

06

Dirección General del proyecto

Alquimia Peña

Asesor
Octavio Getino

Coordinador Regional
Alfonso Gumucio Dagron

Investigadores Principales
Horacio Campodónico
Cecilia Quiroga San Martín
Vincent Robert Carelli
Janaina Rocha
Irma Ávila Pietrasanta
Pocho Álvarez W.
Jesús Guanche
Idania Licea

ESTUDIO DE EXPERIENCIAS
DEL CINE Y EL AUDIOVISUAL
COMUNITARIOS EN AMÉRICA
LATINA Y EL CARIBE

ESTUDIO DE EXPERIENCIAS
DEL CINE Y EL AUDIOVISUAL
COMUNITARIOS EN AMÉRICA
LATINA Y EL CARIBE

CUADERNOS DE ESTUDIOS

ESTUDIO DE EXPERIENCIAS DEL CINE Y EL AUDIOVISUAL COMUNITARIOS EN AMÉRICA LATINA Y EL CARIBE

Dirección General del proyecto

Alquimia Peña

Asesor

Octavio Getino

Coordinador Regional

Alfonso Gumucio Dagron

Investigadores Principales

Horacio Campodónico

Cecilia Quiroga San Martín

Vincent Robert Carelli

Janaina Rocha

Irma Ávila Pietrasanta

Pocho Álvarez W.

Jesús Guanche

Idania Licea



Observatorio del Cine y el Audiovisual Latinoamericano

Edición y corrección: Beidy Medina Villasuso

Traducción: Fidel Jesús Quirós Maqueira

Diseño de colección, diseño y composición: Yodanis Mayol

© Sobre la presente Edición

Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano, 2012

ISBN: 978-959-7205-08-1

Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano

Quinta "Santa Bárbara"

Calle 212 y ave. 31, Reparto La Coronela, La Lisa, La Habana, Cuba

www.cinelatinoamericano.org

www.observatorio.cinelatinoamericano.org

E-mail: fcine@cubarte.cult.cu

[dirección@fncl.cult.cu](mailto:direccion@fncl.cult.cu)

ÍNDICE

9	INTRODUCCIÓN, por Alquimia Peña
15	APROXIMACIÓN AL CINE COMUNITARIO, por Alfonso Gumucio Dagron
20	Pioneros del cine documental
24	El cine que nace en la región
28	Dictadura, democracia y cambio tecnológico
30	La irrupción del audiovisual comunitario
32	Una investigación necesaria
36	Desarrollo de la investigación
38	LA RIQUEZA DE LAS EXPERIENCIAS
52	LAS VOCES Y LOS PENSAMIENTOS
53	MEMORIA E IDENTIDAD
57	CIUDADANÍA Y ESFERA PÚBLICA
61	LA ACCIÓN COLECTIVA
63	El camino recorrido: conclusiones
64	CAPACITACIÓN
66	PRODUCCIÓN
69	VIEJOS Y NUEVOS LENGUAJES
71	TECNOLOGÍA
73	EXHIBICIÓN
78	SOSTENIBILIDAD
80	POLÍTICAS PÚBLICAS
83	Un horizonte propicio
86	Referencias bibliográficas
89	EXPERIENCIAS ESTUDIADAS POR PAÍSES
93	SOBRE LOS AUTORES
97	AGRADECIMIENTOS
103	IMÁGENES DE GRUPOS COMUNITARIOS

115	THE COMMUNITY CINEMA IN LATIN AMERICA AND THE CARIBBEAN
117	INTRODUCTION
125	AN APPROACH TO THE COMMUNITY CINEMA
130	Pioneers of the documentary cinema
134	The cinema born in the region
137	Dictatorship, democracy and technological change
140	The irruption of community audiovisual
142	A necessary research
146	The research development
148	THE RICHNESS OF THE EXPERIENCES
162	THE VOICES AND THE THINKING
163	MEMORY AND IDENTITY
168	CITIZENSHIP AND PUBLIC SPHERE
171	THE COLLECTIVE ACTION
174	The traveled road: conclusions
174	TRAINING
177	PRODUCTION
180	OLD AND NEW LANGUAGES
182	TECHNOLOGY
184	EXHIBITION
188	SUSTENTATION
191	PUBLIC POLICIES
194	A favorable horizon
197	Bibliography

INTRODUCCIÓN

por Alquimia Peña

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

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

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

FNCL aspira a que sea un aporte fundamental sobre el tema.

La presente publicación es resultado del proyecto “Estudio de experiencias del cine y el audiovisual comunitario en América Latina y el Caribe. Posibilidades de desarrollo”, que realizó la FNCL, entre 2011 y 2012, a través de su programa Observatorio del Cine y el Audiovisual Latinoamericano (OCAL-FNCL). En este empeño contó con el apoyo del Fondo Internacional para la Diversidad Cultural de la Unesco (FIDC), de la Oficina Regional de Cultura para América Latina y el Caribe de la Unesco, de la Oficina de la Unesco en México y de la Comisión Nacional Cubana de la Unesco. Se publica con la colaboración del Centro Nacional Autónomo de Cinematografía (CNAC) de Venezuela.

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

Los fundamentos de esta iniciativa se expresan en el documento del proyecto que respaldó en su primera convocatoria el Fondo Internacional para la Diversidad Cultural, entidad que responde a la Convención de 2005 sobre la Protección y Promoción de la Diversidad de las Expresiones Culturales. En el proyecto se menciona que la investigación hará énfasis en “las expresiones de grupos comunitarios, pueblos indígenas y asociaciones populares sobre sus propias vidas”, y que para ello se estudiará la producción audiovisual en países de la región, a través de cuatro actividades principales: a) definición de metodología, indicadores y diseño de la investigación; b) realización de los

estudios nacionales y subregionales; c) producción de un informe sobre mejores prácticas y una base de datos sobre la producción audiovisual en América Latina y el Caribe; y d) promoción de los resultados de la investigación a través de medios de información y de una reunión regional de expertos.

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

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

Luego de un intenso proceso de consulta se constituyó el grupo de investigadores principales, cada uno de los cuales tuvo bajo su responsabilidad varios países, en un esfuerzo por abarcar lo más representativo de los procesos de organización,

producción y difusión del audiovisual comunitario en la región. Horacio Campodónico asumió la responsabilidad de Argentina, Paraguay y Uruguay; Cecilia Quiroga se ocupó de Bolivia, Chile y Perú; Pocho Álvarez condujo el trabajo de investigación correspondiente a Colombia, Ecuador y Venezuela; Idania Licea y Jesús Guanche se concentraron en Cuba y la subregión caribeña; Irma Ávila Pietrasanta abordó México y Centroamérica; y Vincent Carelli tuvo a su cargo Brasil.

