuentros, estas formas en *IndomestiCali*, pero también estas formas de representación ya en lo que vemos y finalmente en los productos audiovisuales?

María Campo: La principal tensión es la del privilegio racial, en tanto que lxs realizadorxs audiovisuales con quienes nos hemos relacionado han sido personas blanco-mestizas. Eso les ubica en un lugar, y es el lugar de la blanquitud. Para el caso de *IndomestiCali*, Cali, que es la segunda ciudad con mayor población negra de Abya Yala, es a la vez una ciudad sumamente racista y clasista; entonces este lugar de la blanquitud define las relaciones con lxs otrxs.

Ahora que hemos caminado con el documental *IndomestiCali* nos preguntamos, ¿qué significa narrar a otras? Porque de todas maneras nos estamos



Presentación de obra de teatro Eterno femenino en teatro de Comitán de Domínguez, Chiapas. Ana María Vázquez Hernández e Isabel Araujo aparecen en la imagen. Autora de la foto: Guadalupe Calvo.

viendo a través del lente y los ojos de quien es director (en este caso). Cuando veíamos al grupo de mujeres negras y al grupo de mujeres mestizas, y a la investigadora, y a otras mujeres que aparecen aquí, el lugar de las mujeres negras, por ejemplo, es un lugar heterogéneo, no es un grupo de mujeres que solamente son empleadas del servicio doméstico; sin embargo, siempre la representación de las mujeres negras en Cali es muy fuerte, pues directamente nos relacionan con este empleo, aunque nosotras hayamos accedido a la universidad, así tengamos otros empleos, se nos ubica en ese lugar, situación que no pasa con las mujeres blanco-mestizas. Entonces yo me pregunto ¿qué significa esto si siguen contando nuestras historias directorxs que no habitan nuestros lugares de enunciación y que no habitan nuestras subjetividades? Y devuelvo la pregunta a ellxs, seguir narrándonos tiene que ver con traicionar su blanquitud (recordando a la poeta Joyce Jandette), traicionar el lugar del privilegio racial, y para mí es claro eso en tanto que este sistema de representación del mundo colonial se ha sostenido sobre la categoría 'raza'. Esto nos impone unas jerarquías en el ejercicio del poder y plantea reflexiones sobre los sistemas éticos y epistemológicos, hasta ontológicos, sobre los que están contruidos los tres documentales que hemos analizado.



Yo terminaría con un refrán en lengua Lambda, de una región de África, que a mi modo de ver visibiliza una de las mayores tensiones y hasta dónde se implican lxs directorxs en sus realizaciones audiovisuales: "Dejó su huella en la piedra y siguió su camino".

Jaqueline Gallegos: Existen grandes tensiones en estas formas de representación en los espacios de privilegio, de grabar. En esa medida, Vicenta Moreno, no sé si tienes algo más que añadir en este proceso de *IndomestiCali*, sobre esas formas de representación, y también dar paso a FESDA para que nos cuenten cómo vivieron y experimentaron esas tensiones, pero también esos retos.

Vicenta Moreno: Para nosotrxs en la Casa Cultural El Chontaduro, *IndomestiCali* ha sido una herramienta muy importante que nos ayudó a visibilizar mucho más esas problemáticas que hemos estado indagando y estudiando; sin embargo, cuando Carlos fue a invitarnos para que hiciéramos parte de este documental, y nos dijo que tenía que ver con Telepacífico, nosotrxs en vez de alegrarnos nos pusimos a la expectativa, porque ya tenemos experiencia con las representaciones que nos hace la televisión y los medios masivos de comunicación. Siempre son desde sus miradas, y como decía María Campo, desde esas miradas del racismo que nos deshumaniza, y más nosotrxs como personas negras que siempre nos tienen en el lugar de lo no humano. Entonces inmediatamente hablamos con Carlos sobre que nos era difícil participar en él sin antes ver cuál era el resultado final. Eso no fue posible, pero accedimos porque la que nos planteó la posibilidad de participar fue Marta Liliana, a quien conocíamos y con quien hemos trabajado, entonces ahí nos tocó apelar a la confianza. Sin embargo, estuvimos muy alertas y luego lo hablamos entre nosotras: "ojalá esto no vaya a ser lo mismo, porque siempre vienen a decir que participemos, y después cuando vamos a ver no es lo que nosotras queremos plantear, sino que es la misma mirada colonial, poner nuestras voces para apoyar sus visiones racistas, sus visiones clasistas". No es fácil hacer esas alianzas, y más en Cali donde vivimos ese tipo de atropellos contra nosotras desde lo estatal y desde la representación de las instituciones de comunicación establecidas y legalizadas. Con relación a la representación, para nosotras es muy importante que hagamos parte de la construcción desde la producción hasta la edición; que tengamos participación mucho más activa desde la concepción del documental mismo, desde nuestros pensamientos y puntos de vista.

Jaqueline Gallegos: Andrea, ¿cómo experimentaron ustedes este 'juntarse' entre todos y todas, esas tensiones en *Afro Hip Hop*?

Andrea Fajardo: Yo me tejería bastante con las palabras que han dicho las compañeras, que son interpelaciones puntuales que hemos querido poner al centro de este debate respecto a las tensiones como posibilidad de generar aprendizaje. Retomaría lo que decía Elba Mercedes sobre el horizonte político común, porque este proceso con los y las raperas del barrio lo hemos analizado como una relación política. No llegamos con las cámaras con la intención de que se refleje una identidad esencialista, suponiendo que al tener la cámara enfrente va a

emerger. Para nosotras es importante decir que esa identidad la entendemos más como Stuart Hall, identidad desde la tachadura, relacional, fluctuante y sobre todo como una construcción política. Entender que la responsabilidad de representar es grande y que la construimos a partir de un debate político; entonces en ese debate político, como bien mencionaba María Paola en la metodología, debemos saber dónde tenemos que hacernos a un lado, de qué no podemos hablar y cuándo tenemos que escuchar principalmente, y que fue toda la primera parte de la realización de la cineasta Everlane Moraes, en la que también Mauri Balanta de la Casa Cultural El Chontaduro y Ángela Jiménez del FICC Kunta Kinte abordaron esta construcción política que dio pie a la realización del guion.

Por otro lado, retomando la pregunta de María Campo, ¿qué significa traicionar la blanquitud, qué significa ponernos en este tipo de relacionamientos tensionantes que están atravesados por relaciones de poder, dónde nos ubicamos en el lugar de privilegio como mujeres blanco-mestizas que habitamos fuera del territorio al que llegamos? Durante el proceso fue importante mantener una reflexibilidad crítica sobre estas relaciones de poder: no invisibilizarlas, no matizarlas, sino ver qué emerge de ahí, si es posible crear esta relación política con un horizonte político común de transformación. Que desde los lugares distintos que ocupamos dentro de este sistema de opresiones varias nos preguntemos qué nos corresponde. Entonces este llamado a traicionar la blanquitud y otras opresiones que hace María Campo me parece importante como una reflexión que tenemos que tener constantemente quienes habitamos este lugar. Para nosotras la experiencia de Afro Hip-Hop, como bien decía María Paula, fue la de llegar a un lugar muy masculinizado. Que nuestro equipo estuviera formado únicamente por mujeres con cámaras, produciendo, generaba dudas entre los jóvenes sobre si podían tomar en serio o no este proceso de formación. Además existía una expectativa sexista y asistencialista hacia nosotras, casi de preguntar ¿qué nos van a servir de almuerzo? Ubicamos que el lugar de raza y clase nos pone también a nosotras en una relación de poder, en el lugar de privilegio que no queremos invisibilizar.

Teníamos que abordar estas fricciones, debatirlas, posicionarnos, hacer acuerdos y construir una apuesta política común, responder por qué estábamos ahí y qué queríamos cada quien desde su posición. Para nosotras fue importante decir que nuestra apuesta es la de agrietar y destruir un sistema de muerte que se sostiene y reproduce en narrativas que nos oprimen de distinta forma a quienes estábamos ahí. Narrativas de un sistema de muerte que queremos agrietar y destruir para visibilizar y narrar otro tipo de relatos, historias de dignidad y resistencia que sean semilla de otros mundos por los que apostamos. A través de esas reflexiones establecimos puentes y lazos comunes para construir complicidad y apoyo mutuo para minar esas narrativas que atentan contra sus vidas y las nuestras. Nosotras pensamos que sí es posible generar estas relaciones políticas de complicidad siempre y cuando estén acompañadas de una reflexión crítica, que no trate de disolver ni matizar las diferencias, que es la interpelación de todos estos cuestionamientos que las compañeras nos ponen sobre la mesa de cara a construir una apuesta común.



Jaqueline Gallegos: Y Diana, ¿qué nos cuentas desde el Ojo Semilla sobre Carillas? ¿Cómo se vivieron estos retos, estas tensiones, pero también estas potencialidades, esas formas de autorrepresentarnos?

Diana Coryat: Bueno, escuchar esta conversación es interesantísimo: traicionar la blanquitud, la historia racista de la imagen, de la grabación del otro, de la otra, también el refrán sobre dejar la huella en la piedra y seguir... Estamos en un momento en el que tener privilegios no solo es aceptar que están ahí, sino ser parte de la destrucción de ese sistema. No es suficiente decir "ah sí, sí soy privilegiada", sino cómo podemos romper ese sistema. Yo creo de todo corazón que Ojo Semilla es parte de ese proceso. Primero, yo no soy líder de Ojo Semilla, tampoco como la más blanca, la de más edad y todo, sino que las líderes son jóvenes mestizas que también han incorporado a mujeres negras e indígenas al proceso. Luego, porque el concepto de 'semilla' es que cada persona siga con su proceso, y que ese proceso nutra a su vez otros procesos y otras colectivas.

Otra cosa que quiero decir es sobre nuestra evaluación final de Carillas. Cuando hablamos con todas las participantes y les preguntamos cuál fue el valor del proceso de la residencia feminista, la mayoría de las mujeres dijeron que estaban muy felices de estar en espacios interculturales. Y por supuesto tenemos que seguir hablando de una interculturalidad crítica, que ya no es una interculturalidad de tolerancia, como se maneja mucho en Ecuador, que cada raza, cada etnia tiene sus cinco minutos, sino de aceptar que esa estructura colonial racista está ahí, y tratar de romperla. Entonces todas las mujeres encontraron algo de valor en ese trabajar juntas. Por eso sí creo que hay mucha potencialidad en esos espacios. Aprendemos mucho cuando tenemos tiempo para trabajar las diferencias y las tensiones, para hablar de contenidos duros. Hay mucha potencialidad, hay muchas tensiones y van a seguir siendo tensiones siempre porque no es un trabajo que haya terminado.

Jaqueline Gallegos: En esa medida solo acotar y decir que la apuesta intercultural para nosotras viene también de una construcción de apuesta de desarrollo de los pueblos, sobre todo de nuestra Abya Yala, donde tenemos muchísimos pueblos y nacionalidades. En el caso del Ecuador nosotros somos 18 pueblos y 22 nacionalidades hablando de culturas y formas distintas. Creo que esa forma de representación en la que nos encontramos da pie para cualquier tipo de tensión, sobre todo porque es una construcción en contra de lo ya establecido. Han sido momentos desde los que hemos tenido que definir esa forma patriarcal, esa forma colonial de la que somos herederas, aunque no queramos, y que romper eso desde el audiovisual ha sido un reto para todas nosotras. Entonces creo que las representaciones, las autorrepresentaciones, estas pugnas y estas tensiones van a continuar, es lo que nosotras vimos en nuestro proceso también en el Ojo Semilla (quiero decir internamente, de lo que hemos hablado aquí es más del resultado). Internamente fueron ocho días de encontrarnos, decirnos, llorar también, de tener este reto de decir: "cierto, hay que repensarnos", y esa fue nuestra apuesta. Los retos no se dan solamente al final cuando ya se hace la representación, sino en el proceso de construir estas otras alternativas. Eso es lo que

nosotras les traemos aquí en *Carillas*.

Hemos hablado de todas estas tensiones, de todas estas formas de hacer y ser, pero también hemos visto las alianzas, y yo creo y aplaudo esas formas de construcción. Creo que desde FESDA se ha dicho: hubo momentos donde tenemos que callar porque no es nuestro espacio, no es nuestro lugar, y yo creo que muchas de nosotras hemos tenido que callar en muchos espacios y dar lugar a otras que no conocemos, que también son parte de nuestra construcción y de esas invisibilizaciones culturales en las que vivimos. Este reto de María Campo, y es un gran reto, de decir: "vamos a traicionar la blanquitud", creo que es una apuesta política en escena para mí muy nueva, tengo que decirlo. Desde esa apuesta de construcción del audiovisual, ¿cómo logramos traicionar la blanquitud o cómo comenzamos a autoidentificarnos y autorrepresentarnos desde ahí de una manera distinta, a través de ser una mujer afro ciudadana, pero también a que estos espacios del audiovisual sean construcciones nuestras, muy propias, con lo que queremos decir. Con eso cerraría por ahora este espacio para dejar abierto el encontrarnos en el futuro para enriquecer todas estas preguntas, todas las inquietudes que podamos generar a partir de este diálogo, para que las podamos ir abordando juntas, juntas.

Para más información de los procesos y participantes de esta conversación pueden ver nuestras páginas web:

Asociación Casa Cultural El Chontaduro <https://www.casaculturalchontaduro.com/>

Facebook: <https://web.facebook.com/casaculturalchontaduro>

Otras negras y... ifeministas! Facebook: <https://web.facebook.com/otrasnegras>
 Blog: <http://forofeminicidios2016.blogspot.com/>

Ojo Semilla <http://ojosemilla.elchuro.org/>

Facebook: <https://web.facebook.com/ojosemilla>

FESDA

Canal de YouTube: <https://www.youtube.com/channel/UCSCYe1bUgHflpquVb-Qtulzw>

Facebook: <https://www.facebook.com/FESDAcine>

Instagram: <https://www.instagram.com/fesdacine/?hl=es-la>

Carlos Rodríguez Aristizábal <https://pasodeelefante.com/servicios/produccion-audiovisual/>

Facebook: https://web.facebook.com/pasodeelefante/?_rdc=1&_rdr









Colectivos de Jóvenes por la Soberanía Alimentaria Título de la obra: Una cultura del encuentro. Archivo enviado por Julian Ariza Uruguay.

Polifonía y conversatorio

Compilado por Andrea Maricel Costa

Introducimos esta polifonía de sentires, saberes, experiencias, desde diferentes subjetividades y colectivos, convocando a quienes hemos expresado sentipensares como realizadorxs, activistas, académicos, en torno a la construcción de representaciones y autorrepresentaciones audiovisuales, compartiendo retos, tensiones y potencialidades, en clave feminista, antirracista, intersectorial e intercultural.

Este foro sostiene la invitación a seguir conversando para descolonizar el patriarcado, los racismos sutiles a partir de las experiencias de re-existencias concretas en defensa de la vida y desde las autonomías audiovisuales (Patricia Botero Gómez).

Reconocemos como una de las claves que orientan la mirada e hilvanan los sentidos la apuesta al feminismo descolonial, desde el cual la subjetividad emerge de una compleja interrelación de identificaciones heterogéneas, situadas en una red de diferencias desiguales. Teresa de Lauretis (1987) rescata el hecho de que la subjetividad se en-genera por un "compromiso subjetivo" con representaciones ofrecidas por una matriz de discursos, hábitos y prácticas, siendo consustancial a la construcción de las subjetividades la existencia de líneas de fuga

respecto de la docilidad a los modelos imperantes. Somos sujetxs y sujetadx, lo que nos devuelve una cuota de libertad y de responsabilidad ético-política. Estos abordajes se articulan con la perspectiva ch'ixi (Rivera Cusicanqui, 2016) para pensar la identidad como un tejido de múltiples intercambios y aconteceres en continuos procesos de devenir.

Siendo Diana Coryat quien introduce otra de las claves de sentido al afirmar que es necesario colaborar para "romper" el sistema, y esto teniendo presente, en palabras de María Campos, que el sistema de representación del mundo colonial se ha sostenido sobre el racismo.

De allí, el provocador llamado de María Campos a traicionar la blanquitud, visibilizando el privilegio racial de lxs realizadorxs, al resonar desde un horizonte político común, participando activamente en el rompimiento de dicho privilegio y bajo el reto "el feminismo irá a todas las raíces de las opresiones o no será".

La alteridad que construye desde un debate político participativo nos llama a "traicionar la blanquitud", es decir, romper con esas relaciones de poder y cargas culturales que nos enseñaron a replicar en cada uno de nuestros puntos de enunciación, es no solo hablar de privilegios de raza sino romper ese sistema (Jessica Morales Guzmán).

En cuanto a traicionar el lugar de la blanquitud, yo siento que es todos los días ver cómo y dónde; no es solo en el cine, no es solo en los vínculos, no será solo en el activismo, porque no es en un único lugar, sino en el intento diario de pincharse para reaccionar. Pincharse para agujerear la trama. También creo que toca la responsabilidad a nosotrxs, personas blancas, blanqueadas, blanco-mestizas, de tomar toda la información que hay dando vueltas, porque información no falta para hacerla carne de nuestras existencias (María Emilce Martín).

(...) entendí que lo que tenía que hacer era soltar la cámara y generar espacios de aprendizaje para que la comunidad las tomara (...) porque hay una desigualdad estructural en la que creo que esas acciones, para mí, son parte de traicionar la blanquitud, caminar a contrapelo, dejar los espacios que usualmente aprendimos a tomar (Andrea Fajardo).

En este ejercicio de artesanía teórica (Cusicanqui, 2018) como forma de descolonizar la mirada, y observando desde las propias biografías, narrarnos deviene un acto de re-inscripción, performativa, de re-existencia en la resistencia. Construir teoría enraizada en la experiencia que, para comprender el mundo, no niegue ni la historia, ni la propia genealogía (Rivera Cusicanqui, 2018). Reconociendo, además, que dicha posición tiene que servir al proyecto histórico que se genera a partir de dónde estamos, de los mundos en los que convivimos y de aquello que no cuesta ver de nuestra realidad (Segato, 2015; Bidaseca, 2016).



Los trabajos expuestos se reafirman en ese despatriarcalizar y descolonizar la mirada desde temáticas y escenarios diversos que son motivación y ejemplo para nuestras propias utopías.

"expresarse es algo fundamental [...] y se torna urgente cuando los ambientes son hostiles y quieren condenarte al silencio. La cámara de video llega a mi vida como ese instrumento que me permite no solo hablar y poner mi mirada en otros ojos, sino también hacer que mi comunidad se observe, se analice y le cuente al mundo quiénes somos y por qué es importante lo que somos" (Sorany Marín Trejos).

La tarea ética-política es escuchar la voz interpelante del 'Otro' y construir procesos desde la cultura popular, así mismo, reconocer que no tenemos necesariamente que encarnar las luchas de las que participamos, esto quiere decir, no trabajar bajo la lógica de la identidad sino desde la empatía y desde los puntos que nos unen. Parafraseando a Walsh (2011), mi grito no es por los otros sino con ellxs, a veces gritamos juntxs desde nuestras propias historias (Danya Lorenia Leal Romero).

Mundos a la intemperie evidenciando más que nunca alianzas entre fuerzas neoliberales y conservadoras tan sabiamente descritas por Rolnik (2019), cuando afirma que estas dependen de compartir una misma moral y un mismo modelo de identificación subjetiva: el inconsciente colonial capitalístico. Advirtiendo, una vez más, que los procesos de opresión colonial y capitalística encubren procesos de captura de la fuerza vital, que reducen la subjetividad a su experiencia individual y neutralizan la complejidad de los efectos de las fuerzas del mundo en el cuerpo (Rolnik, 2019).

Desde esta perspectiva, entonces, los entretejidos discursivos, activistas y artivistas propuestos, en parte ponen en evidencia que el objetivo de la nueva caza de brujas neoliberal son los colectivos feministas, homosexuales, transexuales, indígenas o negros que encarnan en el imaginario conservador la posibilidad de una auténtica transformación micropolítica (Rolnik, 2018).

En *IndomestiCali*, puede observarse como existen tensiones entre mujeres de diversas clases sociales y color de piel. La experiencia de las mujeres negras, trabajadoras del hogar, está marcada por el racismo sistémico que las limita a ciertos tipos de trabajos muy mal remunerados y con ningún tipo de seguridad social. Son mujeres explotadas por otras mujeres blancas llenas de privilegios de clase y raciales. Se muestra así como las mujeres blancas han pactado, tanto simbólicamente como materialmente, con el sistema moderno, colonial, patriarcal y racista, reproduciendo dentro de sus casas estas opresiones hacia las mujeres negras e indígenas (Dora María Irizarry Cruz).

Este documental permite mostrar una narración distinta de búsquedas corpóreo-políticas empoderantes (Jessica Morales Guzmán).

Las experiencias de Ojo Semilla demuestran como mujeres diversas (blancas, negras, mestizas, indígenas) empoderadas se resisten a la normativa narrativa hegemónica y aparecen como voceras de sus derechos, como sujetos deseantes y emancipados desde la interculturalidad. Contra la voz ensordecidora del patriarcado, que con frecuencia pasa inadvertida ante los ingenuos ojos y oídos del espectador, resuena el eco de la voz de mujeres que denuncian, sueñan y desean (Amanda Sánchez Vega).

Me parece muy representativa e inclusiva la metáfora de la semilla, en el sentido de que cada persona aporte desde su propio proceso, nutriendo a otros procesos y a otros colectivos, desde una apuesta sostenida al desarrollo de los pueblos, en contra de lo establecido, del orden patriarcal y racista imperante.

En este sentido también adhiero a la idea de que "aprendemos cuando nos damos el tiempo y el espacio para trabajar las diferencias, las tensiones, las interpelaciones (Andrea Maricel Costa).

El videoclip *Afro Hip Hop*, en Cali, es un ejemplo de una metodología que buscaba acompañar los procesos de memoria y lucha por el territorio. Esta colaboración de carácter interseccional deja entrever las maneras de acompañar un proceso que busca la autorrepresentación de la comunidad juvenil (...); integrar otras voces y organizaciones a la creación colectiva de este ejercicio potencia el trabajo en red de otras comunidades que han sido marginadas y discriminadas (Camila Cifuentes García).

Nos comprometemos en seguir las pistas de un trabajo de investigación en el terreno de nuestra existencia subjetiva, buscando vías de acceso a la potencia de la creación en nosotrxs. Siendo la formulación de ideas inseparable de un proceso de subjetivación en el cual la reapropiación de la potencia creativa se vuelve posible durante fugaces momentos, y cuya consistencia, frecuencia y duración se amplían paulatinamente a medida que ese trabajo avanza (Rolnik, 2018).

Lo cual requiere que a la par desplazemos la política de producción de pensamiento, activando su médula vital y su habilidad para desarmar las configuraciones del poder. Así, pensar y sublevarse se convierten en la misma práctica.

Tal práctica se alimenta de resonancias de otros esfuerzos que van en la misma dirección y de la fuerza colectiva que promueven, fundamentalmente, por la sinergia que producen (Rolnik, 2018, p. 33).



Buscamos coordenadas para esbozar alguna respuesta a la pregunta de Rolnik (2018) acerca de ¿cómo esquivar este régimen del inconsciente colonial capitalístico en nosotrxs y en nuestro entorno?

El reto está en saber escoger las técnicas y estéticas de la (auto) representación. Las discusiones a nuestro interior personal y con los otros conllevan ahora una sensibilidad mayor por evitar las trampas del inconsciente colonizado (como nos advierte Rolnik, 2018) y de las tensiones de la sobre y subexposición. A partir de allí también da paso a la posibilidad de crear nuevas herramientas, nuevas técnicas, nuevas estéticas (Fernando José Castillo Cabrera).

Desde diferentes lugares de enunciación recuperamos la reflexión acerca de que en la construcción de representaciones y de autorrepresentaciones audiovisuales es vital tener presente una mirada interseccional e intercultural crítica.

La colaboración interseccionalidad e interculturalidad significa crear espacios verdaderamente abiertos para la representación y autonomías de grupos históricamente silenciados por las dinámicas racistas y heteropatriarcales del mundo occidental (Angie Salomé Morales Arellano).

Respecto a las potencialidades siento que lo mejor es que generan incomodidades en todos, tanto quienes están buscando imágenes y sonidos propios para contar sus historias como quienes están acuerpando solidariamente estos procesos. Esta incomodidad reflexionada críticamente nos permite tomar decisiones individuales y colectivas sabiendo que la interseccionalidad refleja las relaciones sociales como construcciones simultáneas y son históricamente situadas. Y lo intercultural nos permite entrar en diálogo con esta situación en condiciones horizontales para desnaturalizar las opresiones (Fernando José Castillo Cabrera).

La realización de proyectos y alianzas interculturales e interseccionales en Abya Yala subvierte estas realidades discriminatorias y reconoce las potencialidades de todas las mujeres para contar y compartir sus historias de vida, así como la necesidad de que sean escuchadas. Desde metodologías participativas, colaborativas y en sororidad se fomentan las herramientas necesarias para la autorrepresentación. En el cine forma y contenido se imbrican para reivindicar la condición social de la mujer, alcanzando fines políticos y estéticos desde principios feministas y antirracistas (Amanda Sánchez Vega).

El cine comunitario es una contrarrespuesta a muchas narrativas hegemónicas que han representado a los otros (mujeres, indígenas, diferencias sexuales, mujeres racializadas) bajo sus normas clasistas, racistas y machistas. Estas vías de producción audiovisual dan lugar a construir por ellas mismas otros

puentes de reencuentros políticos y tejidos que rompen con todos esos imaginarios creados: desde la periferia, dentro del distrito, desde la resistencia, desde la música urbana. Este tipo de cine es una apuesta intercultural en el que hablamos las mujeres, en el que construimos tejidos de maneras conjuntas, hablar no solo de las distintas violencias sino desde su propia historia, apuestas simbólicas que muchas veces no son consideradas. Por esto las herramientas audiovisuales son una vía política de denuncia resistencia y cambio (Jessica Morales Guzmán).

En este intercambio de mutuo reconocimiento de tensiones, retos y potencialidades, lxs maestrxs identifican a las tensiones como inherentes al proceso de resistencia y cambio.

(...) pensarnos en clave interseccional ya de por sí engloba estos tres aspectos; es un reto, implica tensionar nuestras prácticas y quehaceres en el mundo, y también significa potenciarnos desde lo que cada unx tiene para ofrecer a partir de situarnos y pensarnos con otrxs.

El pensamiento blanco a través en la industria del cine ha borrado, silenciado, exotizado cuerpos y voces negras, sexo-disidentes, neuro-disidentes, pobres, migrantes... cuando estas presencias han estado representadas en el cine blanco, en su mayoría ha sido desde el lugar de la diferencia, abonando a la perpetuación del binarismo otredad/nostredad (María Emilce Martín).

Narrarnos implica gestar micropolíticas de re-existencia en tanto claves de lectura e interpretación de la capacidad emancipadora de las vidas oprimidas, colonizadas, precarias (Bidaseca, 2016). Explorarnos en lo íntimo, lo común como entramado en el que se expresan nuestros cuerpos-territorios colonizados en saberes-poderes, en prácticas de subjetivación-sujeción. Partiendo de entender cómo lo corporal se vincula con el espacio en términos de relaciones de producción, y con prácticas ambientales, medicinales y culturales que se moldean según el territorio habitado. Para Tania Cruz Hernández (2013) los cuerpos son territorios vivos e históricos que aluden a una interpretación cosmogónica y política y, a su vez, los territorios son cuerpos sociales integrados a la red de la vida, donde la dominación y el poder no tienen cabida.

Como una apuesta siempre renovada a promover la participación biográfica narrativa de lucha. Y allí ponernos en relacionamiento tensionante, habitando cierta incomodidad, pero fundamentalmente con un horizonte común de transformación, que no niegue las diferencias sino que las impulse a entrar en diálogo colaborativo y de mutuo re-conocimiento. En un re-conocer desde el que se conozca o nos conozcamos más propiamente de lo que fue posible en el momentáneo desconcierto del primer encuentro. El re-conocer capta la permanencia en lo fugitivo (Byung-Chul Han, 2020).



La tensión siempre será permanente desde el momento en que nuestro papel de investigador, docente, animador o gestor se presenta como una intervención exterior a las realidades comunitarias y culturales.

En lo particular, al trabajar con grupos sociales de origen rural y periférico a la ciudad urbana a la que pertenezco, ya genera una serie de malentendidos y disputas para reconocer los poderes que pueden estar atravesando la representación de los grupos a los que intento representar y también evitar que su representación siga reproduciendo una hegemonía cultural sobre ellos. Ni folklorizar ni enjuiciar, hasta el momento es lo que me ha guiado en las pequeñas realizaciones en que he participado (José Antonio Trejo Sánchez).

Una de las primeras tensiones se encuentra relacionada con el tema del privilegio racial, de ahí que nos ubica en cómo hay lugares de privilegio en cuanto a la raza. Volviendo al documental, a las mujeres se les da un lugar que no ha sido nombrado en otros lugares, ya que siempre se les ha visto, por ejemplo, como empleadas domésticas, se nos ubica en ese lugar. Es una de las tensiones, ya que el mundo colonial se ha sostenido sobre la categoría de raza, así que, esta propuesta desde esa tensión plantea problemáticas no solo históricas o políticas sino de orden éticas, ontológicas y epistemológicas (Jessica Morales Guzmán).

En mi experiencia hay retos que se develan cuando se está en la práctica, que no siempre se prevén porque uno no alcanza a ver, analizar, sentir todo antes de hacerlo. Encuentro un reto en el pensar desde antes de la entrada, en colaboración (...), aceptar que no vemos ni procesamos en el mismo momento ni el mismo ritmo todo, que estamos en cuerpos distintos y que estos pueden ser diferenciados racialmente, sexualmente, étnicamente.

(...) Pensar con cuidado es un reto y también se siente como una tensión.

El deseo, el grado de ganas para hacer algo o elaborar cierta idea lo he sentido en cierta tensión, ¿qué deseamos y qué soltamos?, y ¿por qué?

Las relaciones de poder dentro de los procesos de quién toma las decisiones y de quién influye más, hasta quién está más cerca de figuras de autoridad dentro de los procesos creativos, aunque sean comunitarios, y cómo se relacionan en el proceso (...)

Las decisiones estéticas, lo que se ve bonito, ¿para quién? pucha!, tensión constante sobre todo al momento de editar, pero esa tensión se puede dialogar y ahí hay una potencialidad abierta (...).

Hay tensiones de cómo nos tratamos. En el grado de conocimientos y experiencia en el ámbito al momento de facilitar (...). No soy experta en ciertas cuestiones y no estoy autorizada ni avalada por nadie en especial en el tema ¿puedo hacerlo?

Reto es bajarte del pedestal donde a veces te ponen por costumbre de ubicar ahí a quienes comparten sus saberes (...).

Cómo llevar los procesos como una exploración conjunta y no desde la enseñanza sino desde el acompañamiento, el aprendizaje mutuo, la experimentación junto con (Itzel Muñoz Mora).

Y en el horizonte de los retos y potencialidades de las metodologías audiovisuales, maestros acuerdan en reconocer su dimensión política, lo cual nos implica necesariamente en un proceso autorreflexivo constante, observando cómo se está narrando la diversidad (María Paula Herrera).

La lucha no se puede realizar sin una postura crítica, ante lo que está sucediendo en nuestros diversos territorios, culturas. Uno de los grandes retos es este, desde dónde nos estamos situando para emprender estas luchas. Otro reto es ir sumándonos en colectivo, ir tejiendo redes que permitan fortalecer los trabajos, y ahí considero se encuentra una de las potencialidades (María Gabriela López Suárez).

Luego de recorrer los diferentes materiales audiovisuales, así como las lecturas, percibo que desde mi territorio todavía faltan instancias de organización que reúnan y den herramientas de lucha política, principalmente en el contexto urbano donde son aplacados por la batería de los medios hegemónicos que reproducen el modelo civilizatorio decimonónico que excluye y demoniza a las poblaciones racializadas (María Agustina Bertone).

El reto es cómo entablar diálogos armónicos, justos, entre iguales, cuando se asume una realización donde se busca explorar o plasmar las capacidades de un grupo, comunidad, pueblo, de construir sus discursos audiovisuales, tanto como las de una o un realizador de hacerse facilitador o solo vehículo de esa construcción (María Alejandra Laprea B.).

Sigo siendo un joven que salió del territorio durante más de una década, que pudo estudiar en la universidad, y vuelve a un territorio donde su imaginario precario, burro, mal educado, sin futuro, sigue presente. La respuesta es desde la dignidad, retratar todas esas acciones, de sentir, de ver el mundo con otra mirada que no he encontrado durante 15 años, entre ciudades y estudios, entre velocidad y desarrollo.

Me han hecho reflexionar profundamente todos los argumentos del porqué las metodologías son una apuesta política plena. Donde su propio desarrollo es un proceso de reflexión, de confrontación de ideas, de investigación personal acerca de cómo se traen las metodologías, cómo se implantan, conforme a las relaciones de poder en un grupo variado, bajo una perspectiva intercultural crítica, donde el proceso no está acabado sino en construcción (Pablo Simón Vicente).

(...) estas metodologías van de la mano con la educación comunitaria, el cine feminista, el cine antirracista.



Son espacios que se articulan a distintos procesos políticos que llevan estas poblaciones y comunidades, es una apuesta política, con procesos de autorrepresentación fuera de regímenes racistas, machistas, colonialistas, teniendo cuidado con las relaciones de poder (Jessica Morales Guzmán).

Aguilera Toro (2015) afirma que diferentes colectivos proponen en sus videos una idea de lo propio que confronta o contrasta con la que domina el imaginario de otras clases, de otras razas, de otras culturas. Realizando así una acción colectiva y política por medio de la imagen. Desde esta perspectiva, lo político se entiende como aquella acción que contribuye a la transformación.

No se trata de ir a "capturar" una representación del mundo sino, más bien, de co-construir relatos impermanentes y fluidos a propósito de las potencias de los sujetos para agenciarse. La política del nombrar (Walsh, 2011) se expresa como praxis política-ideológica que impulsa a las partes dialogantes a ejercer la potestad de mapearse según códigos heurísticos propios (Yedaide, 2016). Entonces, en medio de las palabras y de las imágenes acontecen los saberes bajos, en tanto saberes locales, discontinuos, diferenciales, poblados de géneros y estratos textuales rechazados, reprimidos, desvalorizados, deslegitimados por los cánones hegemónicos (Flores, 2013).

Otra de las potencialidades que considero interesante es desde lo que Camilo Aguilera plantea, el audiovisual viene a constituirse como un dispositivo de memoria de prácticas culturales que busca "resignificarlas" y "abrir posibilidades para su fortalecimiento". Porque ahí (...) se generan espacios de creación y disfrute cultural, contando las historias desde quienes las viven, desde sus espacios, sus territorios, sus luchas. (...), donde los rostros, como menciona Juan Carlos Arias, se reconocen, restituyendo el vínculo social y humanizándolo (María Gabriela López Suárez).

En esa transterritorialidad se van creando también ciertas condiciones más favorables para la movilización de la potencia de creación de las prácticas activistas, como también de la potencia micropolítica en prácticas artísticas.

Desde estos enclaves de enunciación, los estudios de interseccionalidad han sido pioneros en el intento de prestar un marco analítico que permita comprender la formación de identidades móviles y cruzadas (Muñoz Cabrera, 2011). A este respecto, y frente a la inadecuación de la categoría mestizaje -que implica una pretensión de síntesis de la herencia europea y la indígena- Rivera Cusicanqui (2016) propone hablar de lo ch'ixi para describir las identidades como construcciones con rasgos que no constituyen una nueva esencialidad, sino el efecto de unas yuxtaposiciones.

La interseccionalidad se trata de reconocer que, para muchas personas, sus distintas identidades (tanto autoproclamadas como asignadas por la sociedad), presentan retos específicos que no son experimentados por todas las personas de un solo grupo. La representación y autorrepresentación audiovisual debería existir dentro del reconocimiento de estas mismas intersecciones.

Sin embargo, un reto de la interseccionalidad es asegurarse de que grupos con más poder que otros se den cuenta de las dinámicas de poder existentes y decidan cambiarlas (especialmente personas blanco-mestizas que se benefician por estos sistemas). Es un trabajo de autorreflexión y descolonización de la propia mirada, para aceptar que existen diferencias en las realidades y vivencias de otros (Angie Salomé Morales Arellano).

A mí como realizadora también me ocupa cómo presentar las estructuras de poder y su enmarañada forma para dar cuenta de la interseccionalidad en un relato audiovisual que tiene múltiples niveles de construcción y lectura, y que tiene que ser visto, entendido y acogido más allá de las comunidades o pueblos que lo realizan o a quien representa. Porque la realización audiovisual es un proceso de comunicación que, por un lado, tiene exigencias para quien dice y, del otro lado, está quien escucha y ve, y que también dice y exige (María Alejandra Laprea B.).

En tanto herramientas de agenciamiento político creo que el principal reto de las colaboraciones interseccionales radica en promover un reconocimiento de estos entrecruzamientos, de su manifestación en distintos contextos, de la modulación de factores asociados a la dominación sobre distintos ámbitos e identidades y, sobre todo, en que se agrande ampliamente el abanico de focos de materialización de desigualdades (Giorgio Andrés Londoño Medina).

Si las producciones audiovisuales implican una manera de contar las diversas formas en que habitamos nuestras realidades, la capacidad para metaforizar el mundo, desde una condensación de imágenes en movimiento, esto hace del cine una potente herramienta de concientización acerca de quiénes somos y de dónde venimos. Así podemos utilizarlo como un arma cultural para la transformación social. Un cine hecho con y para el pueblo que confronta la narrativa oficial, que reniega del relato único, que reclama otros espacios para ser visto y compartido.

Piensemos que la apuesta es una clara estrategia para que nuestra movilización se alinee a un cuarto cine del Abya Yala en un tejido transnacional que nos posibilite una ampliación de las redes y las fuerzas decoloniales. En este sentido, es crucial la referencia al cine de Marta Rodríguez por sostener la tensión entre la necesidad de denunciar la masacre y el desalojo sistemático y continuado y, por otro, visibilizar con la cámara esos procesos de larga duración, de tomas de conciencia histórica.

Rolnik (2018) nos alerta frente al extractivismo colonial y neoliberal de los recursos del inconsciente y de la subjetividad, afirmando que la revolución se basa en una reapropiación de los medios de reproducción, reapropiación del saber del cuerpo, de la sexualidad, de los afectos, del lenguaje, de la imaginación y del deseo.



Afectaciones y resonancias en-trama para la reapropiación del pulso vital desde la producción colectiva de utopías

Andrea Maricel Costa



Antes de comenzar a escribir el ensayo, releo la bitácora que me acompañó en este recorrido entre imágenes, territorios, sonidos, textos, testimonios, comentarios, películas sugeridas, enlaces a documentales; viaje interminable e infinito por lugares recónditos de nuestra Abya Yala.

Hoy sigo resonando conmovida con la presentación del seminario y la pregunta echada a andar, **¿cuál es tu intenso ahora...?** una inquietud que se transformó en germen de interpelación, que impulsó sentipensares entretejiendo sentidos producidos y reproducidos durante el 2020; nutriendo de contenido y continente, reterritorializando un camino iniciado con el confinamiento que devino en reconfiguración de espacios y en redimensionamiento de tiempos. Espacio-tiempo en el que escribí *Haciéndonos a amor en tiempos de coronavirus*.

Y ahí vamos, y así estamos, entre micromundos, desde acercamientos microscópicos, recalando en gestos repetidos hasta el cansancio como lavarse las manos o mirarse de reojo manteniendo la distancia sugerida, y ciertos distanciamientos, lecturas en perspectiva, análisis macroeconómicos, macropolíticos, macrosociales, desde hipótesis conspirativas hasta mensajes apocalípticos.

Y en medio solo, apenas,
cuerpos sensibles,
temerosos,
reconociéndose en su finitud,
sospechosos, sospechados,
asépticos,

deseantes,
temblorosos,
negadores,
transgresores,
impotentes,
ansiosos,
reaccionarios...

En el medio vos,
entre vos y yo, un nosotros
de tiempos impuestos,
de recreación de espacios,
de virtuales contactos,
de extrañezas y añoranzas,
expectantes,
pendientes de aislamientos, de consciencias, de solidaridades,
dependientes,
enredados.

Y en nosotros la vida que nos late, nos regenera, nos trasciende...
Así vamos y ahí estamos haciéndonos al amor en tiempos de coronavirus...



Poema publicado en una compilación: Hacia adentro, editado por Chacana Editorial, Ecuador, 2020.

Impacto que, tomando cierta perspectiva, elijo narrar en tres **núcleos de sentido**⁴¹, interdependientes y enraizados en tres espacios-tiempos diferentes, y en consciencia de las implicancias de este contexto de pandemia en la alteración de ritmos, de dimensiones, de configuraciones, de modos de estar siendo en mundos aturridos, pulsando entre vidas y muertes, sumidos en consternación; mundos entre mundos, aventurados al encuentro-desencuentro con los seres, las cosas y aquellas causas que en verdad nos afectan, las que realmente importan.

Mundos a la intemperie evidenciando más que nunca alianzas entre fuerzas neoliberales y conservadoras, tan sabiamente descrita por Sueldy Rolnik (2019), cuando afirma que estas dependen de compartir una misma moral y un mismo modelo de identificación subjetiva: el **inconsciente colonial-capitalístico**. Advirtiendo, una vez más, que los procesos de opresión colonial y capitalística encubren procesos de captura de la fuerza vital que reducen la subjetividad a su experiencia individual, y neutralizan la complejidad de los efectos de las fuerzas del mundo en el cuerpo (Rolnik, 2019, p. 11).

Los tres núcleos de sentido que orientan esta narrativa son:

1. Núcleo de sentido: Afectaciones descolonizantes - Crónicas de reapropiación de potencias creadoras.
2. Núcleo de sentido: Resonancias - Imágenes en movimiento, recuperando autonomías.
3. Núcleo de sentido: En-tramados - Hilos que se tejen en los intercambios.

41 Los núcleos de sentido presentan tres ejes en torno a los cuales he decidido narrar reflexivamente la experiencia de acercarme, por primera vez de manera sistemática, a metodologías audiovisuales. Cada uno contempla un espacio y un tiempo que, además de interrelacionarse se yuxtaponen, integrando narrativamente un entretejido de textos y contextos que se recrean en diálogo con los contenidos teóricos y metodológicos compartidos en el seminario. Cada núcleo integra las voces de la/os múltiples actores (maestra/os, comunidad, compañera/os, autora/es de textos) vinculados al desarrollo de las clases a partir de mis participaciones en los foros y de notas tomadas en una bitácora que acompañó este recorrido por las Autonomías, el cine y las re-existencias, entre praxis-teóricas, genealogías y estéticas en la descolonización de las metodologías. En cada núcleo se intercalan imágenes que capturan escenas de algunos de los documentales y de las películas sugeridas con las que me fui encontrando o reencontrando durante el proceso.

Afectaciones descolonizantes. Crónicas de reapropiación de potencias creadoras.



Foto escena 1

El espacio-tiempo gira en torno a recrear la vinculación con la Red Saramanta Warmikuna⁴², colectiva de Mujeres Indígenas Sanadoras, Defensoras y Creadoras de Ecuador⁴³, desde un posicionamiento epistemológico, ético, político y estético, descolonial y feminista que supone, entre otras cuestiones, construir teoría enraizada en la experiencia que, para comprender el mundo, no niegue ni la historia ni la propia genealogía (Rivera Cusicanqui, 2018). Reconociendo, además, que dicha posición tiene que servir al proyecto histórico que se genera a partir de donde estamos, de los mundos en los que convivimos y de aquello que no cuesta ver de nuestra realidad (Segato, 2015; Bidaseca, 2016).

Inscribirme en la opción descolonial se erige en oportunidad de participar en la co-construcción de una caja de resonancias que amplifique voces de mujeres latinoamericanas; quienes desde pertenencias, inserciones colectivas y anclajes territoriales diversos, (re)construimos nuestros seres y saberes, poniendo en evidente tensión la persistencia de la falsa dicotomía que opone lo privado a lo público, y termina siendo funcional a un binarismo que sigue incidiendo en la tendencia a reducirnos al ámbito de lo doméstico.

⁴²Ver en Facebook y en Instagram.

⁴³En el marco de mi proyecto de tesis doctoral, en curso: *La (re)construcción narrativa del ser en el entramado de lo íntimo, lo común de mujeres latinoamericanas hacedoras de prácticas de sanación/cuidado desde cuerpos-territorios colonizados*.



Narrarnos implica gestar micropolíticas de re-existencia, en tanto claves de lectura e interpretación de la capacidad emancipadora de las vidas oprimidas, colonializadas, precarias (Bidaseca, 2016). Explorar/nos en lo íntimo, lo común como entramado en el que se expresan nuestros cuerpos-territorios colonizados⁴⁴ en saberes-poderes, en prácticas de subjetivación-sujeción.

Partiendo de entender cómo lo corporal se vincula con el espacio en términos de relaciones de producción, y con prácticas ambientales, medicinales y culturales que se moldean según el territorio habitado. Para Tania Cruz Hernández (2013) los cuerpos son territorios vivos e históricos que aluden a una interpretación cosmogónica y política y, a su vez, los territorios son cuerpos sociales integrados a la red de la vida, donde la dominación y el poder no tienen cabida.

Así es como en la des-clase (2) sobre *Cine, autonomías y re-existencias: apuestas a una genealogía descolonial desde los pueblos y el psicoanálisis crítico*, resueno con las apuestas multimediáticas como narrativas audiovisuales que testimonian otros modos de hacer historias, mapas y trayectos desde lo subterráneo de las luchas cotidianas.

Es cuando resignifico mi participación en diálogo con las mujeres de la red a través de sesiones de zoom, grupos de whatsapp, colaborando en la planificación de webinars en los que se comparten medicinas para combatir el virus y otros saberes vinculados a la sanación, bajo el título: **Voces de la madre tierra**. También me involucro en la edición creativa de crónicas que relatan los levantamientos de octubre del 2019⁴⁵ y publicadas recientemente en el facebook y en la página web de la red. En los relatos las mujeres recuentan sus vivencias desde la propia narrativa, desde sus propias voces, construyendo lo que podría transformarse en un guión colectivo, en tanto agenda de lucha que todos los días se replantea. Animando la consciencia de poner a caminar la memoria, como propone Marta Rodríguez en Sinfonía de los Andes. En este proceso mutuamente transformador, en relacionamiento intercultural y en creciente consciencia de las implicancias vinculadas a la pertenencia a diferentes anclajes territoriales, desde mi condición de psicóloga, académica, ciudadana, argentina, pienso que el lenguaje del arte se presenta con su ilimitada capacidad intercontextual e interexpresiva, generando condiciones de posibilidad para el despliegue de narrativas de historia viva.

Estas crónicas se publican junto a otras piezas comunicativas que narran infamias, denuncias, historias de sanación, de sororidad de mujeres protectoras, defensoras de la vida de sus territorios contra el extractivismo minero, en el sentido expresado por Patricia Botero Gómez en la introducción a la des-clase, compartiendo testimonios de historias vivas, de buenos vivires, filosofías milenarias, huellas, lenguas e imágenes que circulan en una apuesta permanente a la afirmación del ser, tejiendo entre mundos otro mundo posible. Mujeres que defienden con sus ancestros y para la/os renacientes.