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

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

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

Si algo destaca como denominador común de las experiencias aquí identificadas es la voluntad de reivindicar el derecho a la comunicación. Más allá de las expresiones culturales que fortalecen

las identidades, el cine y el audiovisual representan para las comunidades un ejercicio de posicionamiento político y social, en sociedades que frecuentemente las invisibilizan y marginan. A través de la tecnología audiovisual esas comunidades afirman su derecho a expresarse en el conjunto de la sociedad.

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

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

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

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

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

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

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

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

› APROXIMACIÓN
AL CINE COMUNITARIO

por Alfonso Gumucio Dagron

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

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

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

El cine y audiovisual comunitarios son expresión de comunicación, expresión artística y expresión política. Nace en la mayoría de los

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

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

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

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

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

mismos medios empleados para la información y en este caso resulta hasta redundante especificar que son de ‘masas’” (Pasquali, 1963).

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

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

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

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

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

PIONEROS DEL CINE DOCUMENTAL

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

Los predecesores del cine comunitario fueron los pioneros del cine etnográfico y antropológico que otorgó legitimidad cultural a comunidades cuyas imágenes habían sido hasta entonces reflejos exóticos. La actividad cinematográfica que desarrollaron antropólogos, etnólogos e incluso ingenieros, como es el caso de Jean Rouch, contribuyó a romper el cristal que encerraba las imágenes distantes de comunidades en diversos lugares del mundo. Las cámaras de estos improvisados —pero no menos grandes— cineastas, revelaron no solamente la riqueza y pluralidad de las culturas autóctonas, sino que lo hicieron de manera que las comunidades aparecían investidas de la dignidad, la autoridad moral y el respeto que se merecían y que antes se les había escamoteado.

Igual que su progenitor, Robert Flaherty (1884-1951) trabajaba como inspector de ferrocarriles en Canadá cuando se interesó en el cine. Considerado el padre del cine etnográfico, hizo los primeros documentales sobre la cultura de los inuit¹ e introdujo una forma de trabajar con ellos que sirve aún hoy de referencia: no solamente

¹ Los inuit son conocidos, comúnmente, como esquimales, nombre despectivo con el que fueron bautizados por los pueblos algonquinos. (*N. del E.*)

llevó cámaras a las comunidades, sino un laboratorio para revelar la película y proyectores para mostrar a los propios inuit lo que había filmado con ellos. Más aún, en sus películas escenificó algunas situaciones con el concurso de actores escogidos entre los indígenas.

La propia denominación de “cine documental” nace cuando el escocés John Grierson,² menciona el “valor documental” en una de las películas emblemáticas de Flaherty, *Moana* (1926). Fue el propio Grierson quien introdujo en su artículo “Principios del cine documental” (1932) su convicción de que las cámaras de cine debían salir de los estudios de producción donde estaban atrapadas, para mirar directamente la realidad. Grierson estaba muy interesado en el cine como medio de comunicación para el cambio social, y en ese sentido fue un gran pionero, quizás más con su pensamiento y su labor de productor, que como director de cine. Grierson afirma en su manifiesto que los actores y los escenarios originales y auténticos “constituyen la mejor guía para interpretar cinematográficamente el mundo moderno”.³

Mientras en 1922 Flaherty estrenaba *Nanook del norte*, los hermanos Mikhail y David Kaufman (1896-1954) –este último tomaría el seudónimo de Dziga Vertov que lo haría famoso– empezaban en Rusia la serie de 23 episodios documentales conocida como *Kino-Pravda*, cuestionando el cine oficial que se empezó a hacer luego del triunfo de la revolución bolchevique en 1917. Entre lo mucho que reflexionó y escribió sobre cine Dziga Vertov, retenemos una frase emblemática: “Soy un ojo. Soy un ojo mecánico. Yo, una máquina, estoy mostrando un mundo cuyos rasgos solo yo puedo ver”.

Una década más tarde, Aleksandr Medvedkin (1904-1989) llevaría adelante la innovadora experiencia del “cine-tren” y del noticiario *Soyuzkino*, para ir en busca de la realidad a través del inmenso

² John Grierson contribuyó, en Canadá, a la creación del National Film Board (NFB) en 1939.

³ “We believe that the original (or native) actor, and the original (or native) scene, are better guides to a screen interpretation of the modern world. They give cinema a greater fund of material. They give it power over a million and one images. They give it power of interpretation over more complex and astonishing happenings in the real world than the studio mind can conjure up or the studio mechanician recreate” (Grierson, 1932).

territorio de Rusia, en un tren equipado con laboratorios y todo lo necesario para producir y también mostrar películas.

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

Ingeniero hidrólogo de profesión, Rouch vivió en Níger antes y después de la independencia, y allí realizó sus filmes más emblemáticos sobre la cultura, las tradiciones y la ecología de las poblaciones del Valle del Níger. Su actividad –más de un centenar de películas– dio nacimiento a la cinematografía de ese país africano. Rouch tuvo también presencia en América Latina, por ejemplo, en México, donde inspiró el trabajo de Luis Lupone. Por su parte, el misterioso y recluido Chris Marker⁴ innovaría el lenguaje documental a partir de la experiencia de Medvedkin y Vertov, haciendo enorme énfasis en el discurso filmico y poético elaborado en la sala de montaje.

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

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

Una característica de casi todos los documentalistas ha sido la capacidad de reflexionar sobre su quehacer cinematográfico y sobre la naturaleza de la “verdad” y de la “realidad” en el cine documental. Por mucho que pretenda aparecer neutral o ajeno, el cineasta interviene cuando filma y, sobre todo, cuando edita una película. Cuando filma, elige planos, escoge personajes, y compone la imagen de una

⁴ Su verdadero nombre era Christian François Bouche-Villeneuve.

manera que revela su manera de mirar la realidad. Cuando edita, interviene en mayor medida porque su decisión de elegir planos (y descartar otros), de fijar la duración de las secuencias o el ritmo, construye un discurso que responde a su cultura e ideología.

Los documentalistas son conscientes de esa discusión y reconocen que la realidad no se captura “en directo”, sino que se interpreta. El “ojo” de Dziga Vertov es, en última instancia, el suyo, no el de una máquina neutral. Como afirma Wolf Koenig, cada corte en la edición “es una mentira”, pero el cineasta dice la mentira “para poder contar la verdad”.⁵ Esto se parece a lo que dijo Bertolt Brecht (1938): “La realidad cambia, y para representarla las formas de representación deben cambiar”.

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

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

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

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

⁵ “Every cut is a lie. It's never that way. Those two shots were never next to each other in time that way. But you're telling a lie in order to tell the truth” (Koenig, s.a.).