En este intercambio, acompañada por el recorrido entre producciones de animaciones indígenas Nasa al norte del Cauca, de la Sinfonía de los Andes, compartiendo lo que Felipe Colmenares, uno de los realizadores de este documental, propone como objetivo del cine de resistencia: que las personas hablen desde sus cotidianidades, desde un lenguaje cinematográfico capaz de crear memoria y de resignificar la historia. Y, en términos de Rolnik (2019) capaz de descolonizar el inconsciente desde micropolíticas que traen las voces minoritarias de los pueblos.

44 Lo íntimo/privado se comprende significado desde la expresión de las corporalidades, las relaciones con la tierra, la exploración del placer, las sexualidades. Lo común/público, por su parte, se interpreta en su condición de ámbito de resistencia, de protesta, de creación de redes, de activismos y activismos.

45 Escrito de presentación de las crónicas publicado en la página web de la Red: CRÓNICAS DE OCTUBRE reúne una serie de testimonios sobre el levantamiento de octubre del 2019, desde la mirada y la voz de las Mujeres Saramanta Warmikuna, y representa la reconstrucción colectiva de nuestras memorias.

Compartimos esta compilación invitando a recorrer cada una de las CRÓNICAS escritas durante el mes de octubre, como parte de un proceso de recuperación de una historia de resistencia viva.

Desde nuestra red queremos honrar las diversas y múltiples luchas que se dieron en cada rincón del país, desde las historias sensibles vividas en esos días de conmoción nacional, y como una manera de reafirmar nuestro compromiso con el cuidado de nuestros territorios.

Un levantamiento popular colmado de emociones, de dolores, de alegrías por lo conquistado y de tristezas por el atropello sufrido y por las compañeras y los compañeros violentados y asesinados.

En todo el país estuvimos en pie de lucha, cada una en su trinchera, ocupadas de los haceres y de los saberes desde los que pudiéramos colaborar mejor, algunas en la ciudad de Quito liderando y a cargo de provincias enteras, otras en las comunidades cortando arterias viales del país, algunas, cuerpo a cuerpo con policías y militares, otras al cuidado de guaguas propios y ajenos y sosteniendo la alimentación de compañeras y compañeros.

Fueron días en los que, a pesar de respirar gas y recibir represión, levantamos nuestra voz en nombre de los pueblos y de la madre tierra.

Conmemoramos y reivindicamos nuestra lucha recopilando NUESTRAS CRÓNICAS personales.

Nos posicionamos como seres humanos frente a las injusticias del poder estatal, levantando una vez más nuestro grito de esperanza con humildad, y conscientes de quiénes somos, en dónde estamos paradas y hacia dónde queremos llegar, para seguir comprometidas en el cuidado de nuestras familias y de nuestra naturaleza.

Porque, como dice mamá Blanquita “el caminar aún nos toca”. “Nos sostiene la raíz ancestral y seguimos germinando. Somos hijas de las abuelas que no pudieron colonizar” (Luiza Gualán). “Somos origen y somos historia. Tenemos visión y cosmovisión. Siempre hemos velado por el bien para todos. Somos mujeres de caminar y de proceso” (Paty Tuqueres). Y desde nuestra lucha sostenida y esperanzada, evocamos a Dolores Cacuango: “10 muriendo, 100 naciendo, 1000 renaciendo”



Este transitar entre diferentes enclaves territoriales me mueve a reconocer, nombrar y hacer interpelable nuestra herida colonial, en el entretejido entre mujeres del colectivo de sanadoras y defensoras de la tierra con mujeres de contextos enraizados en una matriz de subjetivación eurocentrada, de manera de hacer emerger procesos de recíproco reconocimiento de afinidades y diferencias. Chandra Talpade Mohanty (1984) plantea que cualquier construcción intelectual y política de los "feminismos del Tercer Mundo" debe contemplar el tratamiento de dos proyectos simultáneos: la crítica interna de los feminismos hegemónicos de Occidente y la formulación de estrategias feministas basadas en la autonomía de las mujeres teniendo en cuenta sus geografías, sus historias y sus culturas (Bidaseca, 2016). En sintonía, Diana Lucía Ochoa López (2016) advierte que han sido las propias minorías quienes dieron surgimiento al feminismo contrahegemónico, poscolonial, abriendo un espacio para que "todas" las mujeres puedan constituirse como sujetas de derechos, desde sus propias condiciones de sexo, género, raza, clase. "En la actual división internacional del trabajo intelectual, el Sur se resiste a seguir ocupando el lugar del informante nativo. El Sur produce teoría y praxis" (Bidaseca, 2016, p. 22).

Desde estos enclaves de enunciación considero que los estudios de interseccionalidad han sido pioneros en el intento de prestar un marco analítico que permita comprender la formación de identidades móviles y cruzadas (Muñoz Cabrera, 2011). A este respecto y frente a la inadecuación de la categoría mestizaje -que implica una pretensión de síntesis de la herencia europea y la indígena-. Rivera Cusicanqui (2016) propone hablar de lo ch'ixi para describir las identidades como construcciones con rasgos que no constituyen una nueva esencialidad, sino el efecto de unas yuxtaposiciones.

En este ejercicio de artesanía teórica (Cusicanqui, 2018) como forma de descolonizar la mirada y observando desde la propia biografía, la narrativa deviene así un acto de re-inscripción, performativa, de re-existencia en la resistencia.

Desde esta perspectiva, entonces, los entre-tejidos discursivos, activistas y artivistas propuestos por el seminario, en parte ponen en evidencia que el objetivo de la nueva caza de brujas neoliberal son los colectivos feministas, homosexuales, transexuales, indígenas o negros que encarnan en el imaginario conservador la posibilidad de una auténtica transformación micropolítica (Rolnik, 2018, p. 11). Esta reflexión se fue profundizando especialmente en la des-clase (6) sobre: *Cine y resistencias. Retos, tensiones y potencialidades en la construcción de representaciones en clave feminista, antirracista, interseccional e intercultural.*

Desde la polifonía de sentires, saberes, experiencias, subjetividades, desde diferentes lugares de enunciación, recupero la reflexión en torno a que en la construcción de representaciones y de autorrepresentaciones audiovisuales, es vital tener presente una mirada interseccional e intercultural crítica.



Foto escena 2

En resonancia con Diana Coryat quien afirma que es necesario colaborar para “romper” el sistema, y teniendo presente que el sistema de representación del mundo colonial se ha sostenido sobre el racismo, en palabras de María Campos.

Así, la trama se sigue tejiendo siguiendo el hilo del significante semilla, en la creación documental *Ojo Semilla*, en el sentido de animar a que cada persona aporte desde su propio proceso, nutriendo otros procesos y otros colectivos, desde una apuesta sostenida

al desarrollo de los pueblos, en contra de lo establecido, del orden patriarcal y racista imperante. De allí, la importancia del llamado de María Campo a traicionar la blanquitud, visibilizando el privilegio racial de la/os realizadora/es, al resonar desde un horizonte político común, participando activamente en el rompimiento de ese privilegio; bajo el reto: “el feminismo irá a todas las raíces de las opresiones o no será”.

Siendo una de las mayores potencialidades de las metodologías audiovisuales su dimensión política, lo cual nos implica necesariamente en un proceso autorreflexivo constante, observando cómo se está narrando la diversidad (María Paula Herrera Valencio).

Al acompañar la escritura de las *Crónicas de Octubre* me implico en una narrativa biográfica de lucha, poniéndome en relacionamiento tensionante, habitando cierta incomodidad, pero con un horizonte común de transformación, que no niega las diferencias sino que las impulsa a entrar en diálogo colaborativo y de mutuo re-conocimiento. Un re-conocer capaz de captar la permanencia en lo fugitivo (Byung-Chul Han, 2020).

En contexto de pandemia, de digitalización forzada, también y paradójicamente, asistimos a la multiplicación, a la amplificación de voces, de intercambios que trascienden fronteras, entre movimientos convocados a reconocer en las plataformas virtuales escenarios para seguir sosteniendo y ampliar sus militancias. En esa transterritorialidad se crean también ciertas condiciones más favorables para la movilización de la potencia de creación de las prácticas activistas, como también de la potencia micropolítica en prácticas artísticas.



Inmersa en estas reflexiones me encuentro con la des-clase (8) sobre: *Luchas agro-eco-espirituales, realidades, agenciamientos digitales y autonomías audiovisuales*, donde Erika Muñoz Villarreal y Liliana Galindo sostienen que la irrupción de las tecnologías digitales en la vida social y política implica reconfiguraciones, continuidades y disrupciones inéditas. Los circuitos de construcción y deconstrucción de sentido pasan en la época contemporánea por la mediación de las múltiples redes sociales digitales, imbricadas con las redes sociales, políticas y territoriales.

Foto escena 3

Y coincido con ellas en que aún, cuando parte importante de la atención se ha centrado en fenómenos de posverdad, asistimos a la emergencia, en un campo en disputa, de iniciativas heterogéneas, de regreso a la tierra, ecologistas, juveniles, defensoras de la paz y de los territorios, plurales, creativas y comunicativas que resisten a las maquinarias culturales y económicas de la guerra y la devastación, que crean y recrean horizontes de entendimiento, sensibilidades y proyectos.



Reafirmo la convicción de que el proceso de co-creación de producciones audiovisuales es una vía indispensable de visibilización y potencialización de las disputas territoriales desde una lógica emancipadora que se propone reconstruir narrativas de los mundos habitados y habitables.

La diversidad de disputas reflejadas se encuentran en el esfuerzo consciente y creciente de asociación entre esos agenciamientos colectivos a los territorios digitales de denuncia, participando activamente en la co-creación de autonomías y de transformaciones culturales. A la vez que comparten un horizonte: el buen vivir y una voluntad de concientización de cuál es el territorio que habitamos, qué le estamos haciendo y cómo participar responsablemente para mejorar sus condiciones.

Coincido plenamente con Erika Muñoz cuando afirma que el mundo audiovisual permite hacer visible los procesos, las alternativas que surgen ante un mundo capitalista y patriarcal.

En esta co-creación de alternativas audiovisuales, de nuevas territorialidades digitales se abre una disputa de significados y la posibilidad de

proponer y agenciar mundos diversos, en palabras de Liliana Galindo Ramirez. La posibilidad de que la palabra circule en espacios digitales con una amplia capacidad de resonancia, es una alternativa de comunicación y de re-conocimiento de las apuestas políticas que, incluso, la pandemia ha profundizado en su potencialidad. Siendo esta una apuesta sostenida en la producción y transformación de nuestra cultura. Una cultura conectada con los procesos que agencian los movimientos sociales, relacionada con la producción, circulación, reproducción y recepción de sentidos (Liliana Galindo Ramírez). Desde esta perspectiva es vital recuperar la noción de construcción de redes, sin restringirla a las redes sociales digitales sino en torno a los anclajes culturales que nos conectan con el mundo.



Foto escena 4

Así, las propuestas audiovisuales representan una extraordinaria muestra de ese proceso de co-creación y de-construcción de territorialidades diversas, en un marco donde el foco está puesto en el agenciamiento colectivo del cambio social. En el sentido propuesto por Tamara Ospina (audiovisual: *Destierro*) cuando afirma que es importante combinar la diplomacia ciudadana con las manifestaciones, monitoreando y rastreando agresiones a los derechos humanos. Teniendo presentes la palabra y la comunicación como armas poderosas.

También en profunda resonancia con expresiones y pronunciamientos recopilados en el audiovisual *Autosustentables* de Elías Sáez (2019). Conmovedor recorrido por luchas agro-eco-espirituales orientado por la premisa de involucrarse hacia afuera en la lucha, pero también hacia adentro para saber hasta dónde estamos dispuestos a tejer una sociedad mejor, empezando por nuestras renuncias.

Sáez dice: "Estamos interviniendo el planeta de una manera tan intensa que nos enferma, como no pensar en lo que hoy sucede con esta infección que ha detenido al "mundo". El capitalismo ha demostrado, una vez más, su ineficacia para sustentar la vida. Lo veo claramente en este "viaje" (facilitado por las plataformas digitales) al interior de comunidades indígenas ecuatorianas, lo que salva y sostiene la vida es la medicina ancestral y sus prácticas de cuidado del ambiente. Toda una cosmovisión anclada en un eje fundamental y tan sabiamente planeado por Pérez Esquivel: el amor. Afirmando que "el capitalismo no se va a humanizar porque nació sin corazón, no puede amar, es especulativo, no solidario"; y agrega que los primeros ecologistas son los indígenas.



Y en palabras del mismo documentalista: *Los guardianes del paraíso* (en referencia a los indígenas) defienden en sus cosmogonías principios que hoy todos tenemos que volver a escuchar. El mismo Aldo Gómez (nahuen principal de la Comunidad Ticas - Pueblo Comechingón, Córdoba, Argentina) sostiene: "la pacha mama es la naturaleza, es el espacio, es el tiempo, somos nosotros mismos, somos pacha, somos parte".

La propuesta del seminario da pistas, coordinadas para esbozar alguna respuesta a la pregunta de Rolnik (2018) acerca de ¿Cómo esquivar este régimen del inconsciente colonial capitalístico en nosotros y en nuestro entorno?

Nos introduce en un trabajo de investigación en el terreno de nuestra existencia subjetiva, buscando vías de acceso a la potencia de la creación en nosotras/os. En su ejercicio, la formulación de ideas es inseparable de un proceso de subjetivación en el cual la reapropiación de la potencia creativa se vuelve posible durante fugaces momentos, y cuya consistencia, su frecuencia y su duración se amplían paulatinamente, a medida que ese trabajo avanza (Rolnik, 2018).

Lo cual requiere que a la par desplacemos la política de producción de pensamiento, activando su médula vital y su habilidad para desarmar las configuraciones del poder. Así pensar y sublevarse se convierten en la misma práctica. Tal práctica se alimenta de resonancias de otros esfuerzos que van en la misma dirección y de la fuerza colectiva que promueven, fundamentalmente, por la sinergia que producen (Rolnik, 2018, p. 33).

Resonancias. Imágenes en movimiento en la recreación de autonomías

Foto escena 5



Las producciones audiovisuales son en sí mismas "acciones" que, a su vez: "muestran acciones" que ponen en evidencia otras maneras de habitar este mundo, tal como lo expresa Elías Saez: "sentir la necesidad de contagiar consciencia (...) el cambio empieza en uno (...) el cambio es rotundo y urgente y en eso estoy trabajando".

Un trabajo que, presiento, va de lo personal a lo colectivo, en un movimiento dialéctico y en profunda consonancia con lo que Rolnik (2018) afirma acerca de que el motor, la fuerza vital de pensar y sublevarse no empieza ni termina en el individuo, sino que su origen reside en los efectos de las fuerzas del mundo que habitan en cada cuerpo que lo componen, y su producto lo constituyen las formas de expresión de esas fuerzas, procesos de singularización en cada una/o, los cuales se plasman en un terreno común a todas/os y lo transfiguran.

Allí en este espacio-tiempo se fueron amplificando las resonancias de los imaginarios en movimiento de las creaciones audiovisuales compartidas, desde la trama que nos habita, nos desplaza, nos encuentra y nos reencuentra con la permanente formación y transformación de las representaciones de mundo, las propias, las comunes, las ajenas.

En ese sentido, el seminario también significó una invitación a reencontrarme con películas⁴⁶ y asomarme a un universo de nuevas y maravillosas producciones audiovisuales que se fueron configurando en renovados modos de ver, de sentir y de pensar el mundo.

Así, estas narrativas cumplen una función social sustantiva en la construcción y reconstrucción de "lo real", con capacidad tanto para obturar como para habilitar existencias. La doble condición del narrar que puede actuar como dispositivo de refuerzo de lo hegemónico, también y al mismo tiempo, puede operar como arma de refundación de otros posibles significantes insurgentes en enclaves espacio-temporales específicos. Lo que encuentra una fértil articulación con el sentido que Bruner (2013) adscribe a los relatos como tecnologías organizadoras de las experiencias, incluidas las historias que nos contamos sobre nosotras/os mismas/os.

El feminismo poscolonial plantea que la subjetividad emerge de una compleja interrelación de identificaciones heterogéneas, situadas en una red de diferencias desiguales. Teresa de Lauretis (1987) rescata el hecho de que la subjetividad se en-genera por un "compromiso subjetivo" con representaciones ofrecidas por una matriz de discursos, hábitos y prácticas, siendo consustancial a la construcción de las subjetividades la existencia de líneas de fuga respecto de la docilidad de los modelos imperantes. Somos sujetas/os y sujetados/as, lo que nos devuelve una cuota de libertad y de responsabilidad ético-política. Esta concepción dialoga con López Petit (1996), quien considera que lo que está en juego es el residuo del proceso de subjetivación, en tanto tejido particular de las hebras que componen cada biografía, en el marco de la densidad de la vivencia del sí mismo. Estos abordajes se articulan con la ya mencionada perspectiva ch'ixi (Rivera Cusicanqui, 2016) para pensar la identidad como un tejido de múltiples intercambios y aconteceres en continuos procesos de devenir.

46 La puta y la ballena (Argentina, 2004, de Luis Puenzo), La historia oficial (Argentina, 1985, de Luis Puenzo), Siete cajas (Paraguay, 2013, de Juan Carlos Maneglia y Tana Schémbori), La hora de los hornos (1968) y Memoria del saqueo (2004) (Documentales argentinos de Pino Solanas); Aquarius (Brasil, 2016, de Kleber Mendonca Filho), XXY (Argentina, 2007, de Lucía Puenzo), La ventana de enfrente (Italia, 2003, de Ferzan Ozpetek), Caramel (Líbano, 2007, de Nadine Labaki), La niña santa (Argentina, 2004, de Lucrecia Martel) La mujer sin cabeza (Argentina, 2008, de Lucrecia Martel), Carancho (2010), Leonera (2008) y Elefante Blanco (2012) (Argentinas, de Pablo Trapero), El faro (Argentina, 1998, de Eduardo Mignogna); Retablo (Perú, 2017, de Álvaro Delgado Aparicio); Temporada de patos (México, 2004 de Fernando Eimbcke); Sur (Argentina, 1988, de Pino Solanas); Machuca (Chile, 2004, de Andrés Wood); Infancia clandestina (Argentina, 2012, de Benjamín Ávila); entre otras tantas historias.



En la des-clase (10) Creación de un escenario autónomo, de cine independiente político y alternativo. Experiencias de análisis de cine y diversidades, recrea esta reflexión la pregunta generadora:

¿Qué tanto de lo que hoy comprendo por diversidad y he tenido la oportunidad de ver y entender del mundo, lo he aprendido a través del cine?

Foto escena 6



Si las producciones audiovisuales implican una manera de contar las diversas formas en que habitamos nuestras realidades, la capacidad para metaforizar el mundo desde una condensación de imágenes en movimiento, esto hace del cine una potente herramienta de concientización acerca de quiénes somos y de dónde venimos. Así podemos utilizarlo como un arma cultural para la transformación social. Un cine hecho con y para el pueblo, que confronta la narrativa oficial, que reniega del relato único, que reclama otros espacios para ser visto y compartido.

Muchas películas a lo largo de mi vida han facilitado la apertura a la diversidad en las expresiones de mundos posibles, y sigo reconociéndolas y celebrándolas.

Foto escena 7

En el mismo sentido y parafraseando a la/os presentadora/es de la des-clase 10: urge seguir generando espacios para crear una sinergia entre ver, aprender, reflexionar y entender; urge contar nuestras historias como latinoamericanos; urge hacer circular nuestros contenidos para una comprensión profunda de nuestras problemáticas, contextualizarlas en el marco de otras visiones de mundo y visibilizar su diversidad.



Es cuando vuelvo a recorrer las producciones audiovisuales compartidas y resueno con un pensamiento Nasa transmitido en la des-clase (9): Infancia y migraciones, en el marco de la proyección del documental sobre los enfrentamientos entre la fuerza pública y los FARC, la masacre de Gargantillas (Toribío, Cauca) desde el testimonio de las madres, como una manera de elaborar el duelo por sus hijos muertos, de tramitar la rabia y el dolor, y de contrarrestar relatos oficiales que estigmatizan al joven indígena como terrorista e insurgente:



Foto escena 8

*La palabra sin acción es vacía
La acción sin palabras es ciega
La palabra y la acción fuera del espíritu
De la comunidad, son la muerte*

En-tramados. Hilos que entretejen intercambios

Foto escena 9

El espacio-tiempo de este último núcleo de sentido me sumerge en el recorrido de la polifonía a la que me convocan las/os compañeras/os al hacer circular sus producciones audiovisuales en tránsito por las historias que somos y, una vez más, retomo a Suely Rolnik (2018), quien reconoce que cuando se logra tomar las riendas de la pulsión, tiende a irrumpir un trabajo colectivo de pensamiento-creación que, materializado en acciones, busca hacer que la vida persevere y obtenga un nuevo equilibrio, creando escenarios que nos traigan de vuelta el buen vivir⁴⁷.



Esta movilización estética reunida en la obra colectiva, en palabras de Patricia Botero-Gómez, refleja trayectos de lo caminado hasta ahora, de lo que nos inquieta, y nuevamente la voz de Rolnik (2018): "La resistencia actualmente pasaría por un esfuerzo de reapropiación colectiva de la potencia de creación para construir lo común, entendido como el campo inmanente de la pulsión vital de un cuerpo social cuando este la toma en sus manos, de manera de direccionarla hacia la creación de nuevos modos de existencia (Rolnik, 2018, p. 29)

47 El buen vivir se origina en la periferia de la periferia: en los pueblos originarios de países andinos (Tortosa, 2010), citado por López Córdova (2016), lo que implica reconocer a actores indígenas o militantes barriales como interlocutores capaces de argumentar y enfrentar las posturas eurocéntricas.

El buen vivir no puede concebirse sin la comunidad. Irrumpe para contradecir la lógica capitalista, su individualismo inherente, la monetarización del ser humano y la visión de la naturaleza como "un recurso que puede ser explotado, una cosa sin vida, un objeto a ser utilizado" (...).

El buen vivir abarca todo cuanto existe, en la consciencia de que todo está conectado y todo es interdependiente. No existen las jerarquías sino las responsabilidades naturales complementarias. Nosotros no somos dueños de la tierra, nosotros pertenecemos a ella. Entonces, más que reclamar un derecho de propiedad, lo que pedimos es el Derecho de Relación con la Madre Tierra (Huanacuni, 2010, citado por López Córdova, 2016).



En este proceso vuelvo a recorrer las producciones audiovisuales que se entraman con las obras compartidas por colectivos como Creapaz, Sábaloopro, Ojo Semilla, 1933 Films.

Y desde lo propuesto en la des-clase (7): *Cine comunitario, re-existencias y construcción de subalternidades: autonomías rurales y urbano populares*, retomo la importancia de la apuesta sostenida en producir y proyectar cine y video comunitario, en tanto recursos para favorecer la visibilización de historias silenciadas, para recuperar y recrear memorias desde la mirada de la/os protagonistas, cultivando una visión de la autorrepresentación que siga promoviendo autonomía, que revincule a las comunidades con sus tradiciones y su cultura.