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

EL CINE QUE NACE EN LA REGIÓN

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

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

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

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

No es diferente el caso de México, donde luego del triunfo de la revolución se formó una vanguardia de artistas mexicanos que traba-

jaron activamente en la construcción del imaginario de “lo mexicano”, y participaron en el proyecto posrevolucionario de exploración formal, que constituyó parte del renacimiento cultural mexicano, trabajando con los elementos de la cultura de las comunidades e integrándolas al imaginario de nación, según nos informa el capítulo de Irma Ávila Pietrasanta. En 1934, Manuel Álvarez Bravo filmó en el istmo de Tehuantepec a mujeres indígenas para retratar la belleza local y autóctona. Realizó otros ejercicios de cine con comunidades, como *Los tigres de Coyoacán* y *La vida cotidiana de los perros*.

La sensibilidad social que atraviesa las primeras obras cinematográficas caracterizó también a los cineastas que inauguraron el periodo sonoro del cine latinoamericano, aquellos que durante los años 1940 y 1950 realizaron documentales o semidocumentales con una vertiente social o antropológica, como *Vuelve Sebastiana*, del boliviano Jorge Ruiz, o los films de “geografía humana” del argentino Jorge Prelorán. También en Argentina películas como *Prisioneros de la tierra* (1939), de Mario Soffici, *La guerra gaucha* (1942), de Lucas Demare, y *Las aguas bajan turbias* (1952), de Hugo del Carril, constituyen antecedentes fundamentales.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Las apretadas referencias anteriores no pretenden ser exhaustivas, puesto que ya se ha escrito bastante sobre el nuevo cine latinoamericano, sin embargo, es importante recordar que el cine comunitario no nace de la nada, sino que tiene referentes fundamentales en el propio cine latinoamericano, y que muchas de las prácticas de producción y difusión alternativa que se llevaron adelante durante las décadas de 1960 y 1970, fueron importantes precedentes del cine comunitario actual.

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

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

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

Se defendía entonces la noción de que los formatos ligeros, Súper 8 y video, no eran la expresión subdesarrollada del cine de pantalla y de la televisión –como algunos profesionales del cine afirmaban con menosprecio– sino instrumentos diferentes, con funciones sociales nuevas, aunque, como se ha visto anteriormente, sus antecedentes temáticos y sociales pueden encontrarse en la propia historia del cine en la región, y a nivel mundial. Como todos los ciclos

históricos, este también significó una ruptura, a la vez que tenía un anclaje en el pasado. Podríamos rastrear las pistas del cine y video independientes, que se desarrollaron en la región latinoamericana en la década de 1980, en la historia de otras experiencias de cine documental participativo, aquel cine que salió en busca de la realidad, como el cine-tren de Medvedkin, el cine de los pioneros latinoamericanos del cine sonoro y, por supuesto, en la eclosión vigorosa del nuevo cine latinoamericano en la década de 1960. Nada ocurre fuera de la historia y sin historia. La deuda del presente con el pasado está siempre allí.

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

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

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

El video independiente se inscribe en la corriente de comunicación alternativa que tomó fuerza en la década de 1980 para interpelar a los medios de información y difusión tradicionales, coludidos con intereses políticos y económicos. Al igual que otras manifestaciones

de comunicación alternativa,⁶ promovió la participación de las comunidades, grupos y sectores organizados. Aunque con frecuencia dirigido por profesionales independientes, promovió una mayor participación e inclusión de la comunidad en la producción y en la definición de contenidos, para reflejar desde adentro otras miradas. Contribuyó también a la comunicación entre diferentes comunidades a través de formatos novedosos como las video cartas, que generó la experiencia cubana Televisión Serrana.

En Chile, una variante del video popular fue el “video proceso”, que el investigador Hernán Dinamarca definió como aquel que acompaña dinámicas socio-históricas concretas de los movimientos sociales y sectores populares. En esa noción de proceso encontramos antecedentes del audiovisual comunitario, en el sentido de que incentiva una comunicación participativa y horizontal. Según Stefan Kaspar,⁷ inicialmente la tecnología de video no era aún una herramienta al alcance de grupos rurales, porque la tecnología era muy cara y su manejo todavía complejo para los campesinos. En la siguiente etapa, sin embargo, el reto fue que las comunidades pudieran apropiarse de los medios de producción y usarlos de acuerdo a sus necesidades y opciones políticas.

LA IRRUPCIÓN DEL AUDIOVISUAL COMUNITARIO

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

⁶ La radio comunitaria fue siempre la más importante expresión de la comunicación alternativa.

⁷ Stefan Kaspar, cofundador e integrante del colectivo de cineastas y comunicadores peruanos Grupo Chaski. Texto sobre Cine Participativo escrito como insumo para el presente estudio a pedido de la investigadora Cecilia Quiroga, diciembre de 2011.

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

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

Muchos años después, la irrupción del video y luego la eclosión de nuevas tecnologías digitales abarató los costos y simplificó el manejo de los aparatos, de tal manera que puso al alcance de todos la posibilidad de filmar o grabar imágenes y sonidos. La tecnología ha sido, entonces, un trampolín que permitió el salto de un cine de individuos a un cine de comunidades, pero no es en sí un instrumento de transformación, sino que depende del valor de uso. La mitificación excesiva de la tecnología oscurece el análisis de las verdaderas motivaciones, causas y efectos.

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

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

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

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

UNA INVESTIGACIÓN NECESARIA

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

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

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

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

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

Por otra parte, fue una decisión del equipo de investigación prestar especial atención a los aspectos cualitativos antes que cuantitativos de los procesos, para de ese modo incluir el análisis sobre relaciones y actores: las iniciativas públicas y privadas; las redes, las organizaciones y asociaciones civiles; los festivales, encuentros y muestras de audiovisual; el papel del Estado incluyendo la legislación, la promoción, las convenciones y acuerdos; los espacios virtuales de difusión electrónica y otros; la formación y capacitación en escuelas de cine

o talleres; la sostenibilidad social, económica e institucional; las modalidades de trabajo individual, grupal y colectivo, y, finalmente, la articulación del lenguaje audiovisual y las expresiones artísticas.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

- Las prácticas y acciones instrumentales asociadas a la transformación de los recursos necesarios para el funcionamiento de la organización.

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

DESARROLLO DE LA INVESTIGACIÓN

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

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

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

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

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

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

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

Así lo expresa Horacio Campodónico, investigador que cubrió Argentina, Paraguay y Uruguay: “La exposición de los antecedentes argentinos en las prácticas de cine comunitario excede, en términos comparativos, las extensiones que sobre el mismo rubro se han plasmado en los casos de Uruguay y Paraguay. Dos motivos fundamentan este desequilibrio: el primero se refiere a las asimetrías que presentan los distintos desarrollos audiovisuales de los países que componen el área de estudio asignada; y el segundo ha sido la necesidad de compilar los testimonios localizados en dispersas publicaciones, muchas de ellas de difícil acceso o destruidas durante la dictadura militar”.⁸

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

LA RIQUEZA DE LAS EXPERIENCIAS

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

Algunas, como sucede en Bolivia, constituyen un entramado de organizaciones vinculadas entre sí. El Sistema Plurinacional de Comunicación de Pueblos Indígenas Originario Campesino e Interculturales, engloba a toda una red articulada de comunicación, dentro de la cual se encuentra el audiovisual comunitario que, a su vez, reúne otras instancias y experiencias. El Sistema funciona apoyado y auspiciado por la Coordinadora Audiovisual Indígena Originaria de Bolivia

⁸ Horacio Campodónico en correspondencia con el coordinador de la investigación, 12 de enero de 2012.

(CAIB) y CEFREC, con el impulso de las Confederaciones Nacionales Indígenas Originarias Campesinas. Si bien esto es particular al caso de Bolivia, constituye una experiencia emblemática e influyente para toda la región.

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

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

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

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

desde 1986. En las experiencias brasileñas destaca la participación de los jóvenes, con frecuencia ligada a iniciativas de música y expresiones artísticas. Carelli y Rocha identificaron, además, otras experiencias destacadas, como la Associação Imagem Comunitária (AIC), el Coletivo de Video Popular de São Paulo, la Central Única de Favelas (CUFA), y Fora do Eixo (FDE).

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

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

No podría dejarse de lado en Chile la actividad del pueblo mapuche, cuya trayectoria en el uso de medios de comunicación se basa en la necesidad de expresarse, reafirmar su identidad, informar e informarse, denunciar la situación de marginación en la que viven y dar a conocer sus reivindicaciones territoriales frente al Estado. Los mapuches, al igual que otros pueblos originarios de Latinoamérica,

son víctimas de la discriminación y de la negación de su cultura. Desde la década de 1990 sus organizaciones han desarrollado acciones reivindicativas. El colectivo mapuche ADKIMVN se dedica a formar equipos de comunicación en distintos territorios. Trabaja en coordinación con las autoridades mapuches tradicionales, abordando los temas que la misma comunidad juzga relevantes, acompañando así “los procesos políticos y sociales, de reconstrucción territorial y organizacional, rescate y fortalecimiento cultural, desarrollo de planes de vida, revitalización y promoción de los derechos colectivos”.⁹

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

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

⁹ Muchos de los textos referidos por Alfonso Gumucio Dagron en el presente trabajo, están contenidos dentro del libro *Cine Comunitario en América Latina y el Caribe*, obra mayor que ha sido resumida en este Cuaderno de Estudio número 6.

requieren de la acción colectiva”, afirma en el capítulo sobre Colombia el investigador Pocho Álvarez.

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

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

Otra iniciativa, derivada de Televisión Serrana, es Visión Común, que representa el pensamiento integrador de un grupo muy diverso de personas (comunicadores, promotores culturales, profesores, periodistas, instructores de arte, historiadores, ingenieros, trabajadores manuales, entre otros) que con una cámara de video aspira a lograr una transformación social en la comunidad de El Cobre. El audiovisual se presenta como una propuesta de solución de los problemas, a partir del análisis generado por la comunidad durante su exhibición. El objetivo general es lograr que la comunidad reflexione sobre sus propios problemas y busque alternativas de solución. Visión Común se propone: incentivar el gusto estético a partir de talleres de creación y apreciación de las artes audiovisuales en niños, adolescentes y jóvenes; promover la divulgación de productos audiovisuales que aborden problemáticas relacionadas con las realidades y entornos sociales de las comunidades; revitalizar las tradiciones culturales, patri-

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

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

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

dependen de fuentes de financiamiento, como las que apoyan el cine comercial y el cine profesional independiente. En eso, el cine de Cuba no es diferente al resto de los países de América Latina, aunque las iniciativas cubanas se han beneficiado del apoyo de las instituciones centrales de la cinematografía del país.

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

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

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

El investigador destaca también una experiencia de difusión y exhibición, el Festival del Río de la Raya, que apuesta a la formación y a la generación de una conciencia para concretar acciones a partir de cuatro ejes de reflexión: la salud, el medio ambiente, la organi-

zación comunitaria y la educación. Estos temas articulan acciones de capacitación, que alimentan la resistencia de la cultura viva que reclama su derecho a la sobrevivencia en un Estado “plurinacional y diverso”.

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

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

La iniciativa mexicana que más visibilidad ha tenido a nivel nacional e internacional es Promedios en Comunicación Comunitaria, una organización binacional y multicultural que desde 1998 se dedica a facilitar capacitación, tecnología e información del uso de los medios de comunicación, poniendo énfasis en el área de producción de videos. Promedios, que se fundó en 1994 por iniciativa de Alex Halkin y de Tom Hanson, con el apoyo de algunas redes norteamericanas

de televisoras de acceso público y proyectos de ejercicio de libertad de expresión, trabaja en las comunidades más alejadas de Chiapas, las mismas que en 1994 captaron la atención mundial cuando se levantaron con el Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN), logrando apoyo de la opinión pública no solo en México sino fuera del país. Varias de las actuales comunidades autónomas zapatistas usan el video para enviar comunicados al exterior, e internamente como herramienta para definir y promover objetivos e iniciativas comunitarias. El interés por parte de las comunidades en el manejo de cámaras de video, así como la sensibilidad de personas que simpatizan con el movimiento rebelde, posibilitó gestar, en 1995, la idea de impulsar esfuerzos conjuntos con el objetivo de que las comunidades tengan la oportunidad de apropiarse de conocimientos, en comunicación, que les posibiliten construir desarrollo y autonomía.

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

Una de las iniciativas seleccionadas, la Asociación para la Comunicación, el Arte y la Cultura (Comunicarte), ha centrado su trabajo desde hace tres décadas en la investigación, documentación y difusión de la realidad social guatemalteca, por medio de registro, producción de documentales, programas radiofónicos, material impreso y capacitaciones para la formación de comunicadores sociales. Su mayor logro es haber reunido el mayor acervo histórico de los movimientos sociales guatemaltecos del país, estrechamente ligados a la historia del conflicto armado y a las consecuencias del mismo. La documentación sobre violaciones de los derechos humanos, llevadas a cabo por el ejército guatemalteco en distintos puntos del país, permitió realizar una serie de documentales que manifiestan en toda su dimensión lo que ocurrió en Guatemala, teniendo como base los testimonios de los sobrevivientes y de familiares de las víctimas.