Así se entraman las resistencias en las protestas contra el gobierno nicaragüense, desde la mirada de videos personales que narran la lucha y que, en palabras de su realizadora Angie Salome Morales Arellano, espontáneamente la/os manifestantes se convierten en cineastas, utilizando la cámara y la música como armas pacíficas; con historias que se enlazan a la denuncia por un desalojo violento sufrido por el colectivo Tianguis Autogestivo Disidente, que como propuesta de economía solidaria es reprimida por inspectores municipales, representada a través de la mirada de María Emilce Martín. Resistencias que se entraman con relatos de re-existencias: como el intenso ahora representado por Jessica Morales Guzmán, compartiendo pedagogías queer y decolonialidad en el aula como apuesta epistémico-política, como búsqueda que, a manera de fugas, enlaza cuerpos, imágenes, identidades y pedagogías utilizando la música como vehículo para visibilizar la lucha de los movimientos sociales; y a esta polifonía se suma la realización presentada por Julián Andrés Ariza Arias que muestra un encuentro del Campamento de Soberanía Alimentaria⁴⁸ en un permanente aceptar y honrar los lugares por donde se hizo lugar la vida, hasta llegar cada una/o a crear consciente la memoria del futuro.

Y así se van sucediendo múltiples imágenes en movimiento de bio-construcciones, de ceremonias, de marchas, de dramatizaciones, conversas, protestas, danzas, acompasados con sonidos de viento, de sirenas, de cantos, de animales, resonancias de palabras que crean y re-crean la historia y la memoria en comunidad.

48 Me convoco a lo compartido en la Des-clase (3) sobre Autonomías agroecovisuales: en tanto estrategia activista de visibilización y difusión de movimientos y acciones políticas en defensa de la tierra, construidas desde una ética que privilegia la activa participación de toda/os la/os involucrada/os en el proceso. En la que cada una/o aporta a la co-creación de una obra colectiva desde sus saberes, en la producción de narrativas visuales descolonizadoras.

En *Luchas de representación: notas sobre imagen y política*, Camilo Aguilera Toro (2015) sostiene que el trabajo con la imagen es una forma de "resistencia a los procesos de aculturación que han experimentado las comunidades". Se establece así una estrecha relación entre imagen y cultura popular en la que una sirve como estrategia de pervivencia y resignificación de la otra.

Aguilera Toro (2015) agrega que el audiovisual opera como dispositivo de memoria de prácticas culturales, resignificándolas y abriendo posibilidades para su fortalecimiento, en contra de procesos de supresión de sistemas simbólicos propios de la dominación cultural.

En palabras de un integrante de ACCR, citado por Aguilera Toro (2015), "La cámara de video llega a mi vida como ese instrumento que me permite no solo hablar y poner mi mirada en otros ojos, sino también hacer que mi comunidad se observe, se analice y le cuente al mundo quiénes somos y por qué es importante lo que somos".

Desde este posicionamiento ya se inaugura una manera de promover la soberanía cultural, al acercar a las comunidades herramientas audiovisuales de reconocimiento de sus tradiciones (como se observa en *Cuando La Aurora habla: mitos y leyendas*), para denunciar inequidades en el acceso a derechos esenciales como la salud (tan claramente reflejado en *Un amor por una vida*), para retratar la vida, e inclusive, para proyectarse en un posible futuro laboral o artístico.

Aguilera Toro (2015) afirma que diferentes colectivos proponen en sus videos una idea de lo propio que confronta o contrasta con la que domina el imaginario de otras clases, de otras razas, de otras culturas. Realizando así una acción colectiva y política por medio de la imagen. Desde esta perspectiva lo político se entiende como aquella acción que contribuye a la transformación.

En este sentido, me parece oportuno recuperar los tres componentes sobre los que el Colectivo Creapaz, desde la experiencia del Cinentrada, fundamenta su propuesta: formación, co-creación y proyección, esto en palabras de Liliana Márquez: "a través del cine comunitario se hace prevención creando comunidad".

No se trata de ir a "capturar" una representación del mundo, sino más bien de co-construir relatos impermanentes y fluidos a propósito de las potencias de los sujetos para agenciarse. La política del nombrar (Walsh, 2011) se expresa como praxis política-ideológica que impulsa a las partes dialogantes a ejercer la potestad de mapearse según códigos heurísticos propios (Yedaide, 2016). Entonces en medio de las palabras y de las imágenes acontecen los saberes bajos, en tanto saberes locales, discontinuos, diferenciales, poblados de géneros y estratos textuales rechazados, reprimidos, desvalorizados, deslegitimados por los cánones hegemónicos.



Las/os acompañantes y miembros/os de los colectivos sostienen que el cine comunitario nace del reconocimiento de las necesidades de la gente por la gente, necesidad de comunicarse, de contar, de visibilizar y dar voz a intereses, malestares, tradiciones, historias, conflictos. Necesidad de transmitir un mensaje sin intermediario, lo que pone nuevamente en el centro del debate la polémica en torno a la representación vs. la autorepresentación; repensando la relación entre imagen y política a través de la idea de práctica de representación, más cercana a manifestaciones artísticas para las cuales, más que obras, se trata de desarrollar intervenciones (Aguilera Toro, 2015).

Lo que me invita a seguir interpelándome como mujer latinoamericana colonizada, en diálogo entre representaciones y autorrepresentaciones, desde mi condición de objeto y sujeta de exclusión, al formar parte del mismo sistema simbólico patriarcal, colonial, capitalístico.



Foto escena 10

Es a partir de estos enlaces que retomo el compartir de **mi intenso ahora** nutrido de todos estos intercambios y me pregunto ¿Si un saber co-creado no sirve para transformar vidas, para qué sirve?

Y vuelvo a Rolnik (2018), él nos alerta frente al extractivismo colonial y neoliberal de los recursos del inconsciente y de la subjetividad, afirmando que la revolución se basa en una reapropiación de los medios de reproducción, reapropiación del saber del cuerpo, de la sexualidad, de los afectos, del lenguaje, de la imaginación y del deseo.

Entonces, sugiere no esperar la llegada mesiánica de la revolución sino implicarnos constantemente en una multiplicidad heterogénea de procesos micropolíticos revolucionarios (Rolnik, 2018, p. 15).

Y en eso estoy, en pleno proceso de implicación en la visibilización de los saberes y las luchas de las mujeres de la Red Saramanta Warmikuna que se narran como cuerpos-territorios.

En pleno contraste, y como manifestación de re-existencia, las poetisas mapuches sitúan el 'cuerpo' como topos de resistencia activa a la normatividad social, proponiendo rupturas al canon tradicional y criticando a la cultura patriarcal indígena y al feminismo occidental (Arellano Hermosilla, 2015).

Hoy intento hacerlo desde mi lugar de anclaje, anhelando sostenerlo desde la academia, nombrando nuestra herida colonial como mujeres, desde cuerpos-territorios diferenciados, aludiendo a procesos singulares pero también comunes de subjetivación/sujeción.

Y, en este momento, colaborando en la co-creación de un mapa interactivo inspirada en la producción de mapas parlantes, desde los principios y las coordenadas propuestas en la des-clase (4): *Producción de animación indígena Nasa en el norte del Cauca*, que muestra como un esfuerzo comunitario por crear una atmósfera audiovisual que proteja la cultura y el nasa yuwe en las semillas de vida. Esto desde la convicción de que todo pueblo para desarrollar su vida construye un territorio; tejiendo un conjunto de lazos con un espacio geográfico determinado y en el marco de un proceso histórico. Generando formas de relacionarse con ese espacio a través del pensamiento. Construcción que, además, se sostiene sobre la base de dos principios claves: hay territorio sin autoridad y no hay territorio sin gente.

En este marco, los mapas parlantes son generadores y resultados de procesos de conocimiento, y se basan en la concepción indígena de que la historia está contenida en el territorio y puede leerse en él.

Desde esta perspectiva y en sintonía con la fuerza narrativa de la ancestralidad, resueno con la propuesta de la des-clase (5): *Memorias del Fuego*, apuesta política, cultural y ancestral hacia la soberanía audiovisual a través de narrativas de reconstrucción de nuestro pasado multiétnico y polifónico, tan fértil en cosmogonías y rituales, que anima a con-movernos, a movernos con y hacia una ética de conscientización del entrelazamiento entre los seres y los saberes de nuestros mundos, en sus diversos espacios-tiempos.

Desde esa consciencia nos toca asumir el compromiso de co-cuidarnos, y en ese contexto apostar al cuarto cine como territorio de resistencia y de re-existencia audiovisual para descolonizar la memoria usurpada de nuestra Abya Yala.

Como académica y militante de la extensión universitaria, desde el diálogo de saberes y desde una visión profundamente descolonizadora, en articulación con el ejercicio de la psicología como ciencia y como arte, siempre en resonancia con la transdisciplinariedad como horizonte político, ético y epistémico, celebro acceder al conocimiento de esta genealogía de la soberanía audiovisual tan exquisitamente representada en el ensayo construido desde FICMA 10, y su potencial para generar una pedagogía contrahegemónica. Pienso que la apuesta del seminario es una clara estrategia para que esta movilización se alinee a un Cuarto Cine del Abya Yala en un tejido transnacional que nos posibilite una ampliación de las redes y las fuerzas decoloniales. En este sentido, es crucial la referencia al cine de Marta Rodríguez por sostener la tensión entre la necesidad de denunciar la masacre y el desalojo sistemático y continuado y, por otro, visibilizar con la cámara esos procesos de larga duración, de tomas de consciencia histórica.



Finalmente retomo, suspendiendo provisoriamente esta reflexión, expresiones compartidas en la Des-clase (2): *Cine, autonomías y re-existencias: apuestas a una genealogía descolonial desde los pueblos y el psicoanálisis crítico*.

Como Abya Yala podemos tejer otros futuros/mundos posibles desde la perspectiva de construir una genealogía de historia viva entre contextos, entre territorios, pienso que el trabajo de documentar y de generar producciones audiovisuales desde la intersección entre arte, ciencias, filosofías y genealogías aporta a la concreción de autonomías en los territorios y permite construir la matriz inicial de debate hacia la configuración de focos de investigación intercontextual en la región, creando herramientas de comprensión actuante, tal como lo expresa Patricia Botero Gómez.

El cine desde el lenguaje de los imaginarios convoca un nuevo relato que denuncia y anuncia nuevos mundos, tejiendo desde quienes somos y desde donde estamos, vinculando luchas diversas, como las que defienden los territorios oponiéndose a proyectos extractivos, con agenciamientos locales, como la defensa de la paz, con luchas eco-agro espirituales. Todas con un eje común, la defensa de los buenos vivires, reconociendo el territorio que habitamos y agenciando procesos de volver a la tierra. Siempre apelando a las filosofías milenarias que perviven y que se reinventan para recontar la historia de nuestro presente.

Y desde allí, en consonancia con la reflexión de Giorgio Agamben, compartida en la des-clase (9): *Infancias y migraciones*, creo que es necesario recuperar el sentido de la construcción de la experiencia como núcleo originario de toda existencia, y como origen de toda historia. Teniendo presente que la experiencia expresada en palabras guarda su origen en un lenguaje aprendido en los primeros años de vida, y asimilado a través de nuestra doble herencia (biológica y cultural). Lenguaje que nos da la facultad de contar historias para re-existir a través de la memoria.

Entonces, adhiero a la invitación de que hoy: "lo más revolucionario sería revivir las infancias de cada uno para estetizar y politizar de un modo diferente la vida". En el sentido del devenir deleziano, con las líneas de fuga de la historia, las minorías, las experiencias concretas, creando, proyectando acontecimientos que rompan los márgenes históricos de época: "infantilizar la existencia como línea de fuga del deber ser de época".

Y esto en consciencia de concebir al cine como elemento liberador y con capacidad para incidir políticamente, sosteniendo como temas claves la verdad, la realidad, la revolución y la idea del continente latinoamericano como fuente de identidad cultural.



Foto escena 11



Foto escena 12

“Con respeto te veo y me miro al espejo,
mientras más amor compartimos el todo es ya menos complejo...
ese esfuerzo, maquinar comienzos con dirección, llamado a la acción,
hip hop, de la frustración,
amo con pasión,
invierto mi corazón en compartir melodías...”.

Fragmento del hip hop producido y cantado en
Villa de Las Flores (Sábalo Pro)



Foto escena 13

“Hay veces que, por un minuto, por un día o por un mes en la historia, el mundo en el que sueñas vivir y el mundo que estás construyendo, coinciden:

eso cambia la consciencia de una época, porque es el punto en el que la historia y la utopía se encuentran para ser vividas, aunque no duren mucho tiempo”

Diana Uribe





**Reflexiones para seguir. Red de maestros
de cine autonómico y reexistencias:
inter-acciones entre cineastas-documentalistas
en procesos de tejer sentidos y esperanzas**

Patricia Botero Gómez y Federico Zapata

Reflexiones para seguir: Red de maestros de cine autónomo y re-existencias: inter-acciones entre cineastas-documentalistas en procesos de tejer sentidos y esperanzas ⁴⁹

Patricia Botero Gómez y Federico Zapata

El siguiente texto y red hace parte de los resultados del Seminario Virtual Clacso: *Autonomías, cine y re-existencias: praxis-teórica, genealogías y estéticas en la descolonización de las metodologías*, coordinado desde el grupo de trabajo (GT) "Cuerpos, territorios y resistencias" en inter-acción con investigadoras, investigadores y cineastas comunitarios, artistas, activistas, académicxs y no académicxs creando alternativas a los procesos de comunicación comercial y reproductora de la geopolítica que narra los síntomas del colapso sin cuestionar sus orígenes coloniales, neocoloniales, neoextractivistas, racistas, sexistas, normativo, normatizante, adultocéntrico, Estado-céntrico y su engranaje sutil que se activa para justificar la barbarie del civilizado.

Este texto se produce como proceso imaginando y auto-co-gestionando un video-libro-blog para seguir nutriendo, activando nuestra red en territorios y lugares donde trabajamos, de este modo, esperamos que enviemos fotografías con las referencias y reseñas específicas, *flyers*, documentales, literatura que nutre esta primera publicación y que continúe como material de encuentro y herramienta de trabajo al servicio de las políticas de vida y esperanza. En los terceros y demás ciclos que se realicen esperamos seguir activando las teorías que funden prácticas filosóficas y la potencia de las mediaciones estéticas.

Pues consideramos que el criterio de lo estético-comunal-artivista del cine, permite no solo descolonizar la mirada sino, especialmente, transfigurarla ampliando los imaginarios, creando lo posible en medio de los imposibles como modos de ver, testimoniar y erigir el mundo desde el lugar de enunciación, interpretación e interpelación, y creación cotidiana en su distinción frente al mundo del espectáculo, las relaciones limitadas a las transacciones de oferta y demanda.

Algunas de las preguntas-palabras, reflexiones emergentes en el seminario

El despliegue del seminario y las apuestas desde el cine para aportar a las metodologías descoloniales, transcurrieron en clases-desclases en que rompimos las jerarquías del saber, de allí que partimos de la pregunta por los propios trayectos: ¿quiénes somos y participamos en esta obra colectiva?

49 Anotamos este link para que puedan compartir con otras personas que quieran dar continuidad a estos procesos. Abre este enlace para unirte a mi grupo de WhatsApp: <https://chat.whatsapp.com/Bgj05YYAdkaIUT80EP5n9k>



Somos cineastas, maestros, documentalistas, académicxs, intelectuales, sentipensantes, artistas, activistas, convocados como tejidos de colectivos, especialmente desde procesos autónomos. Creamos múltiples formatos para comprender las coyunturas desde una perspectiva histórica y de filosofías milenarias para el presente, y las realidades y mundos que tratamos desde el cine comunitario nos permite tramitar poéticas cotidianas en la (re)escritura de la historia por medio de formatos filmicos, fotográficos, digitalizados, revistas radiofónicas, audiolibros, videolibros, *flyers*, narrativas visuales, de paisajes sonoros y de polifonías (múltiples voces) que testimonian y atestiguan las realidades y mundos alternativos al colapso, a la guerra, la subordinación y a la pandemia.

Desde nuestras polifonías, ¿qué palabras -filosofías milenarias- nos enraizan para las luchas del presente?

Las obras compartidas de **nuestro intenso ahora** las realizamos particularmente en la segunda década del siglo XXI, en este sentido nos permiten narrar un momento histórico que nos desborda: somos parte de él pero no lo podemos controlar de forma individual. De este modo, en un contexto digitalizado, efímero, mediático, de la simultaneidad, la actualización y reinención de 'la imaginación al poder' propuesta en los años 60 del siglo XX, se actualiza en ejercicios contraculturales que escribimos con imágenes digitalizadas en la segunda década siglo XXI (21 de enero de 2021). Decidimos construir imaginerías e imaginaciones al poder desde las realidades y mundos que caminan las esperanzas, y a partir de narrativas audiovisuales, historias subterráneas en (sub)versiones de mundos que defienden la vida y la alegría como nos lo indica la Afrodiáspora.

En comunidades ancestrales no importa tanto la técnica, no se da tanta importancia a la supremacía de lo audiovisual, pero saben contar cuentos, con sus propios lentes fluyen, contar cuentos para trenzar juntanzas a varios ojos, voces sentipensadas, cuerpos y territorios ancestrales. Otro plano diferente a la luz, los cuentos permiten sanar el tejido de la vida frente a la barbarie, la invitación y el despojo desde Afroamérica. (María Campo, Tejido de Transicionantes, otras negras y feministas).

Nuestro trabajo no consiste tanto en realizar una voz grupal sino una caja de resonancias. A diferencia de la historiografía lineal de datos abstractos, las genealogías de historia viva recuentan, posibilitan recontar la historia con vigencia en el presente desde los datos, hechos, sucesos y acontecimientos sufridos por la gente. Es la versión de la gente que lucha en el día a día, que contrasta, confronta, complementa las versiones de la historiografía de datos abstractos, la política pública, los medios de comunicación y la teoría disciplinar.

En esta dirección, una de las filosofías y pedagogías que es descolonizante en el aula, es la propuesta por Jessica Morales (2021) en su pieza comunicativa Pedagogías queer y decolonialidad en el aula que permite destruir las categorías que subordinan personas, cuerpos y sus territorios para

vivir el mundo. Ver pieza comunicativa completa en: <https://www.youtube.com/watch?v=r9UXJA6emoQ&feature=youtu.be>

Cada una de las propuestas teórico-políticas y estéticas son memorias que posibilitan, que reivindican el conocer-saber inscrito de la historia, que narran los problemas que se viven en el presente, que mantienen el racismo, el clasismo, el elitismo, el ecocidio, el etnocidio, la xenofobia. Frente a las políticas de asimilación militaristas, la revolución tecnológica mundial (actualmente la revolución digital), indica que tomar la palabra en pantalla se constituye en una posibilidad transformativa por parte de grupos sub/alter/nativos.

Visibilizamos contrahegemonías en medio del búmeran

En la pandemia volvimos a casa. La enseñanza remota, no obligatoria, desde el territorio digital, paradójicamente expande y separa, pero al mismo tiempo tiende redes y cercanías insospechadas. Enajenan en la medida de estar inundados en la información que ni siquiera alcanzamos a mirar con lentitud y disfrute, ¿hasta cuándo y para quiénes?, ¿vivimos ilusión y estamos atrapados en la interpasividad mediatizada? En un contexto en que toda la información es accesible por medio de un dispositivo móvil, ¿son estas propuestas regalos envenenados?, ¿tendremos que firmar para que no aprovechen nuestras fotografías al uso de los negocios y a la re-conversión de todo al servicio del mercado de la nube?, ¿cómo salimos del espectáculo mediático a las transiciones civilizatorias desde el estatuto pluriversal del ser-conocer-visibilizar y palpar las nuevas realidades milenarias en contextos del colapso y el mundo pandémico?

...la actual situación epidemiológica se ha trasladado a un espacio virtual, red en la que creadores de Abya Yala pueden conocer acerca de sus trabajos y sus luchas en común [...] 'Las autonomías en este caso exceden los límites territoriales para construir autonomías mentales, del ser', ya que los extractivismos a los que nos hemos visto expuestos a través de los medios de comunicación masivos hegemónicos llegan a romper con nuestra cultura y cotidianidad... El cine es una herramienta de resistencia, reflexión y teorización desde las metodologías colectivas, red en la que creadores de Abya Yala pueden conocer acerca de sus trabajos y sus luchas en común (Amanda Sánchez desde la Casa de las Américas, Cuba, ensayo escrito final, p. 2, curso virtual ciclo 2. Ver laventana.casa.cult.cu). En este mismo sentido, sostiene Andrea y en su ensayo final sustenta, en resonancia con Diana Coryat, que es necesario colaborar para 'romper' el sistema [...] Así, la trama se va tejiendo siguiendo el hilo del significante semilla, como en la creación documental *Ojo Semilla*, en el sentido de animar a que cada persona aporte desde su propio proceso, nutriendo otros procesos y otros colectivos desde una apuesta sostenida al desarrollo de los pueblos, en contra de lo establecido, del orden patriarcal y racista imperante. De allí la importancia del llamado de María Campos



a traicionar la blanquitud, visibilizando el privilegio racial de la/os realizadora/es, al resonar desde un horizonte político común, participando activamente en el rompimiento de ese privilegio bajo el reto: **el feminismo irá a todas las raíces de las opresiones o no será.** Siendo una de las mayores potencialidades de las metodologías audiovisuales su dimensión política, la cual nos implica necesariamente en un proceso autorreflexivo constante, observando como se está narrando la diversidad (María Paula Herrera Valencia).

Frente al terrorismo de Estado, el racismo y el sexismo, proponemos el amor descolonial (Dora María Irizarry Cruz, historiadora-activista interesada en conceptos abstractos que aportan a la descolonización y despatriarcalización desde el Bloque de Mujeres artistas-antirracistas, Granada, España); relata en su documental *Resistencias migrantes. 5 videos comunitarios desde Granada, Andalucía*, los tiempos del confinamiento. Ver video completo en: <https://www.youtube.com/watch?v=Z2zcz0YB58g&feature=youtu.be>

Como lo indican Xochitl Leyva y Axel Köhler, entrecruzar y tejer fronteras tierra-cuerpos, feminismos y prácticas de autonomías en la sanación desde las propuestas agroecológicas, implica la creación de intersecciones de conocimientos, de autonomías agroecovisuales, desde las mujeres y todas las diversidades con la red de artistas y cineastas de Chiapas, todos estos modos aportan otras formas a las academias, otras filosofías por dentro y por fuera de las institucionalidades.

Desde las autonomías agroecovisuales el cine permite contar nuestras propias historias, narrar nuestras autonomías construidas en las aldeas de producción ecológica y visibilizar las experiencias que construimos (Julián Andrés Ariza Arias, Una cultura del encuentro. V Campamento Nacional de Jóvenes por la Soberanía Alimentaria). Ver video completo en: <https://www.youtube.com/watch?v=azRlhKW6EOw&feature=youtu.be>

Selina, compañera de Julián Andrés, indica que está participando de varios procesos de acceso a la tierra, audiovisual desde una red de personas... ranchos construidos con nuestras manos y memorias para sentirnos protegidos al recuperar la memoria de la mano del hacer por nosotrxs mismos.

En esta misma dirección, María Alejandra Laprea realizó de manera colaborativa una pieza audiovisual con la colectiva feminista Las yerbateras, avanzando en el proyecto 'Conuco Argelia Laya', una experiencia de reapropiación del espacio público y comunalización del mismo, donde siembran plantas alimenticias, hortalizas y medicinales dando la vuelta a las prácticas urbanísticas y habitando las ciudades con economías feministas. Frente a la pandemia y el negocio de las farmacéuticas trasnacionales, las mujeres no dudaron adherirse y sobre todo seguir construyendo espacios de militancia y contención feminista.