La Fundación Luciérnaga, en Nicaragua, nació en 1993 “como reacción a una triste realidad: era mucho más fácil encontrar cualquier video sobre Nicaragua en Londres, Nueva York, París o Amsterdam que en el propio país”, según afirmación de su fundador y exdirector, Félix Zurita. Dice Irma Ávila Pietrasanta: “Como el resto de Centroamérica, Nicaragua fue durante la década de 1980 un foco de aten-

ción en el mundo: guerras, revoluciones, guerrillas, etc. Durante esa época se realizaron reportajes, videos, documentales, ficciones, etc.; pero muy pocos materiales quedaban en el país, y lo que quedaba era de difícil acceso. Recoger la memoria histórica a través de la imagen fue el primer objetivo de la Fundación Luciérnaga, convencidos de que, sin memoria del pasado, no es posible entender el presente ni prevenirse contra el futuro". Luciérnaga amplió sus servicios, organizó muestras de cine y en el año 2000 inició una línea de producción propia con los primeros documentales institucionales y producciones temáticas como *Alerta Verde, Salud Sexual y Reproductiva, Soberanía Alimentaria, Turismo Rural*, entre otras.

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

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

y la danza y, desde 2009, ha implementado proyectos de producción audiovisual independiente.

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

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

Horacio Campodónico seleccionó en Paraguay la experiencia que lleva adelante la Coordinadora por la Autodeterminación de los Pueblos Indígenas (CAPI), una entidad integrada por 14 organizaciones de los pueblos originarios del Paraguay, cuyos objetivos incluyen la defensa de los derechos colectivos e individuales de los pueblos indígenas, la lucha por la vigencia plena de las garantías legales, la articulación de acciones con otras organizaciones indígenas, y la defensa de los derechos e intereses de las organizaciones miembros. Desde su fundación, la CAPI inició un programa de Comunicación Audiovisual

que se ha caracterizado por la realización de talleres de formación, en un proceso de aprendizaje y apropiación de las herramientas de registro en video, dirigido a los miembros de las distintas comunidades. En el texto denominado “Declaración de Cerrito”, los integrantes de la CAPI reafirman su abierta voluntad de emplear políticamente las herramientas audiovisuales.

Otra de las experiencias seleccionadas en Paraguay es la del Colectivo de Liberación de Información y Producción (CLIP), que incluye a organizaciones de las comunidades campesinas OLT (Organización de Lucha por la Tierra de Capiibary) y CPA/SPN (Coordinadora de Productores Agrícolas de San Pedro Norte, en Tava Guarani), y orienta su actividad a la generación y producción independientes de información local, fomentando, a través del trabajo audiovisual, el desarrollo identitario, la conciencia y la memoria colectiva. “De ese modo promueve la apropiación de los saberes y conocimientos tecnológicos en aquellos sujetos que, además de desconocerlos, habitualmente son objeto de manipulación de miradas externas”, afirma Campodónico.

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

Desde el año 2008, el Colectivo Cine Veraz realiza, en varios departamentos de Uruguay, el registro y difusión audiovisual de luchas y reivindicaciones sociales (conflictos estudiantiles, laborales, democratización de la comunicación, memoria y derechos humanos,

etc.), desde una posición de cine militante que toma como referente las prácticas del grupo Cine de la Base, de Argentina. Entre sus objetivos destaca profundizar en los procesos populares de formación teórico-práctica para la democratización de las capacidades y de los medios de producción audiovisuales, así como recuperar la cotidianidad como elemento narrativo para la construcción de la identidad asociado a los intereses propios de clase. Un trabajo similar realiza el grupo Cine Insurgente, con producciones concebidas como herramientas políticas de intervención.

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

En su capítulo sobre Venezuela, Pocho Álvarez destaca la experiencia del pueblo indígena wayuu, cuya población vive a ambos lados de la frontera entre Venezuela y Colombia. A través del diálogo transfronterizo los wayuu hicieron conocer sus propuestas respecto de la comunicación en la construcción de una identidad propia, como parte del proceso de apropiación de herramientas de comunicación para fortalecer su lucha por la tierra, el agua, el respeto a la vida, la autonomía, la tecnología y las formas de comunicar. La creación de la Red de Comunicación del Pueblo Wayuu permitió, según señala Pocho Álvarez, promover los valores culturales, tener incidencia en los temas de legislación y normatividad, y desarrollar una política inclusiva, autónoma y pertinente, así como monitorear los medios masivos como parte de las tareas y “hacer vocería” cuando pretendan dañar o criminalizar la imagen de la comunidad. Sobre esta plataforma se ha desarrollado un plan de producciones audiovisuales de las que da cuenta el texto sobre Venezuela.

La iniciativa de la Fundación Villa del Cine, otra de las experiencias seleccionadas en Venezuela, es el resultado de políticas públicas para

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

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

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

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

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

LAS VOCES Y LOS PENSAMIENTOS

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

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

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

Ciertamente, las experiencias relativamente recientes del cine comunitario caminan hoy los mismos pasos que caminó en sus inicios el nuevo cine latinoamericano, a partir de preocupaciones políticas, sociales y culturales similares. Esto, quizás, es una constatación de que la injusticia social no se ha superado en la región, de que los

medios de difusión comerciales no reflejan la realidad de los marginados, y de que las luchas de ahora abarcan a sectores de la población que, hace unas décadas, no habían dado el paso de fortalecer su palabra (y su imagen) a partir de su propio potencial de expresión.

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

MEMORIA E IDENTIDAD

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

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

En las palabras de Vincent Carelli, Video nas Aldeias entendió que: “nuestros propios ojos hacen toda la diferencia”, aludiendo a la inclusión de los temas indígenas en el sistema educativo brasileño para deconstruir los clichés y los prejuicios en los medios de difusión. “Los indios quieren ser parte de la modernidad, se incluirán en este país y disfrutarán de la plena ciudadanía, cuando su identidad y la diferencia

se respeten". En Video nas Aldeas se mantiene el objetivo original "de apoyar las luchas de los pueblos indígenas para fortalecer su identidad y su patrimonio territorial y cultural, a través de recursos audiovisuales y una producción compartida, marcada por la apertura a los demás, sus miradas, las opiniones y pensamientos".

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

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

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

Irma Ávila Pietrasanta, quien estuvo a cargo de México y Centroamérica en esta investigación, señala que los proyectos que lleva

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

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

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

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

Ulloa, citada por Cecilia Quiroga, se trata de debatir la relación entre “el filmante y el filmado”.

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

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

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

Miguel H. López (2010)¹⁰ sostiene que: “Los que desde el mundo no indígena incursionamos en ese trayecto y establecimos ese primer puente, aún precario, podemos decir que la tarea es inicial, mínima,

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

todo está por hacerse. El contacto de los pueblos aborígenes a esta experiencia de poder retratarse y verse luego es casi mágico, es revelador, casi un descubrimiento de una dimensión inexplorada, y se sienten profundamente conmovidos y persuadidos al punto de plantear, con legítima convicción, que ellos mismos quieren contarse, hablarse y narrarse en sus historias. La dificultad es aún perenne: Todavía debemos esbozar y desarrollar proyectos desde ellos, con ellos, para ellos, a fin de lograr capacitación, promoción y proyección para que puedan efectivamente incorporar conocimiento, técnica y tecnología para comenzar a audiovisualizarse”.

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

CIUDADANÍA Y ESFERA PÚBLICA

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

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

Para Pocho Álvarez, estos procesos tratan de “transformar los imaginarios de la comunidad, embodegados por la violencia, y formar

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

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

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

Los realizadores indígenas también reconocen que su trabajo audiovisual ha servido para fomentar el crecimiento personal. Muchos han encontrado su camino a partir de la práctica comunicacional y eso, a su vez, ha ayudado a las comunidades, en la medida en que algunos desempeñan ahora un papel destacado en sus organizaciones: "Ahora me llaman para que participe en las asambleas, en las reuniones de organizaciones y de mi comunidad, y siempre me piden que opine

ya que yo salí a capacitarme para colaborar a la localidad, eso es lo bonito y me siento orgulloso de poder orientar, replicar y aportar, con todo lo aprendido, a mis compañeros”, revela Gumercindo Yumani.

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

Al referirse a las experiencias estudiadas en Argentina, Horacio Campodónico afirma que un rasgo común a los actores de los distintos grupos comunitarios está dado por motivaciones vertebradas en torno al reclamo de inclusión de las voces e imágenes de todos aquellos grupos, sectores y comunidades que sistemáticamente son distorsionadas o excluidas de las agendas de las corporaciones mediáticas. El gesto de autoafirmación identitaria, así como la puesta en construcción y circulación de la misma, ocupa un lugar privilegiado en las actividades. El grupo Antena Negra TV pone el acento en la autoafirmación identitaria a partir de la construcción del punto de vista propio que atraviesa toda la producción audiovisual de resistencia. Natalia Pollito afirma que “la principal innovación es que la cámara está del lado de los organizados y no detrás de la policía. La producción es desde los propios protagonistas”.

En áreas urbanas o rurales, en poblaciones mestizas o indígenas, el objetivo de intervenir en la esfera pública comunicacional es común a todas las experiencias. Juliana Julajuj, indígena maya y dirigente de Nutzij, organiza talleres, exhibiciones en las comunidades y muestras de cine para abrir nuevos espacios de reflexión para las mujeres indígenas: “Ahora ya somos bastantes y tenemos una visión futura [...] si podemos llevar el trabajo de la comunicación comunitaria, va a ser una herramienta muy útil para exigir educación, tierra, salud, derechos de la niñez, sobre la cultura nuestra [...]. Como ella, otras mujeres que no aprendieron a leer y a escribir, y que nunca habían soñado

con una vida más allá de acarrear agua y tener hijos, ahora usan el video como medio de comunicación, y se sienten empoderadas para tomar decisiones, documentar los acontecimientos importantes de su comunidad y contribuir a revitalizar su cultura. Los videos realizados por las comunidades indígenas proporcionan información a la gente en su propia lengua, y en imágenes que pueden reconocer y con las que pueden identificarse.

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

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

La organización del Cine Móvil Huayra, en Venezuela, articula su búsqueda alrededor de la organización de propuestas comunitarias de “autosistematización, autoinvestigación, autoformación, autodifusión y autoproducción audiovisual” como metas para recuperar “la memoria escénica, colectiva, y de identidad audiovisual en comunidades históricas en vías de desaparición o desaparecidas”, según el informe de Álvarez, con el propósito de integrar “la memoria colectiva oral y audiovisual del sector rural al sector urbano”, y generar así “un modelo de auto administración de la identidad local hacia lo nacional y

lo americano” para “descolonizar la identidad a partir de la memoria colectiva, y recuperar la memoria colectiva a través de la conversación informal como elemento base de la comunicación popular”.

LA ACCIÓN COLECTIVA

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

“No se hace una minga¹¹ solo cogiendo pico y pala; la minga se hace como lo hacemos aquí, la minga de pensamientos, de ideas para que un producto salga”, añade Saywua Kullur. “Esta práctica inmemorial –según subraya en su capítulo Pocho Álvarez– traduce tradición y significa recuperar y nutrir el quehacer nuevo con la raíz antigua, con los métodos del trabajo comunitario, con ese espíritu de pueblo originario. Significa reconocer y observar el respeto profundo a los espacios productivos y a los procesos de organización, sus tiempos y ritmos, sus necesidades y puntos de vista en tanto comunidad, sus instancias de organización y de decisión, sus formas de producción, de siembra y de cosecha. Allí, en esa dinámica, el autor individuo de la obra se disuelve en el colectivo, en lo comunitario como hacedor y protagonista. En ese sentido hacer cine comunitario ‘es un despertar’, una búsqueda y un proceso en construcción para hacer juntos el *ñucanchik muskuy*, es decir, ‘nuestros sueños’. Ese despertar para soñar es el criterio que hace madurar el sentir profesional y el ideal de algunas realizadoras kichwas de la sierra. [...] Ese reconocer las limitaciones del singular para dar paso a la potencia del plural es un ejercicio natural que nace de la memoria genética, de una forma de ser y de trabajar con todos, es decir, la minga”.

¹¹ *Minga* o *minka*: trabajo comunal y recíproco.

En el cine comunitario, a diferencia del cine de expresión artística donde predomina la figura del director, la producción obedece a una lógica colectiva. Humberto Claros, comunicador de la organización boliviana CAIB, en una entrevista con Estefanía Paiva, sostiene que: “la gente siempre quiso saber por qué nosotros ponemos ‘responsables’ y no ‘director’. Siempre hubo esa pregunta, y lo que yo supe es que eso es producto de una reflexión que se hizo hace dos años, de que no es la dirección en el sentido occidental del que manda a todos: el gran jefe sentado ahí. Desde un punto de vista propio, asumo que el responsable es una persona de la comunidad, de la región, que puede explicar a la comunidad los problemas que pueden darse al producir. Si, por ejemplo, la comunidad reclama por algo, este responsable tiene que atender. El término ‘responsable’ obedece a eso, él se involucra con la comunidad, es parte de esta, conoce todos los problemas del lugar. No es un director que plantea un tema y después lo investiga, sino que es alguien que forma parte del lugar”.

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

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

“La razón de ser del cine de Sarayacu es la comunidad, su lucha, la conservación de su cultura, su tierra [...]. La comunidad se expresa a través del cine y el cine expresa el punto de vista, la lucha, la acción de la comunidad, todo lo cual está plenamente imbricado”. Esta afirmación de Alejandro Santillán, forjador de la primera generación de realizados-

res audiovisuales de la comunidad kichwa de Sarayacu, caracteriza la esencia de un cine comunitario militante, engranado directamente al proceso histórico de resistencia y supervivencia de una de las comunidades más emblemáticas de la amazonía centro de Ecuador. En esa lucha de resistencia el cine comunitario de Sarayacu es un instrumento de difusión imprescindible, una herramienta necesaria para la memoria, el conocimiento y la difusión de las razones y derechos que les asisten a los últimos bastiones humanos que defienden el bosque primario y lo que él guarda”.