Ver pieza documental completa: Las Yerbateras, en: <https://www.youtube.com/watch?v=p3MWzoptQck>

Las alternativas a la economía desde los procesos colectivos, Juan Donoso nos comparte, desde el 'Bloque Latinoamericano de Berlín', la Cajita Solidaria, en la que trabajan con una metodología similar, que puede verse en: Winkomun: ¿qué es un grupo? Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=l3bEbKqBOOw> Frente al grupo de trabajo precario: sindicatos de migrantes, el grupo de 'Ecología y Defensa de los Territorios', crea campañas de solidaridad/trabajo político tanto de aprendizajes como de apoyo económico. La coordinación se realiza en grupos rotativos para organizar todas las actividades y grupos que se han formado en el colectivo. También disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=l3bEbKqBOOw>

De igual forma, la escritura colectiva y desescolarizada de guiones, como lo han realizado en las luchas africanas frente a los discursos internacionalistas, Pablo Simón Vicente (Burgos, España) asimila el trabajo de la tierra como escuela política y campesina, y frente a la despolitización de la cultura aporta la descolonización en los pueblos de Occidente. Ver pieza comunicativa completa de cine comunitario en: <https://www.youtube.com/watch?v=xKkbnNbBGo>

La crítica a partir del cine permite contrastar los padecimientos de la historia en la época actual y las realidades al desnudo, las migraciones en versiones siempre entrecruzadas y enmarañadas de racismo, sexismo, clasismo, empobrecimiento, despojo, saqueo y xenofobia.

Las generaciones más jóvenes, las historias sufridas en cada cuerpo como ficción individual, revelan la dignidad en medio de las fotografías de la infamia y los modos muy otros en que los pueblos perviven y permanecen en existencia, entretejiendo solidaridades íntimas y cotidianas. La poética de Pablo Neruda que resuena en América nos convoca a la creación de nuevas metodologías en poéticas visuales desde el cine (Alexander Barquero Rodríguez, Costa Rica, 'Intenso ahora', foro sincrónico 1). Desde el otro lado del charco, cómo hacer documentales colectivos con consentimiento de cada uno de los que ponen sus fotografías, cuerpos y resistencias (Fernando José Castillo Cabrera, Berlín, Alemania, activista de 'Voces de Guatemala desde Berlín', documental interno).

Aprender del cine como herramienta de lucha y aprendizaje, que no sean los antropólogos que vengan a realizar las películas, sino nosotros mismos, aprendemos con compañeras mapuches. Estamos haciendo una milpa agroecológica con los jóvenes para reconocer saberes que se pierden en migraciones masivas urbanas. El cine nos permite reapropiarnos de nuestros propios saberes, permite recopilar una información valiosa para la defensa de



nuestros territorios, actualmente nos quieren despojar de 3000 hectáreas de monte para hacer el tren maya, requerimos documentar a nuestros abuelitos y sus luchas (Valiana Aguilar, Foro Sincrónico 1).

En este mismo sentido, los manuales para la realización de video participativo, animaciones y la cajita de trucos y herramientas, nos permitió crear procesos solidarios y complementarios en el aprendizaje. El trabajo entre Yucatán y Montreal en los bordes de la pandemia indican que somos seres fronterizos, tejemos desde la virtualidad, desde territorios despojados, la historicidad territorial y lo individual que aporta a lo colectivo. La comunidad nagua en Veracruz, México, y el karoly de Mariel Mende, cine errante como herramienta. Nuestro sueño es hacer una escuelita de cine para conocernos nosotrxs mismos. No sabemos de dónde venimos, pero requerimos dignificar la imagen desde las personas que lo estamos integrando (Ver video completo de Danya Lorena Leal Romero: <https://youtu.be/ornBDlg5Yao>). Habitar la frontera y hacer cine comunitario y sus voces, sentir y pensar sobre el cine comunitario a través de seres migrantes con los que he cruzado camino como expresión del cine comunal, también como tejido de esperanzas, donde nace la vida. Si los pueblos se manifiestan con su propia voz, la vida puede perdurar para los pueblos.

El cine como herramienta, arma, instrumento, siembra, cultivo de resistencias autonómicas

Frente a las imágenes secuestradas por las instituciones, nuestra tarea consiste en regresarlas a los pueblos que están en procesos de cambios, de despojos a todos los niveles personales, de la tierra y sus territorios de vida, de este modo, las comunidades dignifican la mirada. Carelli⁵⁰ desde Brasil anota, desde las experiencias con comunidades ancestrales, que son seres históricos-contemporáneos que tienen una curiosidad enorme por el mundo de afuera más que por hacer cosas para la cámara (performances), hacer una revivencia para la cámara [...] Lo de los blancos (danza, ceremonias, autofolkloración de sus vidas), contrasta con las construcciones colectivas y colaborativas; por tanto, el cine documental abre diálogo con la sociedad que ignora, no porque quiera sino porque no hay información. Así, por ejemplo, la mediatización televisiva acerca de las comunidades indígenas visibiliza situaciones fragmentadas cuando hay problemas, pero no hay información, hay una inherencia colonial que da la espalda al mundo ancestral asociado al atraso y al pasado, en contraste, el cine autonómico abre la posibilidad de establecer un nuevo diálogo con las sociedades.

50 Ver: <https://www.documentamadrid.com/actualidad/videoblogs/conferencia-vincent-carelli-video-nas-aldeias-cine-indigena-en-brasil>

Yolanda José Gudiño Cicero desde México comparte su preocupación por las universidades indígenas en Puebla, México, pregunta por las alternativas a los procesos pedagógicos desde los conflictos visuales, la ficción y la visión propia.

De allí que aprendimos y conocimos con Pedro Pablo Tatai, Jorge Romero, desde Taw Estudio, las experiencias de construcción de cine comunitario ancestral como un compartir de saberes y potencias desde las comunidades y sus nuevas metodologías, de este modo, la autonomía audiovisual responde a la pregunta ¿quién toma las decisiones en la construcción de un documental? Ante todo requerimos cultivar la conversación entre el director-realizador y la comunidad. De allí la importancia de invitar a lo existencial-experiencial sin imponer o superponer miradas, con el respeto profundo a las dinámicas propias de los territorios, lo que la comunidad quiere, desea narrar.

En esta misma dirección, Dora Virleth Guetio sustenta en formato escrito y documental que las reflexiones y acciones pendientes por la libre determinación implican reconocer los desequilibrios internos en el proceso organizativo de las comunidades. El tejido de registros pone un nuevo sentir y crea una nueva mirada. Las dificultades técnicas son un reto, las experiencias de otrxs nos nutren para hacer un tejido fuerte. A partir de los registros de la vida cotidiana puesta en escena facilita que valoremos cosas que no estaban valoradas en la comunidad, de allí que estos encuentros desde el cine nos posibilitan encontrarnos en el camino de las esperanzas... El espacio de autonomías y resistencias abonará de manera clara, desde sus constructo senti-pensante, agroecovisual, originario, y demás apuestas, a los tejidos locales (Dora Virleth Guetio. Ensayo final: *Autonomía en el proceso organizativo de los pueblos originarios del Cauca*).

Crear desde la fotografía y la realización documental enlaza las experiencias en territorio, para despojarnos de los aprendizajes de la megacultura digital, visual y académica, nos permite la co-creación de procesos horizontales con niñxs, jóvenes, volviendo a lo que sabíamos, cómo aprendimos a contar historias. Somos testigos de las xenofobias (internas) en los mismos países andinos. La vivencia de los migrantes brasileños en el nordeste, en la que se ven a sí mismos como extranjeros en su propia tierra. (Diana Camila Cifuentes, 'Intenso ahora', documental y foro sincrónico 1- 2020. Ver también video completo en: <https://youtu.be/oCwQqddLwjw>).

En este mismo sentido, en el 'Tianguis Autogestivo' aparecen denuncias de diferentes ataques. María Emilce Martín (pieza comunicativa interna) denuncia el terrorismo de Estado, de cómo partimos de la represión pero visibilizamos las economías solidarias que resisten con economías disidentes, requerimos volver a las prácticas de economías disidentes frente a la represión de Estado, itodxs



somos cineastas! (sustenta Diana Castellanos, Foro Sincrónico 3). Ahora vigilamos al Estado, de este modo las cámaras no rompen contra la violencia... pero las imágenes nos ayudan. La cámara oblicua, disidente, desde abajo, amenaza nuestras cámaras con sus pistolas, pero nosotros vigilamos desde todos los ángulos, así ellxs ejerzan la violencia.

Fernando Castillo (documental enviado en privado) indica desde el 'Colectivo de Migrantes en Berlín' que comparte el sentimiento de América Latina. ¿Cómo somos líneas que salen de territorios de Guatemala?, líneas que se van de un lado para otro, entrechocando, alargando, acortando y por coincidencias aparecemos en Berlín y las desgracias en Centroamérica... trabajamos en colectivo en Alemania... alzando las voces desde Guatemala en Alemania para repensar la ciudadanía migrante, desde la siembra de un huerto, la construcción de poemas en honor a las víctimas del conflicto armado... nuestras historias narran cosas que no queremos que se visibilicen. ¿Cómo nos re-existimos y resignificamos (12 de octubre, desde el papel anticolonial, en Alemania).

El cine documental devuelve las historias y re-cuentos oralizados del mundo, de muchos mundos

Los problemas vividos y visibilizados en narrativas orales indican la enunciación propia desde el Abya Yala sin victimizar, y desde la dignidad las gentes (humanas y no humanas) directamente afectadas en lo ineludible de la presencia, la cercanía, para configurar experiencias, metodologías reflexivas, sentidas, participativas y activas.

La oralización con palabras-filosofías que se componen de experiencias milenarias y con gestos, silencios, danzas, fiestas, más que obras performativas entrañan el obrar colectivo y cotidiano, es decir, se aplican en el diario vivir para mantener viva la vida. Así, por ejemplo, los trueques audiovisuales comparten saberes experimentados y vivenciados por los pueblos, removiendo mutualidades y aprendizajes conjuntos de la re-imaginación de gobiernos propios y las (r) evoluciones al interior de las instituciones, creando alternativas a los proyectos de distribución, inclusive desde finanzas que puedan invertirse no meramente como proyectos culturales desarticulados, sino como propuestas artesanadoras del tejido socioterritorial roto.

Las autorías y co-autorías de los pueblos como co-creadores permiten dialogar desde la seducción cultural más que desde la confrontación política. El cine autonómico, por tanto, es un momento mágico de creación de autoconocimientos, de este modo, no hacemos documentales acerca de lxs otrxs sino entre(nos)otrxs.

En esta dirección, María Gabriela como mujer afroestiza de Chiapas y profesora activista desde el periodismo, la fotografía, y radialista colaboradora de la Red de Comunicadoras y Comunicadores 'Boca de Polen', colectiva fundada hace dos décadas y que realiza trabajo en co-labor con la comunidad tzeltal, indica su trabajo incansable por tejer redes con mujeres, activistas de metodologías otras que parten del andar colectivo.

El cine es una herramienta colectiva vital para crear comunidad. El cine comunitario se vale de los recursos tecnológicos con los que se cuenta, lo más importante es la creatividad y la narrativa, las historias de los pueblos, los testimonios, los conocimientos, la memoria local, la palabra y la escucha, la comunicación horizontal. Desde las historias de infamias en Gargantilla, Cauca, narradas por Nelson Hernández en el Colectivo Minga del Pensamiento y en cualquier territorio del mundo, preguntamos ¿qué hacemos con la indignación? Esta puede ser un detonante muy poderoso ante el dolor, ante la violencia, ante la discriminación, la desigualdad y la injusticia (María Gabriela López Suárez, 2021). Representaciones y re-conocimientos, encuentros a través del cine comunitario (Ver ensayo y pieza documental completos en: <https://youtu.be/eY8fmwd5m34>). Descripción: su documental busca compartir cómo las jóvenes están haciendo uso de herramientas como la fotografía, el video, el teatro, para comunicar lo que están viviendo, sintiendo, y que está permeado por sus culturas, sentir-pensares como mujeres jóvenes, una madre soltera, la otra de pueblo originario y que buscan visibilizar sus realidades.

Por su parte, Dana Paola Albicker Mendiola, desde México, comparte como realizadora el cine como herramienta de la accesibilidad del mundo audiovisual en comunidades con discapacidad visual. Frente a la representación de la discapacidad apelamos a la dignidad y la implicancia creando comunidad de afectos. Ver: <https://vimeo.com/user49257496> Y aquí en este blog se hace la compartencia del taller: <http://www.laboratoriodeloinvisible.com/>

Itzel Muñoz Mora, desde México, (ver: <https://youtu.be/CgAxoumzTQU>) aporta las compartencias hechas en una estancia de tres semanas en la sierra norte de Puebla con comunicadores de la radio comunitaria Tosepan Limakxtum en un acompañamiento con ellos en sus procesos de cine. El trabajo de cine y radio comunitario parte de las autorrepresentaciones de la comunidad con el apoyo de las bases de saberes interculturales de la comunicación.

Los tejidos intergeneracionales: una tarea por seguir pasando las historias de re-existencias a las nuevas generaciones

El cine documental, su producción técnica, se constituye en un pretexto por (re)contar historias, des-exotizar a partir del propio lugar de enunciación que



propone la comunidad, así mismo, los conocimientos complementarios entre mayorxs, niñxs y jóvenes, permite revisitarnos entre pueblos en encuentros desde la dignidad como una apuesta contra la tergiversación y deformación de la historia, secuestrada mediáticamente por las cámaras institucionales, oficiales y privadas, las Ong que mantienen sus proyectos para ganar recursos para su propia subsistencia, olvidando, en muchas ocasiones, devolver a la comunidad sus propias historias. ¿Qué hay pa' la cabeza?, Ojo al Sancocho, Cinentrada, Cinestesia, Ojo Semilla, la Colmenita, crean espacios comunitarios de intercambios académicos, estéticos y de creaciones originales y originarias desde el cine comunitario con comunidades marginadas que saben marginar el sistema, que desde la humilde dignidad narran las historias e invenciones en la suerte diaria del lotero, la vendedora de arepas, la realización de huertas urbanas, siembras y ollas comunitarias. En este sentido, las producciones audiovisuales denuncian los macrodesastres, los espejismos del desarrollo y su consecuente militarización de la vida, arman al pueblo, especialmente a las generaciones más jóvenes, como si la guerra fuera una alternativa (relatos comunitarios en des-clase Cine comunitario).

Las viejas formas de la geopolítica del control territorial armado van cambiando por las sub-alter-natividades que mantienen los cimientos de la alegría, el *ludens* como libertad. Desde las experiencias de la renovación urbana, la infraestructura, las juntas de acción comunales, contrastan la hiperestatalización del abandono por medio de la memoria relatada que se pone en escena en festivales de cine comunitario.

Los tejidos y solidaridades entre los cineastas comunitarios, tales como Ojo al sancocho, en la comunidad van creando un referente de acción para todos los barrios, villas, veredas del Abya Yala. Los talleres de charlas, los espacios lúdicos-académicos, las memorias de las casas, de las calles en muros-muralismos, van creando una pedagogía del lugar y del instante que habilita el tejido comunal en medio de la invalidación del modelo estratificado y de subordinación.

Requerimos de todos modos problematizar las categorías frente al estatus-estatuto del cine, los documentales o como los llamen las comunidades. ¿Por qué la etiqueta del cine? Nos indicó el realizador Carlos Rodríguez que el cine es un arte y un campo institucionalizado, una prosaica de la estética, lúdica y vida cotidiana referenciando a Katia Mandoky (2006) y las producciones de Víctor González (Villa Paz en Cali). González hace películas con un celular, transgrediendo por dentro la narrativa cinematográfica. De igual forma, como nos lo indican Andrea Fajardo desde Fesda y David Hernández: "el cine no es una herramienta es una estrategia de vida" (diálogos en el primer ciclo de preparación del seminario). En este mismo sentido, Jacqueline, desde Ojo semilla defiende el

uso contrahegemónico de los medios oficiales, "el cine nos sirve para relatar otro relato". Cuáles son las relaciones en territorio que les lleva a tomar esta herramienta audiovisual como conexión con las mujeres que hablamos diferentes lenguas y como apuestas comunitarias que nos permiten entender, juntas, las historias de la localidad y decidimos qué contar en nuestra propia intimidad y entre las participantes. Diálogo de Nuhlen, Vicenta Moreno y Elba Palacios, desde la Casa Cultural El Chontaduro. Lo que nos instituye prácticas de sanación, reparación, creación y transgresión de los espacios de dominación. Romper estigmas en el distrito y barrios marginalizados que solo muestra crímenes y hurtos, nosotros mostramos algo más allá (Con-versas internas docentes-colectivos, primer ciclo, 2020).

De representatividad, autorrepresentación a la performance (acción mediaticada) y el cine que revive la vida cotidiana

La fusión del mundo del que representa, (auto)representa a la performance y la vivencia cotidiana. La fusión misma entre intérpretes (quien obra el mundo) se refleje en él, lo transfigura, pero especialmente el cine autonómico-comunitario nos posibilita crear una apuesta desde la vida cotidiana y el lugar de enunciación de las personas-pueblos-comunidades-colectivos que lo realizan. La autorrepresentación y las autonomías comunicativas son parte de las resistencias antirracistas desde el cine comunitario (Angie Salomé Morales, 2020, foro Sincrónico, 2. Y ver pieza documental completa de Angie Salomé Morales: *Nicaragua azul y blanco*, en: <https://youtu.be/noF7EARAO20>

En esta misma dirección, como tematización de los estallidos y colapso del sistema político, Violeta Sofía Arzamendia (Argentina-Bolivia), descendiente guaraní, cineasta y activista de la Matria-cine comunitario, sostiene que el cine permite contar historias. Frente al activismo visual y ruptura de jerarquías comunicativas activar las radiofónicas y las páginas digitales como acción política que abre redes más allá del seminario virtual. El cierre de fronteras dificulta continuar los trabajos audiovisuales en territorio mapuche. Las universidades indígenas en Puebla, México, le implican alternativas a los procesos pedagógicos desde los conflictos visuales, la ficción y la visión propia. La auto-enunciación y auto-investigación son procesos claves (Ver video interno: *Un Golpe*. Es un video de lo que se está viviendo en Bolivia frente al colapso estatal de los partidos políticos, incluyendo la izquierda).

Lo técnico y fotográfico del cine, cuando se realiza en comunidad, indica el descolonizar y despatriarcalizar en la creación (Ana Gabriela Narváez). Más allá de la academia ¿qué otros lugares de enunciación hay desde personas y colectivos que están realizando procesos autonómicos? "Tejer esta red de cine y colectivos me ha conmovido para alimentar la esperanza y seguir aprendiendo juntxs" (Claudia Infante).



Como lo plantea el tejido de colectivos de cineastas comunitarios (des-clase 7), hacemos cine con lo que hay, nos antojamos y lo hacemos con lxs chicxs, y ellxs se aventuran a ser profesores... solo los personajes de nuestras obras... Jonh Smitn y los diferentes personajes de la Pelota amarilla ...nombrarnos y desnombrarnos para nosotrxs ha sido más fácil si somos amigxs, vecinxs, fiestadores... tenemos una excusa para reunirnos para el tema de cine, manejar la cámara, ver películas, aprender algo de lo técnico, y a partir de allí reunirnos para procrear las ideas que se nos ocurren como personas que se encuentran para vivir y convivir, para lograr descolonizar la razón adultocéntrica desde la lúdica con personajes y obras que nos permiten seguir confabulando historias. (Lukas Duque y Liliana Márquez, Cinentrada y la Pelota amarilla).

José Antonio argumenta: "Hazlo tu mismo", formación de etnógrafos audiovisuales en la UNAM y en comunidades del punk local desde los 90... Frente al universo cultural y nuestro nacionalismo "atávico y patriotero" y falta de vitalidad, la experiencia del cine es un ritual en nuestra vida moderna en el Zócalo, en el centro histórico su presencia subterránea permanente es difícil de encontrar fuera de los ámbitos especializados y universitarios... el cine autonómico nos permite mirar otras realidades invisibles desde el poder político y es una arista para zanjar de una vez por todas la supuesta neutralidad entre el observador y el observado. (Ensayo final: José Antonio Trejos Sánchez, Video comunitario y animación sociocultural. Una experiencia de autonomía audiovisual en el centro de México, 2021. Ver ensayo completo, así mismo, ver pieza documental completa: Video comunitario y animación social, en: <https://www.youtube.com/watch?v=ZXC5D3AGzBw>).

Poesía visual y narrativas digitalizadas desde el cine autonómico y las re-existencias en el Abya Yala

Las creaciones de mundos alternativos al Estado, a la escolástica, a la fragmentación del arte de las ciencias y las filosofías. Tejer desde las apuestas cinematográficas autonómicas creadas en comunidad, permiten visibilizar, hacer palpables los mundos que imaginan los imaginarios desde las raíces, inventan alternativas desde ensoñaciones, actuantes de una manera sensible, bella, que cuida y custodia la mirada, la palabra, las historias, los silencios, los murmullos de lo no dicho, la voz cotidiana que no imita sino que crea posibilidades, no meramente diciéndolas, mostrándolas como show sino haciéndolas en el transcurso del tiempo que re-escribe las historias pasadas, del presente y de los futuros, descolonizando los imaginarios más acá del progreso, de lo que ha sido abundancia y alegría que practicamos como pueblos-comunidades.

Las co-valoraciones de clases-desclasadas implicaron encontrar solidaridades para compartir herramientas del saber técnico, compartir historias de vida, compartir otros guiones. Partimos de las grietas que abrimos en medio de lo que las universidades permiten, esto para explorar la praxis desde las ganas de hacer, por esto somos seres fronterizos desde la virtualidad, creamos la comunidad en redes. Las lógicas hegemónicas afectan no solo lo económico

sino también la subjetividad, el deseo de trabajar sino también el deseo de construir colectivamente (Danya Lorena Leal Romero). “Una utopía creativa como faro poético del viaje introspectivo del arte, con acento paisajístico, geográfico de lo humano que emerge en las auto-etnografías. Polifonías y policromías son un ejercicio del valor de utopía que nos permiten enlazar unas historias con otras” (Federico Zapata). La construcción colectiva de un relato-retrato en el que alguien comienza una historia y se la pasa a otro, permite la creación de una obra colectiva. La propuesta colectiva de Camila Andrea Espinel Ramírez España-Colombia (2020) busca, por medio de las artes, las ciencias, los conocimientos disciplinados, los no disciplinados y los indisciplinados, activar el desmontaje y dislocación de las lógicas hegemónicas que producen enfermedad, dolor, odio y muerte. Trasladar las miradas a esos futuros posibles que ya están siendo, porque el futuro está detrás (Ver pieza comunicativa completa en: <https://youtu.be/d5xWvrKr-yU>)

De este modo, *La piragua* es una idea de observar la amnesia en el Caribe colombiano desde las comunidades anfibias, de pescadores (La nueva Venecia). Casi no hay transmedia ni nuevas narrativas en el cine comercial-vertical [...] Pensamos el cine con la intención de alimentar el espíritu. El cine es un lenguaje (pluri)universal maleable para que las historias puedan emerger de territorios propios... de autorrepresentación. Lxs cineastas aprendemos de errores y aciertos y vamos en este camino. La marcha del hambre en piragua recupera memorias ocultas, historias de marchantes de hace 54 años que caminaron 1600 km para denunciar. El estatuto docente reúne en tiempos de pandemia las voces que sienten las luchas y reivindicaciones de la cultura anfibia en el Caribe colombiano (Sorany Marín Trejos, España-Colombia, ver pieza comunicativa completa: *Encontrarnos... es navegar desde una Piragua*, disponible en: <https://youtu.be/4DIZhMpZgrU>)

El documental permite un material de archivo para la investigación (Andrés Amado), un viaje por la propia autonomía en la producción, realización y distribución en las casas de cine autónomo (Cinespiral, Viviana Castro). La revisión profunda de un personaje, un país, un suceso, lo documental-documenta con la cámara y asiste a un proceso que narra la cotidianidad.