Sarayacu es un proceso de autogestión, de autofinanciación y de autoafirmación donde, según testimonios de sus actores, la comunidad deja de lado sus tareas diarias para aportar a la producción de una película. “Si se trata de una historia comunitaria, a veces la comunidad entera se ocupa de participar en la película días enteros”. El gran valor de esta experiencia, en palabras de Santillán, “es que la comunidad está detrás del mundo audiovisual de los jóvenes, la comunidad es absolutamente consciente de la importancia de ese mundo y es absolutamente consciente de que si la gente de la selva o los pueblos no utilizan la comunicación y no son dueños de sus medios de comunicación, siempre van a estar alienados por los medios masivos”. Algo muy similar es lo que observamos a lo largo de 25 años de experiencia de Video nas Aldeias, en Brasil, aunque esos procesos no siempre están exentos de conflictos y cuestionamientos de parte de los ancianos de las comunidades.

EL CAMINO RECORRIDO: CONCLUSIONES

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

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

CAPACITACIÓN

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

“A mí me enseñaron a hacer Súper 8 milímetros bien, donde se podía ver la imagen bien, se podía escuchar una historia, se podían proyectar en un cine y no necesité digamos de cinco años de escuela para eso, fue un simple curso de seis meses en donde me enseñaron a utilizar bien una herramienta, ¿por qué no hacer lo mismo en un grupo indígena? Respondieron que estaba loco”, afirma el mexicano Luis Lupone, realizador de cine y video, animador de talleres de cine indígena.

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

Por lo mismo, según analiza Pocho Álvarez, “el imperativo de capacitación es como una necesidad común a todos los procesos y todos los colectivos. Generar capacitación a través del contacto con realizadores o cineastas comprometidos, ha sido una vertiente para talleres y programas”, y cita como ejemplo emblemático la trayecto-

ria de Marta Rodríguez y Jorge Silva, y su histórica relación con las organizaciones indígenas en su quehacer audiovisual. Sin embargo, con demasiada frecuencia las necesidades superan a la experiencia. Existe la noción muy arraigada de que la gente no necesita saber o tener un conocimiento profundo de la realización audiovisual porque basta el impulso y la necesidad de expresarse para generar ese tipo de producciones.

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

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

Los modelos de capacitación para el audiovisual comunitario suelen ser diseñados de una manera que no hace tanto énfasis en los aspectos técnicos, como en los contenidos de una plataforma política y cultural. Al decir de Cecilia Quiroga: “La capacitación se constituye en una acción integral que va más allá de la instrucción meramente técnica, incluyendo módulos de formación social, cultural y político, lo que determina al audiovisual como una herramienta que aporta al cambio social. En el caso de las experiencias del audiovisual indígena comunitario, el objetivo de la capacitación no es formar cineastas profesionales, sino más bien entregarles una herramienta política

de reivindicación de derechos en una sociedad injusta. En esta línea, el audiovisual tiene un sentido de utilidad, es por esta razón que los contenidos de los talleres de adiestramiento incluyen, además de técnicas en producción audiovisual, espacios de formación política”.

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

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

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

PRODUCCIÓN

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

La noción de la producción colectiva en el contexto comunitario es reclamada por la mayoría de los grupos reseñados, aunque la investigación pudo recoger algunas voces que cuestionan el carácter colectivo de las decisiones y adoptar una posición más conforme al cine tradicional. “Al principio quisimos hacer todo colectivo, el guion funcionó más o menos, pero en lugar de integración de ideas, terminó siendo un híbrido de concesiones [...]. Regresamos al

esquema, necesitamos alguien que dirija, por algo se ha hecho así el cine siempre”, dice Rosa Martha Fernández, del Colectivo Cine Mujer.

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

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

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

68 | de la siembra y la cosecha. Esto ha dado muy buenos resultados en la práctica".¹²

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

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

También en Argentina, en otra televisión comunitaria, Antena Negra TV, Natalia Pollito subraya la calidad de la experiencia participativa en la producción, cuando menciona el trabajo con corresponsales populares que permiten contar las situaciones desde los propios pro-

¹² Entrevista realizada a Abel Ticona por Cecilia Quiroga, octubre de 2011.

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

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

Algo parecido ocurre en Catia TV y en Teletambores, Venezuela, donde la comunidad produce al menos el 70 % de los programas. La propuesta de trabajo se asienta en la participación de la comunidad y en su integración a la estación televisiva: “No hay una redacción que imponga una línea editorial, sino que cada grupo se va instruyendo sobre los lenguajes de la imagen y del sonido, para expresarse en forma autónoma”, señala su titular e impulsor Thierry Deronne. De lo que se trata con esta experiencia es de generar una suerte de amplia escuela política, en el sentido de “la participación ciudadana como reflexión crítica, toma de palabra y toma de decisión”.

VIEJOS Y NUEVOS LENGUAJES

Sería necesaria una investigación de mayor aliento, que examine en detalle las producciones audiovisuales de los grupos comunitarios reseñados, y que permita discernir las características de su lenguaje audiovisual, para establecer si estamos, realmente, frente a ejemplos innovadores en el lenguaje cinematográfico o más bien

frente a producciones que reproducen, a veces de manera precaria, los lenguajes y modos de expresión del cine profesional industrial.

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

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

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

En México, la metodología de trabajo intuitiva fue estandarizada por el Centro de Video de Oaxaca: “Si las culturas originales del continente americano son diferentes de las de origen europeo o mestizo, entonces la manera de expresarse a sí mismas con imágenes y sonidos no tienen que ser las mismas. La labor que tienen los realizadores de video indígena es determinar cómo esta forma de comunicación puede servir para reforzar a sus propios pueblos, construyendo sobre sus propios modos de comunicación auditiva y visual como: el lenguaje, historias tradicionales, música, figuras que aparecen en textiles, y

en el arte". En esa perspectiva, el realizador tzeltal Mariano Estrada, señala: "En realidad no soy un realizador independiente. Aunque la cuestión técnica para realizar un video la haga solo, el sentir y el contenido de mis videos pertenecen al pueblo".

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

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

TECNOLOGÍA

Si hay un aspecto que distingue al cine comunitario del industrial es el empleo de la tecnología. Por su vocación comercial, el cine industrial

está necesariamente destinado a conquistar públicos a través de la excelencia formal de las imágenes. Cada vez más, el desarrollo tecnológico permite al cine industrial ofrecer películas de mejor factura, donde la imagen y el sonido destacan por su sofisticación.