El cine autonómico, comunitario, permite una relación sensible con el mundo, permite desenterrar, recontar historias con los materiales con que se dispone, con una situación en la que decir, o si se prefiere, filmar, se asemeje más a la humilde forma del susurro. A la lógica del susurro en la que a veces lo que no se dice es más importante que lo que se dice. Más que gramática del cine lo que importa es la sensibilidad (Yasujiro Ozu). Finalmente, más allá de performances, lo simbólico de las imágenes, la proyección poética permitió revivir el pasado, hacer vivencia del viaje y transitar por las emocionalidades, motivos, razones, sentimientos colectivos de personajes (humanos, no humanos, singulares y colectivos). Seguimos insistiendo en encontrarnos en el compartir mundos de diferentes maneras, escribiendo desde voces entrelazadas por todo lo recorrido y por lo que nos hace falta para defender la vida y la alegría.





Colectivos de Jóvenes por la Soberanía Alimentaria Título de la obra: Una cultura del encuentro.
Archivo enviado por Julian Ariza Uruguay.

Somos

Celina Maciel

¿Cuál es el sonido de la libertad? ¿Hace ruido?

Puede ser que el sonido de la libertad sea el chapoteo del barro, las manos aplanando pajaybarro, los sonidos sinfónicos del rancho, los seres que lo habitan. Sus sonidos innatos, la música de una libertad que, si fue escrita, es una maravillosa historia para contar y cantar.

¿Cuáles son los sonidos que crea nuestra libertad?

Bailamos al son de una canción prestada de la vida, moviéndonos entre sus compases, ensayando alguna coreografía no pactada. Reviviendo zonas, voces, cuerpos, pieses de revuelta. Sucios o embarrados.

¿Qué diferencias se gestan dentro de nosotros que nos hacen vernos transparentes?



Si la libertad suena y canta, entonces nosotros ¿cómo la interpretamos?

Si hay tantas preguntas, ¿de dónde surgirá una nueva respuesta?

Nos vestiremos de gala y nos renovará la experiencia, inspiraremos resistencia y reinventaremos un encuentro posible entre las almas, una sinfonía de vidas, de existencias. Existir es resistir y encontrarnos en la lucha es una respuesta a tanta pregunta incompleta.

Nacimos completas, completos. Cuando creemos que al puzzle le sobra una pieza o le falta un encastre, nos perdemos en aquella famosa invención de la unidad.

Si somos así, en complicidad, completos; Entonces puede ser que cese de existir esa pérdida de pertenencia.

¿Quién eres en realidad?

¿A dónde crees pertenecer?



Aikuabe Scarmato

Entre cerros y flores nativas,
la juventud se encontró reunida
Por la tierra y la soberanía,
militando la Agroecología.

Este encuentro tuvo una excelente
organización,
Porque sus raíces brotaron de la
autogestión.

Los niños jugaron en libertad, se
embarraron hasta no poder más.

El arte y la música también se hicieron
presente,
alrededor de un fogón que ardía
latente.

Los talleres nos invitan a ser más
consientes...
a aprender otras formas,
a salirnos de la norma,
a cuestionar el patriarcado
Y a hacer como antes,
construir casas de barro,
trabajar en la huerta,
Y al campo volver devuelta.

Aunque a algunxs nos cueste en la
cotidianidad,
estos encuentros nos hacen cuestionar,
¿que sentimos en verdad?,
y que tan atrapados nos tiene el
sistema neoliberal.

Se disfrutó mucho el convivir, los
abrazos y saberes compartidos,
Encuentros que son una semilla en
los procesos individuales
y una lluvia que fortalece los procesos
de las colectividades.

Gracias gracias gracias!



Colectivos de Jóvenes por la Soberanía Alimentaria
Título de la obra: Una cultura del encuentro. Archivo
enviado por Julian Ariza Uruguay.

Bibliografía

- ALBICKER MENDIOLA, D. (2018).** *Laboratorio de creación audiovisual para personas con y sin ceguera*. <https://centrodelaimagen.cultura.gob.mx/educacion/talleres-y-seminarios/2018/laboratorio-creacion-audiovisual.html>
- AGUILERA TORO, C. (2015).** Luchas de representación: notas sobre imagen y política. En Cuadernos de Cine Colombiano (23). *Cine y política*. Nueva época, pp. 140-157.
- AGUIRRE ROJAS, C. A. (2015).** *Antimanual del buen rebelde*. [Video]. <https://www.youtube.com/watch?v=4Kp26ixleml>
- AGUIRRE ROJAS, C. A. (2015).** *Fernand Braudel et les sciences humaines*. [Video]. <https://www.youtube.com/watch?v=kNs5QNgsoUY>
- AKOMOLAFE, B. (2017).** *These Wilds Beyond our Fences: Letters to My Daughter on Humanity's Search for Home*. California, USA: North Atlantic Books, Penguin Random House.
- ALCUBIERRE MOYA, B., BLANCO BOLSONARO DE MOURA, E., BONTEMPO, P., COSSE, I., FÁVERO AREND, S. M., JACKSON ALBARRÁN, E., LIONETTI, L., SOSENSKI, S., CARLA VILLALTA, C. y ZAPIOL, M. C. (2018).** *Historia de las infancias en América Latina*. Tandil: Universidad Nacional del Centro de Buenos Aires.
- ALMENDARY, L. (s. f.).** *Portal en Instagram*. <https://www.instagram.com/lialal-mendary/?hl=es>
- ÁLVAREZ, C. (1986).** Notas para un cine colombiano. *Magazín Dominical*.
- AMADO, J. A. (2020).** *La infancia y el cine latinoamericano en sus múltiples re-existencias estéticas a lo largo del siglo XXI*.
- ANZALDÚA, G. (2019).** *Borderlands. La frontera. La nueva mestiza*. [Video]. https://issuu.com/schooloffeminism/docs/anzaldu_a_g_-_borderlands_la_frontera_la_nueva
- ARCHILA NEIRA, M. (1992).** *Cultura e identidad obrera. Colombia, 1910-1945*. Bogotá: Cinep.
- ARELLANO HERMOSILLA, C. (2015).** Despatriarcalizando: Julieta Paredes y su vinculación con el discurso político y poético de mujeres mapuche. *Revista Antropologías del Sur*, (4), pp. 53-65. Chile
- ARIAS HERRERA, J. C. (2019).** La borradura del rostro: prácticas artísticas y el problema de la visibilidad de las víctimas. *Palabra Clave*, 22(2).
- ARIAS MARTÍNEZ, M. D. (2017).** *Bankilal (el hermano mayor)*. [Video]. <https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=G.FJGORNKgl&t=9s>
- ASOCIACIÓN PRO DERECHOS HUMANOS DE ANDALUCÍA, APDHA (s. f.).** *Portal*. <https://www.apdha.org/category/areas-de-trabajo/migraciones/>



- ATEHORTÚA ARTEAGA, J. (2013).** Mutaciones del cine en la era digital: la ampliación del campo de batalla. *Revista Visaje* (2). Cali, Colombia.
- ÁVILA GÓMEZ, A. y MONTAÑO BELLO, A. (2015).** Salas de cine en Bogotá (1897-1940): La arquitectura como símbolo de modernización del espacio urbano. *Les Cahiers ALHIM, 8. Amérique Latine*. París: Universidad de París.
- BACKES-CLÉMENT, C. (1972).** El Antiedipo. Entrevista a Gilles Deleuze y Felix Guattari. *L'Arc* (49). <https://herramienta.com.ar/articulo.php?id=1798>
- BADIU, A. (2000).** La ética y la cuestión de los derechos humanos. *Revista Acontecimiento*, núms. 19-20.
- BAGGS, A. M. (Productora) (2007).** *In my language*. [Video]. <https://www.youtube.com/watch?v=JnylM1hl2jc>
- BAJTIN, M. (1986).** *Speech genres and other late essays*. Austin: University of Texas Press.
- BARRATIER, C. (Director).** *Los coristas*. [Video]. <https://www.youtube.com/watch?v=3PunWPgM4us>
- BARÓN LEAL, L. A. (2012).** Los cinemas bogotanos: los edificios de la hechicera criatura. En *Bogotá Fílmica. Ensayos sobre cine y patrimonio cultural*. Bogotá, D. C.: Secretaría de Cultura, Recreación y Deporte, Alcaldía Mayor de Bogotá.
- BENÍTEZ, L. (2016).** *Madres invisibles*. Documenta Madrid. [Video]. https://www.youtube.com/watch?v=T7kg8WM_7yQ o en: <https://vimeo.com/151777411>
- BIDASECA, K. (2016).** Escritos en los grupos racializados. Lenguas, memorias y genealogías de los feminismos descoloniales del Sur. O poética de un viaje sin retorno. En Bidaseca, K. (comp.) *Feminismos y poscolonialidad*, 2, pp. 5-33. Buenos Aires: Ediciones Godot.
- BIDASECA, K., BALLESTEROS, S., KATZ, M. y JARQUE, M. (2016).** "Cuerpos racializados, opresiones múltiples. Ser mujer, indígena y migrante ante la justicia". En Bidaseca, K. (comp.) *Feminismos y poscolonialidad*, 2, pp. 317-332. Buenos Aires: Ediciones Godot.
- BLANCO, A. y LACOLLA, P. (Realizadoras). (2012).** *La lucha de las mujeres por su emancipación*. [Video]. <http://www.bing.com/videos/search?q=Mar%c3%ada+Emilce%3a+Luchas+de+las+mujeres%e2%80%a6&docid=608052960473843074&mid=13BC3B6F84E00356C4C813BC3B6F84E00356C4C8&view=detail&FORM=VIRE>
- BLOQUE LATINOAMERICANO BERLÍN (2022).** *Volveremos y seremos millones*. Portal: <https://bloquelatinoamericanoberlin.org>
- BOTERO GÓMEZ, P. (Escribanía) con Colectivos de la Campaña Hacia Otro Pazífico Posible (2017).** *Genealogías de historia viva. Aportes al estado del arte desde las genealogías populares. Narrativa estético-política desde el cine independiente, la literatura y las voces del movimiento de la diáspora*

ra afroandina y afropacífico en Colombia. <https://pazificopedia.blogspot.com/p/genealogias-de-historia-viva.html>

BOTERO GÓMEZ, P. (Productora) y DUQUE, L.F. (Montajista) (2017). *Los areneros de Minitas*. [Video]. <https://www.youtube.com/watch?v=UCN-ZWFEW-Qo&t=237s>

BOTERO GÓMEZ, P. (2019) *Psicología política y crítica desde una perspectiva decolonial y las resistencias autonómicas. Pasos, voces y teorías socioterritoriales en movimientos*. En A. Díaz Gómez y o. Bravo. *Psicología política y procesos para la paz en Colombia*, pp. 49-84. Cali, Colombia: Asociación Colombiana de Facultades de Psicología y Editorial Universidad Icesi.

BOTERO GÓMEZ, P. (2020). *Cine, autonomías y re-existencias: apuestas a una genealogía descolonial desde los pueblos y el psicoanálisis crítico*. CLACSO.

BOTERO GÓMEZ, P. et al. (2010). *Nuevos sueños, viejas luchas*. Colectivos Creapaz, Movimiento Kumanday.

BOTERO GÓMEZ, P., DUQUE, L. y MARQUEZ, L. (2013). *Destierro y resistencia: minería tradicional y multinacionales en Marmato*. [Video]. http://www.youtube.com/watch?v=ouAZ6hHjJ_Q&feature=youtu.be

BOTERO GÓMEZ, P. y LEYVA, X. (Coords.) (2020). *Cine, autonomías y re-existencias: apuestas a una genealogía descolonial desde los pueblos y el psicoanálisis crítico*. CLACSO.

BOTERO GÓMEZ, P. y MORA, A. (2018). *Comunidades en resistencias y re-existencias un aporte a los procesos de comunicación popular*. En G. Muñoz, (Ed.). *Re-visitar la Comunicación Popular. Ensayos para comprenderla como escenario estratégico de resistencia social y re-existencia política*, pp. 135-192. Bogotá, D. C.: Uniminuto.

BOTERO GÓMEZ, P., VERGARA, M., BUENAVENTURA, P. y ACERO, O. (Guión y edición) (2012). *Destierros y resistencias desde el Pacífico colombiano en Aguablanca*. [Video]. <https://www.youtube.com/watch?v=rygy6aZcSRM>

BOTERO GÓMEZ, P., ALVES, R., LEYVA, X., ITATÍ PALERMO, A. y Tejido de Colectivos, Movimientos y Pueblos (2009). *Generaciones en movimiento y movimientos generacionales*. Villamaría, Caldas-Colombia;

Sao Paulo-Brasil; Buenos Aires, Argentina; San Cristóbal de las Casas, Chiapas, México: CLACSO; Color Tierra, Cooperativa Editorial Retos. Tomo V. https://radiozapatista.org/?page_id=20465

BOURDIEU, P. (1999). *Meditaciones pascalianas*. Barcelona: Anagrama.

BRUNER, J. (2013). *La fábrica de historias. Derecho, literatura, vida*. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica.



- BRIGADAS DE MUJERES: Kuñanguera Jaha Oñondive (2015).** [Video]. https://brigadasdemujeresfnc.wixsite.com/libroypelicula?fbclid=IwAR3Bbog-nK1U_IY_KGZBGRuyvUz6JlfY8el12Xtl2tCoDnsLgsi6tFMzziWs
- BYUNG-CHUL, H. (2020, 21 de marzo).** La emergencia viral y el mundo de mañana. *El PAÍS* <https://elpais.com/ideas/2020-03-21/la-emergencia-viral-y-el-mundo-de-manana-byung-chul-han-el-filosofo-surcoreano-que-piensa-desde-berlin.html>
- CABRERA, J. (2002).** Hitchcock entre Zizek y Aristóteles. *Signos Filosóficos*, (8), 135-146. México, D. F.: Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Izta-palapa. <https://www.redalyc.org/pdf/343/34300809.pdf>
- CAMILO, D. S. (grabación) y PABÓN, J. R. (transcripción). (2017).** *Mapas parlantes y construcción de territorio*. Texto elaborado con base en mis intervenciones en el Seminario "Construcción Social del Territorio", Área Cultural del Banco de República, Montería y Sincelejo, 2017.
- CAMPAMENTO AUDIOVISUAL ITINERANTE (s. f.).** *Portal. Campamento de cine itinerante de Oaxaca.* <https://www.facebook.com/CAloaxaca/>
- CAMPAÑA HACIA OTRO PAZIFICO POSIBLE.** *Encuentro por la defensa del territorio y autonomías en el río Yurumangí.* (2018), julio 12-15. [Video]. <https://www.youtube.com/watch?v=j36z5HNgWOU>
- CAPAI, E. (Directora). (2019).** *Espero tu (re)vuelta.* [Video]. <http://fcip.com.ar/espero-tu-re-vuelta/>
- CARELLI, V. (2011).** *Nas aldeias.* [Videoconferencia]. Documenta Madrid. <https://www.documentamadrid.com/actualidad/videoblogs/conferencia-vincent-carelli-video-nas-aldeias-cine-indigena-en-brasil>
- CARREÑO, G. (2007).** *Miradas y alteridad. La imagen del indígena latinoamericano en la producción audiovisual* (Tesis de Maestría). Chile: Universidad de Chile. Facultad de Filosofía y Humanidades.
- CENTRO DE TRABALHO INDIGENISTA (C.T.I) (s. f.).** *Programa Guaraní. Portal.* <https://trabalhoindigenista.org.br/centro-de-trabalho-indigenista-2/>
- CERTEAU, M. (2002).** *Historia y psicoanálisis. Entre ciencia y ficción. El oficio de la historia.* México, D. F.: Universidad Iberoamericana, Instituto Tecnológico de Estudios Superiores de Occidente.
- CERTEAU, M. (2007).** *Historia y psicoanálisis. Entre ciencia y ficción.* Ciudad de México: Universidad Iberoamericana.
- CHAPLIN, C. (Productor). (1921).** *The Kid.* 68 min. [Video]. Charles Chaplin Productions, First National, EE. UU.
- CHÁVEZ, B. (2014).** *Brittany Chávez.* Entrevista. [Video]. <https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=jhmkkkt2arY0>

- CHOLA CONTRAVISUAL (s. f.).** Portal, videoteca. *Mejor Chola que mal acompañada.* <https://www.cholacontravisual.com/>
- CINE KURUMIN (2011).** Portal. Festival de Cinema Indígena <https://cinekurumin.org/>
- CIRIA, A. (1992, 24 de mayo).** *El cine comercial como fuente de investigación (Los filmes de Aries. Argentina, 1956-1990).* GRAL (Groupe de recherche sur l'Amérique latine). Universidad de Montreal.
- CREMATA MALBERTI, J. C. (Director). (2016).** *Viva Cuba.* [Video]. <https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=2fFnBcPrjtM>
- CRUZ HERNÁNDEZ, D. T. (2013).** Una mirada muy otra a los territorios-cuerpos femeninos. Solar, año 12, 12(1). Lima. <http://revistasolar.org/wp-content/uploads/2017/07/3-Una-mirada-muy-otra-a-los-territorios-Cuerpos-femeninos.-Delmy-Tania-Cruz-Hern%C3%A1ndez.pdf>
- CRUZ, I. y Colectivo de Maestros y Maestras, Universidad Autónoma Indígena Intercultural, UAIIN (s. f.).** *Camino de la memoria de las artes ancestrales. Saberes que brotan del corazón de la Ume Kiwe.* Portal. <https://uaiinpebi-cric.edu.co/>
- COMEDI, A. (2018).** *El silencio es un cuerpo que cae.* [Video]. <https://www.youtube.com/watch?v=5TiAR8J4LKE>
- COMEDI, A. (2020).** *Play Back, Ensayo de una despedida.* [Video]. https://www.youtube.com/watch?v=GkJxc_HAQRc
- CONSEJO LATINOAMERICANO DE CIENCIAS SOCIALES, CLACSO (s. f.).** *Colectión Conocimientos y Prácticas Políticas*, tomo VI. <https://radiozapatista.org/wp-content/uploads/2020/07/La-situacion-del-derecho-a-la-comunicacion.pdf> https://www.clacso.org.ar/libreria-latinoamericana-cm/libro_detalle.php?orden=&id_libro=1775&pageNum_rs_libros=0&totalRows_rs_libros=166
- CONSEJO LATINOAMERICANO DE CIENCIAS SOCIALES, CLACSO (s. f.).** *Librería Latinoamericana y Caribeña de Ciencias Sociales.* Portal. <https://www.clacso.org.ar/libreria-latinoamericana/inicio.php>
- CONTRERAS, M. (Realizadora). (2017).** *Cuando el arte se convierte en paz* [Video]. <https://www.youtube.com/watch?v=XUDWPEYMZQQ>
- COLECTIVO DOCUMENTAL SEMILLAS (2011).** *Movimiento Sin Tierra, MST.* [Video]. <https://www.youtube.com/watch?v=AgZj4YgYqsc>
- COLECTIVO MIRADAS (s. f.).** Portal. *Colectiu Mirades* <https://colectivomiradas-blog.wordpress.com/>
- COORDINADORA LATINOAMERICANA DE CINE Y COMUNICACIÓN DE LOS PUEBLOS INDÍGENAS, CLACPI (2020).** *Martha Rodríguez y Vicent Carrelli.* <https://clacpi.org/2020/07/01/marta-rodriguez-y-vicent-carelli-pioneros-del-cine-indigena-y-nuevos-invitados-a-ser-miembros-de-la-academia-de-artes-y-ciencias-cinematograficas-oscar/>



- COTTO MORALES, L. (2017).** *Desalambrando*. [Video]. <https://www.youtube.com/watch?v=UCHgLMvyhlo>
- CUNIN, E. (2002).** La competencia mestiza. Chicago bajo el trópico o las virtudes heurísticas del mestizaje. *Revista Colombiana de Antropología*, 38, 11-44. http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_abstract&pid=S0486-65252002000100002&lng=en
- DADOUN, R. (2000).** *Cinéma, psychanalyse et politique*. París: Séguier.
- DARDÓN, C., CONTRERAS, V. y MOGUEL, G. (2011).** *Desiertos de aceite: la palma africana en Chiapas*. [Video]. <https://www.youtube.com/watch?v=-Q70SWBNcNZU>
- DÁVILA, J. C. (2019).** *Vieques: una batalla inconclusa*. [Video]. <https://www.youtube.com/watch?v=7yN72q8cYUk>
- DELGADO, B. (1998).** *Historia de la infancia*. Barcelona: Ariel.
- DELEUZE, G. (s. f.).** *Conversaciones 1972-1990*. J. L. Pardo (trad.). *Edición electrónica de www.philosophia.cl / Escuela de Filosofía Universidad ARCIS*. <https://www.philosophia.cl/biblioteca/Deleuze/Deleuze%20-%20Conversaciones.pdf>
- DELEUZE, G. (1972-1990).** *Conversaciones 1972-1990. Cap. II Cine*. Pardo, J. L. (trads.). Santiago de Chile: Escuela de Filosofía Universidad ARCIS. <https://www.philosophia.cl/biblioteca/Deleuze/Deleuze%20-%20Conversaciones.pdf>
- DELEUZE, G. (1995-2006).** *Conversaciones*. Valencia: Pre-textos.
- DELEUZE, G. (1997).** *Essays critical and clinical*. Minneapolis: University of Minnesota.
- DELEUZE, G. y GUATTARI, F. (1975-2001).** *Kafka. Por una literatura menor*. México, D. F.: Era.
- DELEUZE, G. Y GUATTARI, F. (1987).** *Mil mesetas*. Valencia: Pretextos.
- DIÁLOGO DE SABERES DESDE LO VIRTUAL 'CAMINANDO LA PALABRA', HACIA LOS 50 AÑOS DEL CONSEJO REGIONAL INDÍGENA DEL CAUCA, CRIC.** <https://www.facebook.com/cric.colombia/videos/260635081841605> <https://www.facebook.com/watch/live/?v=3319954241405452&ref=search> https://www.facebook.com/watch?ref=search&v=180415390064956&external_log_id=d8b978-63ed-407c-g9ea0c37a9f406d1&q=dialogo%20de%20sabers%20cric%20de%20donde%20venimos%20para%20donde%20vamos
- DÍAZ, R. (Director y realizador). (2014).** *Semillas de memoria*. [Video]. <https://labkonob.wordpress.com/2015/03/13/documental-sembrando-semillas-de-memoria/>
- DIPLOMADO AGROECOVISUAL PARA LA AUTONOMÍA (2020a).** *Videocarta*. 12 min. [Video]. *Gobierno Comunitario de Chilón, 20 de junio de 2020*. <https://www.youtube.com/watch?v=8gTY1Vu1VyQ&feature=youtu.be>

DIPLOMADO AGROECOVISUAL PARA LA AUTONOMÍA (2020b). Videocarta para los compañeros de la India y para el mundo. 11 min. [Video]. Gobierno Comunitario de Chilón, 21 de junio de 2020. <https://www.youtube.com/watch?v=DOnDHSb7k3k&feature=youtu.be>

DOCUSELFIE "No puedo respirar". Una serie filmada por campesinos con apoyo a distancia de cineastas (2020). Portal. Capítulo 1: Mbeju. <https://www.facebook.com/somostekoha/videos/335710564261210/>

DURÁN, C. (Director). (1978) *Gamín*. [Video]. <https://www.youtube.com/watch?v=l4eEp2eHDVI>

EDUCACIÓN AGRO-ECO-VISUAL PARA FLORECER AUTONOMÍA (s. f.). Jóvenes y Jóvenes del gobierno comunitario de Chilón, Chiapas, México. Portal. <https://lekilweeliletik.blogspot.com/>

EHCHO (s. f.). *Feitiço contra o fim do mundo / Cartas colectivas*. Portal. Ehcho. Cartas colectivas. <https://ehcho.org/conteudo/coletiva-ocupacao?rq=Coletiva%20>

EL'GAZI, LEILA. *Período silente en Colombia. Investigaciones: Patrimonio Filmico (1987,1991-1992), Audiovisuales Patrimonio Filmico (1994-1995), Cinemateca del Caribe (1996-1997)*. <https://www.banrepcultural.org/biblioteca-virtual/credencial-historia/numero-88/cien-anos-de-la-llegada-del-cine-colombia-abril-13-de-1897>

FAJARDO, A. (2016). *Sarayaku y las TIC: una lucha por la autodeterminación territorial*. (Tesis de Maestría). Quito: FLACSO.

FANON, F. (2016). *Piel negra, máscaras blancas*. Madrid, España: Akal.

FLORES, V. (2013). *Interrupciones. Ensayos de poética activista. Escritura, política, educación*. Neuquén, Argentina: Editora La Mondonga Dark.

FERNÁNDEZ MOUJÁN, A. (Director). *Damiana Kryygi*. [Documental]. <https://play.cine.ar/INCAA/produccion/5466>

FESTIVAL INTERNACIONAL DE NUEVO CINE LATINOAMERICANO DE LA HABANA (s. f.). 3 Dic 2021.

https://es.wikipedia.org/wiki/Festival_Internacional_del_Nuevo_Cine_Latinoamericano_de_La_Habana

FIGUEIRO, F. (2019). *El vecino del PH*. [Video]. [http://www.bing.com/videos/search?q=El+vecino+del+PH+\(+Fernando+Figueiro\)&docid=608047153685661991&mid=1ACA2440D6363C6A179C1ACA2440D6363C6A179C&view=detail&FORM=VIRE](http://www.bing.com/videos/search?q=El+vecino+del+PH+(+Fernando+Figueiro)&docid=608047153685661991&mid=1ACA2440D6363C6A179C1ACA2440D6363C6A179C&view=detail&FORM=VIRE)

FLAHERTI, R. (1922-2012). *Nanook of the north*. [Video]. <https://www.youtube.com/watch?v=f8JgNRchOE>

FLORES, S. (2013). *El nuevo cine latinoamericano y su dimensión continental. Regionalismo e integración cinematográficos*. Buenos Aires: Imago Mundi.



- FORSYTH, H. (ed.). (1979).** Grierson on documentary. London: Faber & Faber, London.
- FOUCAULT, M. (1972).** Nietzsche, la genealogía, la historia (pp. 11-13, 16, 27). En *Microfísica del poder*.
- FOUCAULT, M. (1976-1979).** *Microfísica del poder*. Varela, J. y Alvarez-Uria (trads.). Madrid: La Piqueta.
- FRAILE, A. y SCAVINO, L. (2019).** ¿Quién mató a mi hermano? [Video]. <https://vimeo.com/517580449>
- FRENTE A LA PANDEMIA: CUIDEMOS NUESTROS ALIMENTOS CON ABONO ORGÁNICO. 32 min.** Chilón, Chiapas, México: TV Gobierno Comunitario de Chilón, PVIFS, CEDIAC, Canan Lum, Misión de Bachajón, GT CUTER CLACSO, <https://www.youtube.com/watch?v=sFQvW8xsdxU&t=1673s>
- FUNDACIÓN PATRIMONIO FÍLMICO COLOMBIANO (s. f.).** *Cronología de la llegada del cine a Colombia (1897-1899)*. <http://www.patrimoniofilmico.org.co/anterior/noticias/040.htm>
- GÁMEZ, R. (1965).** *La fórmula secreta*. [Video]. https://www.facebook.com/watch/live/?v=592777608270954&ref=watch_permalink
- GARCÍA, A. M. (2016).** *La operación*. [Video]. <http://lamujerespiritu.blogspot.com/2016/04/la-operacion-de-ana-maria-garcia.html>
- Parte 1: <https://www.youtube.com/watch?v=qQNI87lfm8I>
- Parte 2: <https://www.youtube.com/watch?v=y037NMWpiCc>
- Parte 3: <https://www.youtube.com/watch?v=7oNyyt0paE4>
- Parte 4: https://www.youtube.com/watch?v=RcJr6O1Uv_s
- GARCÍA MESA, H., TOLEDO, T; CENTRO NACIONAL AUTÓNOMO DE CINEMATOGRAFÍA; FUNDACIÓN DEL NUEVO CINE LATINOAMERICANO, 1986-1930 (1992-2014).** *Cine latinoamericano*. Caracas: Centro Nacional Autónomo de Cinematografía, Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano.
- GIDDENS, A. (2000).** ¿Qué es la ciencia social? En defensa de la *sociología*, pp. 19-34. Madrid: Alianza Editorial.
- GINSBURG, F. (1991).** Indigenous Media: Faustian Contract or Global Village? En *Cultural Anthropology*, 6(1), pp. 92-112.
- GINSBURG, F. (1994).** Embedded Aesthetics: Creating a Discursive Space for Indigenous Media. *Cultural Anthropology*, 9(3), pp. 365-382.
- GINSBURG, F. (1997).** "From Little Things, Big Things Grow": Indigenous Media and Cultural Activism". En Richard G. Fox y Orin Starn (eds.). *Between Resistance and Revolution. Cultural Politics and Social Protest*, pp. 118-144. New Jersey y Londres: Rutgers University Press, New Brunswick.

GINSBURG, F. (2016). *Indigenous Media from U-matic to Youtube: Media Sovereignty in the Digital Age.* *Sociologia & Antropologia*, 6(3), pp. 581-599. New York University (NYU), Department of Anthropology, Center for Media, Culture and History, New York, NY United States.

GIORGIO A. (2007), *Infancia e historia - Destrucción de la experiencia y origen de la historia.* Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.

GONZÁLEZ, V. (2016). *Villapaz, más allá de la nariz.* [Video]. <https://www.youtube.com/watch?v=yVgKo6LnXpA>

GUATTARI, F. y ROLNIK, S. (2006). *Micropolíticas. Cartografías del deseo.* Madrid: Traficantes de sueños. <https://www.traficantes.net/sites/default/files/pdfs/Micropol%C3%ADtica-TdS.pdf>

GUZMÁN, P. (2015). *Botón de nácar.* [Video]. <https://www.youtube.com/watch?v=m8kdxpJZEj4>

HALL, S., RESTREPO, E., WALSH, C. y VICH, V. M. (2013). *Sin garantías: trayectorias y problemáticas en estudios culturales.* Quito: Corporación Editora Nacional, CEN; Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador; Pontificia Universidad Javeriana. Instituto de Estudios Sociales y Culturales Pensar; Instituto de Estudios Peruanos, IEP.

HERNÁNDEZ, A. (Directora). (2017). *Toyol Kojal - Noosfera.* [Video]. <https://www.youtube.com/watch?v=dOKRiwa-lfw&t=2s>

HERNÁNDEZ PALMAR, D. (s. f.). *Marta Rodríguez y Vincent Carelli: pioneros del documental en Abya Yala. Invitados a ser miembros de la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas.* <https://clacpi.org/2020/07/01/marta-rodriguez-y-vincent-carelli-pioneros-del-cine-indigena-y-nuevos-invitados-a-ser-miembros-de-la-academia-de-artes-y-ciencias-cinematograficas-oscars/>

HERNÁNDEZ PALMAR, D. (s. f.). *Nace 'Thegza' el cómic del pueblo Nasa que redibuja la historia indígena de Colombia.* <https://clacpi.org/2020/07/08/nace-thegza-el-comic-del-pueblo-Nasa-que-redibuja-la-historia-indigena-en-colombia/>

HERNÁNDEZ PALMAR, D. (2019). *Wayaakua (nuestro reflejo). Las Memorias del Fuego.* Feria Internacional de Cine de Manizales, Colombia.

HOLLOWAY, J. (2015, 15 de mayo). El pensamiento crítico frente a la hidra capitalista. *La Jornada.* <https://www.jornada.com.mx/2015/05/15/politica/018a1pol>

HORMANN, S. (2009). *Flor del desierto.* [Video]. <https://www.youtube.com/watch?v=c-Egp3V4hA8>

INSTITUTO DE GEOGRAFÍA, HISTORIA Y CIENCIAS SOCIALES, UNIVERSIDAD NACIONAL DEL CENTRO, CONICET. (2018). *La historia de las infancias en América Latina.* Buenos Aires: Edhasa.



- INSTITUTO SOCIOAMBIENTAL (2017).** *Indígenas del Alto Río Negro (Amazonia, Brasil)*. [Video]. <https://www.youtube.com/watch?v=uuzTSTmIaUc>
- IRIZARRY CRUZ, D. M. (2016).** *Prácticas descoloniales de las mujeres en el Caribe viequense, Puerto Rico*. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5680072>
- JAMESON, F. (1991).** *El postmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Madrid: Paidós.
- JAQUES, R. (2001).** *La fábula cinematográfica*. Barcelona: Paidós <https://es.scribd.com/document/357198395/75165615-Ranciere-Jacques-La-fabula-cinematografica-2001-ed-Paidos-2005-pdf#download>
- J.A. BECERRA (2020).** *La infancia y el cine latinoamericano en sus múltiples re-existencias estéticas a lo largo del siglo XXI*. [Video]. <https://vimeo.com/426243551>
- JEANNE, R. y CHARLES F. (1974).** *Historia ilustrada del cine*. Madrid: Alianza.
- JIMÉNEZ DÍAZ, N. A. (2018).** *El secreto de la belleza. Pueblos que defienden la tierra*. [Video]. <https://www.naranjasdehiroshima.com/2020/02/el-secreto-de-la-belleza-pueblos-que.html>
- KALPAVRIKSH ENVIRONMENT ACTION GROUP (Productor). (2020).** *Wellbe*. [Video]. <https://www.youtube.com/watch?v=vD3VxRvleuo>
- KINOY, P., YATES, P. y ONÍS, Paco de (2013).** *Granito de Arena: Cómo atrapar a un dictador (RIOS MONTT)*. [Video]. <https://www.youtube.com/watch?v=n3P6zBcLTjE>
- KOHAN, W. (2009).** *Infancia y filosofía*. México, D. F.: Progreso.
- KÖHLER, A. y LEYVA, X. (eds.). (2020).** *Video indígena en movimiento y resistencia*. Buenos Aires y San Cristóbal de Las Casas: CLACSO, Cesmeca-UNICACH, Cooperativa Editorial RETOS, Ediciones Maldonado.
- KÖHLER, A. y LEYVA SOLANO, X. (Eds.). (2020).** *Autonomías agroecovisuales: creaciones colectivas en movimiento*. CLACSO, Cooperativa Editorial Retos, Cesmeca-Unicach.
- KOMAN ILEL (s. f.).** *Portal*. <https://www.youtube.com/channel/UCkecis7iC4EeLvoLseFwLLQ>
- KORTE, B. (2010).** *New World Poor through an Old World Lens: Charlie Chaplin's Engagement with Poverty*. *Amerikastudien / American Studies*, 55(1), *Poverty and the Culturalization of Class*, pp. 123-141. <https://www.jstor.org/stable/41158484>
- KOTHARI, A. et al. (2020).** *Sandhani – Tejiendo transformaciones en Kechchh, India: hallazgos y análisis clave*. <https://vikalpsangam.org/article/sandhani-weaving-transformations-in-kachchh-india-key-findings-and-analysis/>
- KRENAK, A. (2020).** *Ideas para posponer el fin del mundo*. [Video]. https://www.youtube.com/watch?v=vx-Jn_cfjjo

LABAKI, N. (Director) (2007). *Sukkar banat (Caramel)*. [Video]. <https://www.youtube.com/watch?v=yoUZZOzRWmE>

LABORATORIO DE LO INVISIBLE (s. f.). Portal. <https://vimeo.com/user49257496>

LABORATORIO DE LO INVISIBLE (s. f.). Taller audiovisual para personas con y sin ceguera. Portal. <http://www.laboratoriodeloinvisible.com/>

LA SANDÍA DIGITAL (s. f.). Portal. <https://www.youtube.com/user/lasandiadigital>

LA VENTANA (s. f.). Portal Informativo de la Casa de las Américas. laventana.casa.cult.cu

LAURENTIS, Teresa de (1987). *Semiótica y experiencia*. <https://es.scribd.com/document/377644744/Lauretis-Teresa-Semiotica-y-Experiencia-pdf>

LEÓN, O. (Coord.). (2013). *Democratizar la palabra. Movimientos convergentes en comunicación*. Lima: ALAI. <https://www.alainet.org/publica/democom/democratizar-la-palabra-ALAI.pdf> Prefacio y capítulo elegido.

LEYVA, X. y KÖHLER, A. (2017). "Pinceladas desde Chiapas sobre Estado, video indígena, insurgencias y contraingurgencia". En S. Bastos y T. Sierra María (Coords.). *Estado y pueblos indígenas en México. La disputa por la justicia y los derechos*, pp 296-320. Ciudad de México: CIESAS.

LEYVA, X. e ICAZA, R. (Coords.). (2019). *En tiempos de muerte: cuerpos, rebeldías, resistencias*. Buenos Aires, San Cristóbal de Las Casas; La Haya: CLACSO;

Cooperativa Editorial Retos, ISS/EUR. (Tomo IV). https://radiozapatista.org/wp-content/uploads/2019/12/En_tiempos_de_muerte-cuerpos_rebeldias_resistencias.pdf

LIFE MOSAIC (s. f.). *Territorios de vida. Una serie de videos sobre territorio y derechos*. Portal. Territorios de vida. [Video]. <https://www.lifemosaic.net/esp/tol/>

LILLO, Gastón (1990). *Culture populaire au Mexique: le mélodrame filmique de l'après-révolution*. Antonio Gómez-Morianay Catherine Poupeney-Hart (eds.). *Parole exclusive, parole exclue, parole transgressive. Marginalisation et marginalité dans les pratiques discursives*. Longueuil: Le Préambule (Collection L'Univers des discours).

LÓPEZ CÓRDOVA, D. (2016). "Buen Vivir y solidaridad económica: la reciprocidad como eje básico de integración social entre las personas y con la naturaleza". En Quintero, P. (comp.). *Alternativas descoloniales al capitalismo colonial / moderno*. Buenos Aires: Ediciones del Signo.

LÓPEZ PETIT, S (1996). *El sujeto imposible*. En Cruz, M. (comp.). *Tiempo de Subjetividad*. Barcelona: Paidós.

LYOTARD, J. F. (1977). *La posmodernidad explicada a los niños*. Buenos Aires: Eudeba.



- MACDONALD, K., CLISBY, L y BOKOWSKI, T. (2010).** *Life in a day*. [Video]. https://www.youtube.com/watch?v=JaFVr_cJJY&t=425s
- MACHADO MOSQUERA, M., MINA ROJAS, CH., BOTERO GÓMEZ, P. y ESCOBAR, A. (2014.).** *Campaña Hacia Otro Pazífico posible: PCN, Gaidepac*. http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/se/20190118032420/Ubuntu.pdf?fbclid=IwAR3soZlcitEUg_VkPTA_3FqGpSsNQFsmBboGmn2-yZi7fsNgA7loz-5t5PxA
- MANDOKI, K. (2006).** *Estética cotidiana y juegos de la cultura*. Madrid: Siglo XXI.
- MANEGLIA, J. C. y SCHÉMBORI (2012).** *Siete cajas*. [Video]. https://www.facebook.com/watch/live/?v=1348404335210741&ref=watch_permalink
- MAPELMAN, V. (2010).** *Octubre Pilagá, relatos sobre el silencio*. [Video]. <https://www.youtube.com/watch?v=-RrW15G2kl>
- MARCONI, D. (2020).** *Ráidos*. [Video]. <https://www.youtube.com/watch?v=2uE-2jrF7cac>
- MARÍN TREJOS, S. (s. f.).** *Oraloteca. Portal. La Piragua: la búsqueda por recuperar la memoria y oralidad del Caribe Colombiano*. <https://www.opinioncaribe.com/2019/10/14/la-piragua-la-busqueda-por-recuperar-la-memoria-y-oralidad-del-caribe-colombiano/>
- MARRERO, F. (2017).** *Filiberto*. [Video]. <https://www.programaibermedia.com/pt-pt/filiberto-del-puertorriqueno-freddie-marrero-alfonso-gana-el-premio-al-mejor-documental-en-el-havana-film-festival-de-nueva-york/>
- MARROSU, A. (1990).** ¿Manzano y Zimmerman, cineastas fundadores?. *Anuario Ininco*, (39). Caracas.
- MARROSU, A. (1992).** Lumière a la conquista de América. *Anuario Ininco*, (4). Caracas.
- MARTEL, L. (Directora) (2008).** *La mujer sin cabeza*. [Video]. <https://www.youtube.com/watch?v=IL1RLpcGVVk>
- MARTEL, L. (Directora) (2004).** *La niña santa*. [Video]. <https://www.youtube.com/watch?v=jVRVEljWGpo>
- MARTÍN BARBERO, J. (2008).** Diversidad cultural y convergencia digital. *Revista Científica de Información y Comunicación IC*, pp. 12-25.
- MARTÍN, E. (15 de septiembre 2020).** *Paraguay*. <https://www.facebook.com/libny.martin>
- MARTÍNEZ, J. S. y LARRAURI, G. (2010). Entre cine y psicoanálisis: un ensayo sobre sus desencuentros y afinidades. *Razón y Palabra*, (71), 1-24. <https://www.redalyc.org/pdf/1995/199514914006.pdf>
- MENDONÇA FILHO, K. (2016).** *Aquarius*. [Video]. <https://www.youtube.com/watch?v=Li4ekbcBTsl>
- MENDOZA, R. (Director). (2017).** *Señorita María, la falda de la montaña*. [Video]. https://www.youtube.com/watch?v=ltYn6zDd_Mo

- METZ, C. (1979).** *Psicoanálisis y cine. El significante imaginario*. Barcelona: Gustavo Gili.
- MIGNOGNA, E. (Director). (1998).** *El faro del sur*. [Video]. <http://www.sensacine.com/peliculas/pelicula-10941/trailer-19533897/>
- MINA, C., MACHADO, M., GÓMEZ-BOTERO, P. y ESCOBAR, A. (2015).** Luchas del buen vivir por las mujeres negras del Alto Cauca. En *Nómadas* (43), pp. 167-183. Bogotá, D. C.: Universidad Central/lesco. <http://www.ucentral.edu.co/images/editorial/nomadas/docs/43-10-Luchas-del-buen-vivir.pdf>
- MONTANA, F. (2018).** *Cine-infancia e historia en Latinoamérica*. Doctorado en arte y arquitectura, línea estética y crítica. Bogotá, D. C.: Univeristé Paris-Sorbone - Universidad Nacional de Colombia.
- MORA, P. (2015).** La autorrepresentación audiovisual indígena en Colombia. En *Poéticas de la resistencia. El video indígena en Colombia*. Bogotá, D. C.: Ediciones Instituto Distrital de las Artes y Cinemateca Distrital, Gerencia de Artes Audiovisuales del Idartes, (8).
- MORA, R. (Director). (2012).** *Y, sin embargo...* [Video]. <https://www.youtube.com/watch?v=57VWIO662Ds>
- MORALES, J. (2012).** *Matanza de Tlatelolco*. [Video]. https://www.youtube.com/channel/UCG1A0ymHpC781bLwhFzeE_w
- MORALES, J. (2020).** *Cuerpos queer y cultura audiovisual*. [Video]. <https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=DNRObbHvvNA&t=1079s>
- MUDIMBE, V. (2010).** En el silencio: una meditación. *Universitas*, 69(69). <http://revistas.javeriana.edu.co/index.php/univhumanistica/article/view/2280>
- MUJERES AL BORDE (s. f.).** *Portal. Al borde producciones*. <https://mujeresalborde.org/programa/al-borde-producciones/>
- MUÑOZ CABRERA, P. (2011).** *Violencias interseccionales. Debates feministas y marcos teóricos en el tema de la pobreza y violencia contra las mujeres en América Latina*. Tegucigalpa: Central América Women's Network.
- MUÑOZ, G. (2018).** *Re-visitar la comunicación popular. Ensayos para comprenderla como escenario estratégico de resistencia social y re-existencia política*. Bogotá, D. C.: Uniminuto.
- MUÑOZ GONZÁLEZ, G. A. y LINARES, B. M. (2018).** "Bases para construir la relación entre comunicación popular y re-existencia política". En Muñoz González, G. A. (ed.). *Re-visitar la comunicación popular. Ensayos para comprenderla como escenario estratégico de resistencia social y re-existencia política*, pp. 85-134.
- MUSEO COMUNITARIO PUKSI IK AL CHÉ (2019).** *Portal. "Puksi'ik'al Ché"*. <https://www.facebook.com/Museo.de.Dzitya/posts/633521480387585>
- NANDY, A. (2007).** *Traditions, Tyranny, and Utopias: Essays in the Politics of Awareness*. Oxford, Inglaterra: India Paperbacks.



- NGOZI ADICHIE, C. (2013).** *We should all be feminist*. [Video]. https://www.youtube.com/watch?v=hg3umXU_qWc&t=888s
- NIETO, J. (s. f.).** *Cronología del cine colombiano*. Inédito.
- NIETO J. y ROJAS, D. (1992).** *Tiempos del Olympia*. Bogotá, D. C.: Fundación Patrimonio Filmico Colombiano.
- OCHOA LÓPEZ, D. L. (2016).** La construcción de identidad femenina en la novela *Sofía de los Presagios* de Gioconda Belli. En Bidaseca, K. (comp.). *Feminismos y Poscolonialidad*, (2), 417-433.
- OJO DE AGUA COMUNICACIÓN (s. f.).** *Territorio Sagrado*. Portal. <https://ojodeaguacomunicacion.org/>
- OJO SEMILLA. LABORATORIO DE CINE Y AUDIOVISUAL COMUNITARIO (s. f.).** *Me dijeron que no*. [Video]. Portal. <http://ojosemilla.elchuro.org/>
- OSPINA, L. y MAYOLO, C. (1977).** *Agarrando pueblo*. [Video] <https://vimeo.com/6086559>
- OZPETEK, F. (2003).** *La ventana de enfrente*. [Video]. <https://www.youtube.com/watch?v=CkZRPCmN8BQ>
- OZU, Y. (2017).** *La poética de lo cotidiano. Escritos sobre el cine*. España: Gallo Nero
- PADRÓN, I. (2011).** *Habanastation*. [Video]. <https://www.youtube.com/watch?v=He7zw-gmZwo>
- PALACIO, J. H. (1942).** *Historia de mi vida*. Bogotá, D. C.: Camacho Roldán & Cía.
- PÉREZ, L. C. (Mayo del 2015).** Las salas de cine bogotanas: esplendor y ruinas. *Revista Nova et Vetera*, 1(4). Bogotá: Universidad del Rosario.
- PERIÓDICO DESDEABAJO (2011, 26 de diciembre).** *Entrevista a Patricio Guzmán, documental como reconstructor de la memoria* [video]. <https://www.youtube.com/watch?v=yBJ9UrnpL80>
- PINEL, V. (1994).** *Le siècle du cinéma*. París: Bordas.
- PITOU LI, C. (2011).** *Bref*. [Video]. <https://vimeo.com/58378989>
- POHUALIZCALLI. ESCUELA DE CINE COMUNITARIO Y FOTOGRAFÍA (s. f.).** *Pohualizcalli. Escuela de Cine Comunitario y Fotografía*. Página de Facebook. <https://rb.gy/w5mlnu>
- POLIAN, G. (2015).** *Diccionario multidialectal del tseltal. Versión preliminar*. CIESAS, Sureste, San Cristóbal de Las Casas. https://tseltatokal.org/wp-content/uploads/2018/09/Polian_Diccionario-multidialectal-del-tseltal-enero2015-2.pdf
- PUENZO, L. (1985).** *La historia oficial*. [Video]. <https://www.youtube.com/watch?v=jZtJRa5XP28>
- PUENZO, L. (Director). (2004).** *La puta y la ballena*. [Video]. <http://www.sensacine.com/peliculas/pelicula-141299/>

- PUENZO, L. (2007).** XXY. [Video]. <https://www.rtve.es/alcarta/videos/version-espanola/version-espanola-xyy/724935/>
- QUEIROLO, L. (2010).** *Manifiesto por una sociología visual*. FLACSO. https://issuu.com/antropologiavisual/docs/manifiesto_sociologia_visual_word2
- RAHEJA, M. (2011).** *Visualities: Perspectives on Contemporary American Indian Film and Art*. Eas Lansing: Michigan State University Pres.
- RAMOS, Fernão (1987).** *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Art Editora.
- REYES, Aurelio de los (1983).** *Cine y sociedad en México: 1896-1930*. México, D. F.: UNAM.
- RICKARD, J. (2011).** Visualizing Sovereignty in the Time of Biometric Sensor. *South Atlantic Quarterly*, 110 (2), pp. 465-486.
- RICO AGUDELO, A. (2016).** *Las travesías del cine y los espectáculos públicos en Colombia en la transición del siglo diecinueve al veinte*. Bogotá. D. C.: Cinemateca Distrital.
- RIVERA CUSICANQUI, S. (2016).** *Entrevista a Silvia Rivera Cusicanqui: "Seguir mirando a Europa es apostar por un suicidio colectivo"*. Lobo Suelto [blog] <http://anarquiacoronada.blogspot.com.ar/2016/09/entrevista-silvia-rivera-cusicanqui.html>
- RIVERA CUSICANQUI, S. (2018).** *Un mundo ch'ixi es posible. Ensayos desde un presente en crisis*. Buenos Aires: Tinta Limón. Colección Nociones Comunes.
- RAGONE, I., FERNÁNDEZ GEBAUER, J. y DE LA ORDEN, U. (2018).** *Chaco*. [Video]. https://www.youtube.com/watch?v=dw7elCL_f_s
- RAHEJA, M. H. (2010).** *Reservation Reelism. Redfacing, Visual Sovereignty, and Representations of Native Americans in Film*. Lincoln y Londres: University of Nebraska Press.
- RAMÍREZ, A. (2019).** *Ukamau y Ké (Así es y ké)*. [Video]. Productora Color FX. <https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=OrMuMoWEKIE>
- RANCIÈRE, J. (2001-2018).** *La fábula cinematográfica*. El cuenco de Plata, cine.
- RANCIÈRE, J. (2008-2017).** *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.
- RECABRONES.COM (2013).** *Gente de mar y viento*. [Video]. <https://www.youtube.com/watch?v=CvQEiTVTjwI>
- RODRÍGUEZ, M. (2014).** *La guerra en Colombia ha generado una cultura de la resistencia*. [Video]. <https://www.youtube.com/watch?v=wxO2alQzFSY>
- RODRÍGUEZ MORENO, C. (2015).** *Andar erótico decolonial*. Reseña (s. f.). <http://desde-elmargen.net/resena-andar-erotico-decolonial/>
- ROLNIK, S. (2019).** *Esferas de la insurrección. Apuntes para descolonizar el inconsciente*. Buenos Aires: Tinta Limón y Traficantes de Sueños.
- ROUCH, J. (1961).** *La pirámide humana*. [Video]. https://www.youtube.com/watch?v=HTPCePuL_3w&t=58s (Inicio y los primeros 3'18").



- ROUCH, J. (1959-2018).** *La pirámide humana II* – Función privada. [Video]. <https://www.youtube.com/watch?v=SEcPNClwXeA> (Medio, la proyección 1'18").
- ROUCH, J. (1959-2018).** *La pirámide humana III* – El final. [Video]. https://www.youtube.com/watch?v=MdS_gJF_hDo&t=45s (Fin, los últimos 1'50").
- RICKARD, J. (2011).** Visualizing Sovereignty in a Time of Biometric Sensors. *South Atlantic Quarterly*, 110(2), pp. 465-482.
- ROLNIK, S. (2019).** *Esferas de la insurrección. Apuntes para descolonizar el inconsciente*. Madrid: Ediciones Tinta Limón y Traficantes de Sueños.
- ROLNIK, S. y GUATTARI, F. (2006).** *Micropolítica. Cartografías del deseo*. Madrid: Traficantes de sueños. <https://www.traficantes.net/sites/default/files/pdfs/Micropol%C3%ADtica-TdS.pdf>
- ROMEU, V. (2019).** *La comunicación viva*. Reflexiones desde y para las ciencias sociales. Institut de la Comunicació, Universitat Autònoma de Barcelona, Bellaterra.
- SÁEZ, E. (Director). (2019).** *Autosustentables*. [Video]. <https://www.youtube.com/watch?v=k-NKljNPAB8>
- SALDARRIAGA, A. (1989).** Un siglo de arquitectura colombiana. En *Nueva Historia de Colombia*. Tomo VI. Bogotá, D. C.: Planeta.
- SARMIENTO, D. (2020).** *Mujeres sembradoras de vida*. [Video]. <https://www.youtube.com/watch?v=xlaojjm3muA>
- SCHUMANN, Peter (1987).** *Historia del cine latinoamericano*. Buenos Aires: Editorial Legasa. <https://www.youtube.com/watch?v=m6spgiZMJlc>
- SEGATO, R. L. (2010).** Los cauces profundos de la raza latinoamericana: una relectura del mestizaje. *Crítica y Emancipación*, 3, 11-44. <http://biblioteca.clacso.edu.ar/ojs/index.php/critica/article/view/166>
- SEGATO, R. L. (2015).** *La crítica de la colonialidad en ocho ensayos y una antropología por demanda*. Buenos Aires: Editorial Prometeo libros.
- SINGER, B. R. (2001).** *Wiping the war paint off the lens: Native American film and video*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- TALPADE MOHANTY, C. (1984).** Under Western Eyes: Feminist Scholarship and Colonial Discourses. *JSTOR*, 13(1), pp. 333-358. <https://www.jstor.org/stable/302821>
- TEJIDO DE COLECTIVOS UNITIERRA (2016-2022).** Canal Youtube. <https://www.youtube.com/channel/UCw6BfHgXGwMRWV2XBz9GA5Q>
- TEJIDO DE COLECTIVOS UNITIERRA (2018).** *Pluriversidad itinerante del río - Universidad del Vientre, Consejo Comunitario La Toma, vereda Yolombó, Cauca*. <https://www.youtube.com/watch?v=6bBnZ55LUf8&t=32s>
- TGA. PUBLICACIONES (2021).** *Crianzas Mutuas. Portal*. <https://globaltapestry-falternatives.org/es/publications:index>

TRAPERO, P. (Director). (2010). *Carancho*. [Video]. <https://www.dailymotion.com/video/xefohn>

UNIVERSIDAD DE GUADALAJARA. (2014). *Huicholes, los últimos guardianes del peyote*. [Video]. <http://www.bing.com/videos/search?q=Documental%3a+Huicholes%3a+los+ultimos+guardianes+del+peyote.&docid=608043485794601516&-mid=354B068CA7634CD3EB5E354B068CA7634CD3EB5E&view=detail&FORM=-VIRE>

VALENCIA GAITÁN, M. (2011). Arquitectura de salas de cine. En *Diccionario del Cine Iberoamericano: España, Portugal y América*. Madrid: Sociedad de Autores y Escritores, SGAE.

VIANA, J., TAPIA, L. y WALSH, C. (2010). *Construyendo interculturalidad crítica*. La Paz, Bolivia: Ediciones del Instituto Internacional de Integración del Convenio Andrés Bello.

VIDEO NAS ALDEIAS (2018.). *Portal. Auaretê, Cachoeira Das Onças*. <http://www.videoNasaldeias.org.br/2009/>

VIGNALE, S. P. (2009). Infancia y experiencia en Walter Benjamin: jugar a ser Otro. *Childhood & Philosophy* 5(9). <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5013887>.

VIGOYA, M. V. (2016). La interseccionalidad: una aproximación situada a la dominación. *Debate feminista*, 52, pp. 1-17 (páginas 1-9, 14-15 y reflexiones finales).

VILLAR-GAVIRIA, A. (1973). *El niño, otro oprimido*, 2.ª ed. Bogotá: Punta de Lanza.

WADE, P. (2003). Repensando el mestizaje. *Revista Colombiana de Antropología*, 39, enero-diciembre. <https://revistas.icanh.gov.co/index.php/rca/article/view/1243>

WALSH, C. (2010). Interculturalidad crítica y educación intercultural. En Jorge Viaña, J., Luis Tapia, L. y Walsh, C. *Construyendo interculturalidad crítica*, pp. 75-96. La Paz, Bolivia: Instituto Internacional de Integración del Convenio Andrés Bello.

WINKOMUN (2013) *Winkomun: ¿qué es un grupo?* [Video]. <https://www.youtube.com/watch?v=l3bEbKqBOOw>

YEDAIDE, M. (2016). *El relato 'oficial' y los 'otros'. Relatos en la formación del profesorado: un estudio interpretativo en la Facultad de Humanidades. UNM-DP*. (Tesis Doctoral en Humanidades y Artes). Facultad de Humanidades y Arte, Universidad Nacional de Rosario.

YATES, P. (1983). *Cuando las montañas tiemblan*. [Video]. <https://www.pbs.org/video/pov-when-mountains-tremble-update-spanish/>

ZIBECHI, R. (2009). *Autonomías y emancipaciones*. México, D. F.: Sísifo.



ZIZEK, S. (2000, 27 de octubre). The Matrix, o las dos caras de la perversión. <https://www.anticapitalistas.org/IMG/pdf/Zizek-TheMatrixOLasDosCaras-DeLaPerversion.pdf>

ŽIŽEK, S. (2001). *El sublime espectro de la ideología*. 2.^a ed. Buenos Aires: Siglo XXI.

ŽIŽEK, S. (2005). *Bienvenidos al desierto de lo real*. Madrid: Akal.

ZIZEK. S. (2008). *En defensa de la intolerancia*. Madrid: sequitur. <http://www.resistenciavegana.es/descargas/Fanzines%20Variados/Tematica%20Lucha%20Social/En%20defensa%20de%20la%20intolerancia/En%20defensa%20de%20la%20intolerancia.pdf>

Videografía

AGUILAR Y.; BOTERO, P.; COLMENARES, F.; CRUZ, I.; DÍAZ, J.E; DUQUE, L.; PETECHE, Y.; RAMÍREZ, A; TORRES, D.; TEJIDO DE COLECTIVOS-UNITIERRA; COLECTIVA ECOFEMINISTA MALAHIERBA; UNIVERSIDAD AUTÓNOMA INDÍGENA INTERCULTURAL (UAIN); CAMPAÑA HACIA OTRO PAZÍFICO POSIBLE; CUERPOS, TERRITORIOS Y RESISTENCIAS, CUTER (2020). *Apuestas a una genealogía descolonial desde el cine, los pueblos y el psicoanálisis crítico, 2020.* [Video-clase #2]. <https://youtu.be/6P4dOSXgt4Q>

AMADO, A. y HERNANDEZ, N. FICMA; REDESPIRAL Y COLECTIVO MINGA DEL PENSAMIENTO (2020). *La infancia y el cine latinoamericano en sus múltiples re-existencias estéticas en el siglo XX* [Video-clase #9]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=edmF3lH2LSs>

CANAL ENCUENTRO (2019). *Autosustentables* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=k-NKljNPAB8>

CASTELLANOS, D.; FICMA Y REDESPIRAL (2020). *Las memorias del fuego* [Video-clase #5]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=V5G3Z2NC1MI>

CASTRO, V. (5 DE NOVIEMBRE DE 2020). [Video-clase #10]. YouTube https://www.youtube.com/watch?v=qDkcnc-2_Eo

COLECTIVO DE DOCENTES CICLO I (2020). *Autonomías, cine y re-existencias: praxis-teórica, genealogías y estéticas en la descolonización de las metodologías* [Video-clase 1]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=RDHPkLZR_c

COLECTIVO SÁBALO PRO (2018). *La Villa de las Flores* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=2VE5rPKE-Fs&t=3s>

COLECTIVO CREAPAZ (2014). *Cuando La Aurora habla. Mitos y leyendas* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=aSh1mUgLars>

CAMPAMENTO COLECTIVOS DE JÓVENES POR LA SOBERANÍA ALIMENTARIA (2021). *Una cultura del encuentro. Por la soberanía alimentaria* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=azRlhKW6EOw>

COLECTIVO SÁBALO PRO (2018). *Un amor por una vida* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=pgd42lusOh8>

DUQUE, L. F.; (2020). *Actividad extra* [Video-clase #7]. YouTube https://www.youtube.com/watch?v=ltXoE_ZMtv

EREIRA, A. (2012). *Aluna* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=ftFbCwJfs1>



FAJARDO, A.; HERRERA, M.P.; GALLEGOS, J.; CORYAT, D.; MORENO, V.; CAMPO, M.; PALACIOS, E.M.; ARISTIZÁBAL, C. (2020) *Retos, tensiones y potencialidades en la construcción de representaciones en clave feminista, antirracista, interseccional e intercultural*. [Video-Clase #6]

https://www.youtube.com/watch?v=h7bK664lmk4&feature=emb_logo

FESDA, FESTIVAL DE CINE Y VIDEO COMUNITARIO (2019). *Afro hip hop* [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=CV9_v-2uRv4

FESDA, FESTIVAL DE CINE Y VIDEO COMUNITARIO (2019). *Leyendas de un negro oriente* [Video]. YouTube.

FESDA, FESTIVAL DE CINE Y VIDEO COMUNITARIO (2019). *Cine y resistencias. Sesión 6* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=h7bK664lmk4>

GARRIDO, A. (1965). *La fórmula secreta, 1965* [Video]. Vimeo. <https://vimeo.com/502806550>

KALPAVRIKSH ENVIRONMENT ACTION GROUP (2017). *Broadening horizons for women* [Video]. YouTube <https://www.youtube.com/watch?v=hj5uX--csil>

KALPAVRIKSH ENVIRONMENT ACTION GROUP (2017). *New initiatives, new directions* [Video]. YouTube <https://youtu.be/uaxwaqrEB5s>

KALPAVRIKSH ENVIRONMENT ACTION GROUP (2017). *Sandhani. Weaving Transformation in Kachchh* [Video]. YouTube https://www.youtube.com/watch?v=tLgxRS-qJOI&list=PLQSDLSyPI-VyB8_ECBkTksbnC6_4NXzCg

KALPAVRIKSH ENVIRONMENT ACTION GROUP (2017). *Weaving and environment* [Video]. YouTube <https://youtu.be/8-lNOifVg1>

KALPAVRIKSH ENVIRONMENT ACTION GROUP (2017). *Weaving history* [Video]. YouTube <https://youtu.be/8P2x-HcG5Hc>

KALPAVRIKSH ENVIRONMENT ACTION GROUP (2017). *Weaving: Towards Economic Freedom* [Video]. YouTube <https://youtu.be/OvAb1tv7piM>

LECXKWE, L. (16 de junio de 2020). *Producción de animación en el norte del Cauca* [Video]. YouTube <https://www.youtube.com/watch?v=Uo18rKvglaw>

LEYVA-SOLANO, X. Y KÖHLER, A.; EL PROYECTO VIDEASTAS INDÍGENAS DE LA FRONTERA SUR (PVIFS) Y CUERPOS, TERRITORIOS Y AUTONOMÍAS, CUTER (17 de septiembre de 2020). *Autonomías Agroecovisuales. Curso Virtual: Autonomías, cine y re-existencias* [Video-clase #3]. YouTube https://www.youtube.com/watch?v=YAntj_XtLzs

MORALES, A. (2018). *Nicaragua azul y blanco* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=noF7EARAO2o>

MORALES, M. (S. F.). *Pedagogías queer y descolonialidad en el aula* [Video]. YouTube.

<https://www.youtube.com/watch?v=rgUXJA6emoQ&feature=youtu.be>

MUÑOZ-VILLARREAL, E. Y GALINDO, L. (2020). *Luchas agro-eco-espirituales, realidades, agenciamientos digitales y autonomías audiovisuales* [Video-clase #8]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=DRSD66ALLHQ>

OJO SEMILLA – CINE COMUNITARIO (27 de junio de 2020). Carillas, "Mujeres fuertes y aguerridas" [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=U57WILBFe-g>

OJO SEMILLA – CINE COMUNITARIO (2020). *Mujeres y feminismos, Valle del Chota* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=yBgRq52vrp8>

RODRÍGUEZ, M. (2018). *La Sinfónica de los Andes* [Video]. Vimeo. <https://martarodriguez.com.co/la-sinf%C3%B3nica-de-los-andes>

SANTOS, C. [CARABANTÚ RIO]. (2010). *Autoetnografía en imágenes. Inundaciones en el río Atrato. Chocó* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=ryUmXiVoJjU>

SANTOS, C. [CARABANTÚ RIO]. (2015). *Proyecto ganador de la realización de serie web. Convocatoria Pública 2015 Arte y Cultura para la Vida de la Secretaría de Cultura Ciudadana de Medellín* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=byNBRmhKyTk>

SANTOS, C. [CARABANTÚ RIO]. (2015). *Proyecto ganador de la realización de serie web. Convocatoria Pública 2015 Arte y Cultura para la Vida de la Secretaría de Cultura Ciudadana de Medellín - Capítulo 3. Don Julio, el héroe manso* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=sgtX7dM-f-0>

SANTOS, C. [CARABANTÚ RIO] (12 DE DICIEMBRE DE 2017). *Momentos XII Festival de la vida en la Gabarra* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=XFca4mgUglg&t=121s>

SANTOS, C. [CARABANTÚ RIO]. (23 DE SEPTIEMBRE DE 2020). *Sonidos de Paz en la ecoaldea Mandivá Fundamor. Puerto Tejada, Cauca* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=abMV1qwySVQ>

SIERRA-ENCISO, D. (S. F.). *Escuela de constructoras y constructores de convivencia y paz* [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=cXH_jVRbldQ

TATTAY, P.P.; DAGUA, T.; ROMERO, J.; Y TROCHEZ, J.; COMUNIDAD DE TORIBÍO Y JAMBALÓ PARTICIPANTES EN EL PROGRAMA SEMILLAS DE VIDA LUUÇX LEÇXKWE DEL PUEBLO NASA, TORIBÍO, CAUCA Y TAW ESTUDIO (2020) *Producción de animación indígena Nasa en el Norte del Cauca. Resguardo de Jambaló. Producción de animación indígena en el norte del Cauca, Colombia. Colombia, 2020.* [Video-clase # 4] <https://youtu.be/Uo18rKvglawç>

TATTAY, P. P. (2020). *Quintín Lame, Raíz de Pueblos. Norte del Cauca: Consejo Regional Indígena del Tolima, Crit* [Video]. Youtube <https://www.youtube.com/watch?v=7MlOx214tEE>



- TERCER CANAL (2019).** *Destierros, una historia del exilio colombiano* [Video]. YouTube <https://www.youtube.com/watch?v=sNW1Wgrt3fQ>
- TREJO, J. A. (2014).** *Rebeldes del Maguey* [Video]. YouTube <https://www.youtube.com/watch?v=fy2bEAZD5Gg>
- UNIMINUTO RADIO (S. F.).** *Cuando el arte se convierte en paz* [Video]. YouTube <https://www.youtube.com/watch?v=XUDWPEYMZQQ>
- RODRIQUEZ-ARISTIZÁBAL C. (2016).** *Indomesticali marca de agua* [Video]. Vimeo. <https://vimeo.com/430608857/733d413e8b>
- SEMINARIO CLACSO 2035 (2020A).** *Cine, autonomías y re-existencias. Polifonías.* [Video-Clase]. YouTube. https://youtu.be/RDHPkLZR_c
- SEMINARIO CLACSO 2035 (2020B).** *Seminario de retroalimentación inter-colectivos* [Video-Clase]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=NrttIVgxUio>
- ZAPATA, F.; REDESPIRAL Y FICMA (2020).** *La imaginación al poder* [Video-clase #11]. YouTube <https://www.youtube.com/watch?v=kzr788QLEgo>
- SEMINARIO VIRTUAL CLACSO (2035) CINE, AUTONOMÍAS Y RE-EXISTENCIAS. (2020)** *Página red de maestros. Portal. Autonomías cine y re-existencias* <https://sites.google.com/view/autonomiascineyreexistencias/>



La presente obra colectiva de cine autonómico visibiliza sencillas formas de solidaridad, sensibilidad, afectos, afectaciones y críticas transformadoras a los modelos cooptados por el desarrollo, las sutiles prácticas de la violencia estructural colonial, sexista, racista, elitista que circula en el Estado, la academia y que pasa inadvertida en los gestos dominantes personales y socioculturales.

La red de maestros –cineastas, cinéfilxs, académicxs, activistxs, curadorxs, diseñadorxs, artivistxs– descoloniza la mirada y amplía los imaginarios socioterritoriales a partir de la visibilización de mundos y realidades que posibilitan los buenos vivires campesinos y alter-urbanos que dan pistas para rehabitar la tierra desde las políticas de vida, del cuidado y la esperanza.

Este texto está diseñado como video-libro y libro-blog porque es una herramienta que teje experiencias de pequeñas prácticas-teóricas-emancipatorias que logran recontar y re-escribir con sombras y luces el presente, el pasado y el futuro.

El video-libro-blog indica el tránsito ocurrido en el mundo que se inventó una pandemia producida y productora de las tecnologías cibernéticas 4G y 5G. Más allá de pensar en dicotomías representadas en la oposición del mundo entre lo ficcional y lo real, estamos viviendo las realidades de futuros ficcionales, presenciales en multiplicidad de tiempos simultáneos (palpables) y que afectan de manera inevitable la vida de todxs.

En medio del colapso de las estructuras del sistema-mundo-global, del colapso civilizatorio del cual somos parte, y; de las condiciones coyunturales que nos consumen, no nos restringimos a la visibilización del mundo global dominante. Más allá del tono celebratorio de acortar las distancias y de plasmar las múltiples realidades oralizadas desde el cine, los relatos en territorios de mundos plurales instauran nuevos retos milenarios, ahora, como navegantes de las nubes-ciborg.

Frente a la guerra mediática del típico juego *ocultar mostrando* y la tergiversación de las realidades-mundos-vidas en el consumismo que circula en el cine comercial, el cine autonómico comunal y de las re-existencias batalla la invisibilidad producida en la propaganda que ocupa la mente en versiones de felicidad emblanquecidas, iluminadas, exitosas a costa de la vida y de las relaciones. De este modo, en este texto, aparecen narrativas políglotas (no sólo de lenguas coloniales y no coloniales; sino, también, de lenguajes –musicales, paisajes visuales y sonoros en multimedia para los ríos–) inspirando las memorias más recónditas y enraizadas con seres humanos y más que humanos.

La creación de la Red-Tejido de cineastas autonómicos en re-existencias es parte de las estrategias, tácticas y pasos del co(r)azonar con y entre voces, manos, huellas intra e inter-actuales en territorios alter-globales. De allí que este texto teje puentes desde todas las diásporas frente a las guerras ciborgextractivas y desde el camino del medio, que no acapara centralidades, sino que nos vincula con lugares subterráneos y periféricos que amplían los sentidos que están sucediendo ahora mismo en estrategias comunitarias que ritualizan la vida y la alegría. Al hacer un documental, no meramente realizamos un producto mediático de comunicación, en todo el trayecto, hacemos que pasen las historias que queremos, en el puente quebrado de la historia.

ISBN: 978-958-56896-7-1