En el cine comunitario, la tecnología debe adaptarse a las necesidades de expresión de las comunidades, porque de otro modo los procesos del audiovisual comunitario no serían sostenibles. El cine comunitario no compite por mercados, sino que emerge de comunidades específicas cuyo interés principal es fortalecer las propias formas de expresión. Las nuevas tecnologías, por su abaratamiento permanente y sus ventajas técnicas, permiten procesos rápidos de adopción, incluso a personas que no tienen experiencia previa.

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

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

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

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

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

La Red de Microcines y el proyecto Cine Participativo han sido posibles gracias a que los adelantos tecnológicos permiten un mayor acceso a equipos para la exhibición. Stefan Kaspar escribió: “En medio de la oscuridad apareció una luz en forma de una nueva tecnología que ofrecía algo que nunca habíamos tenido: ¡calidad a precios bajos! Eso cambia todo. Eso cambia una herramienta no apropiada en una apropiada. Eso permite movilizar nuevas energías de innovar y crear. [...] Sentimos que la revolución digital empezaba a cambiar las cosas de manera tan radical que era hora de cuestionar y rediseñar todo”.¹⁴ A partir de 2004, las pequeñas salas de cine fueron instalándose paulatinamente en las diferentes comunidades y en lugares marginados de los circuitos convencionales de exhibición del Perú.

EXHIBICIÓN

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

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

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

Los ejemplos de exhibición comunitaria siguen siendo los más cotidianos y cercanos al espíritu mismo del audiovisual comunitario. Es el caso de la experiencia que lleva adelante en Colombia el Colectivo Montes de María: “El Cine Club Itinerante La Rosa Púrpura del Cairo era una decisión osada, se trataba, ni más ni menos, de plantear un reto a la negación del tiempo y espacio que generaba el ámbito de la guerra” (Bayuelo y Vega, 2008). En las noches se instala una enorme pantalla en una calle, los vecinos arrastran en silencio sus sillas y se acomodan para asistir al espectáculo bajo las estrellas. En este cine no se encienden las luces al final, pues sobre las cabezas de los espectadores sigue brillando la luna llena. Cada quien vuelve a cargar a su casa la silla de plástico que trajo sobre los hombros; sillas de todos los tamaños, como los espectadores que se agolparon para ver el espectáculo. En lo alto de una colina, solo queda erguida y silenciosa una inmensa pantalla de cine ligeramente batida por la brisa nocturna (Gumucio, 2006).

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

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

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

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

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

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

en estaciones de tren y en plazas públicas. A ello se suma su participación en festivales de cine militante.

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

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

No hay país en la región donde no haya un festival de cine en el que la producción comunitaria no tenga un espacio. En la Provincia de Chaco, en Argentina, el Festival de Cine Indígena “tiene como obje-

tivo promover el rescate cultural de las comunidades originarias que existen dentro de la provincia; la exhibición de audiovisuales sobre la realidad indígena narrada desde sus propios protagonistas; impulsar y aportar a una amplia divulgación sobre las realidades indígenas de Latinoamérica”, según la descripción que hace Horacio Campodónico. Además, el festival incluye talleres para la formación de comunicadores populares de las propias comunidades.

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

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

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

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

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

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

El financiamiento de Barricada TV proviene de aportes voluntarios de los miembros del colectivo. Inicialmente, el canal tuvo acceso a subsidios del Estado, a los que posteriormente se sumaron colaboraciones de algunas organizaciones sociales en dinero o en equipos. IMPA, la primera fábrica de Argentina recuperada por sus trabajadores, permite que en sus dependencias funcione la sede de Barricada TV. Natalia Vinelli, una de las fundadoras de Barricada TV, traza un panorama interno de mucha precisión: “El financiamiento resulta ser uno de los principales problemas que enfrentamos. Hasta ahora lo cotidiano se resuelve con el aporte voluntario de los miembros. Inicialmente obtuvimos un subsidio por parte del Estado y luego algunas organizaciones populares colaboraron con donaciones en equipos o dinero. Esto nos parece muy importante porque indica que las organizaciones se han apropiado de la herramienta. Esto nos per-

mitió recorrer todo el camino hasta la actualidad, sin embargo vemos hacia adelante la importancia de explorar líneas de financiamiento más estables a riesgo de ahogar la experiencia. [...] Por eso siempre decimos que con muy poco hemos logrado maravillas, y vemos toda la potencialidad que podría desarrollarse de contar con vías de financiamiento más planificadas”.

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

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

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

Otras experiencias son financiadas por organizaciones sociales de mayor envergadura. La Asociación de Cabildos Indígenas del Cauca

y su Tejido de Comunicación, con una larga historia de resistencia indígena, ha incluido dentro de sus políticas el desarrollo de un centro de producción audiovisual financiado en línea directa desde el Cabildo Indígena.

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

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

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

POLÍTICAS PÚBLICAS

Poco a poco los países de las regiones latinoamericana y caribeña consolidan sus democracias, y democratizan sus medios de información y difusión a través de marcos legales y regulatorios que garantizan el desarrollo de medios públicos y comunitarios, con el objetivo de establecer un equilibrio con los medios comerciales privados, que por lo general son hegemónicos.

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

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

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

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

General de Telecomunicaciones y las normativas de la Ley Contra el Racismo y toda forma de Discriminación.

A veces, el Estado falla aun cuando existen disposiciones legales a favor de los medios comunitarios. El caso más flagrante es Guatemala donde los Acuerdos de Paz de 1996 comprometen al gobierno a reformar la legislación en radiodifusión, y otorgar frecuencias a pueblos indígenas. En la práctica ha sucedido lo contrario: una persecución implacable en contra de los medios comunitarios y en particular de los medios indígenas. La excepción notable fue la decisión de crear TV Maya, un canal de televisión dedicado a esa cultura mayoritaria en Guatemala.

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

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

En Perú existe, desde 2004, la Ley 28 278 de Radio y Televisión, que incluye el tema de la radiodifusión comunitaria y contempla el

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

A pesar de ser un país con tantos recursos y con una política cultural progresista, en México, los gobiernos conservadores no han logrado promover una legislación equilibrada, democrática y plural en cuanto a los medios de comunicación. Dos grandes monopolios controlan la televisión, parte de la radio, las revistas, la televisión por cable, los teatros, y se han opuesto sistemáticamente a una legislación que promueva un mayor equilibrio de oportunidades. Paradójicamente, sin embargo, uno de los programas de política pública que fue fundamental en el desarrollo del audiovisual indígena surgió de uno de los gobiernos más cuestionados de la historia de México. El gobierno de Carlos Salinas de Gortari, en el marco de su programa Solidaridad, invirtió en la transferencia de medios audiovisuales a las comunidades y organizaciones indígenas, tal como describe Irma Ávila Pietrasanta en el capítulo correspondiente. En 1989 el INI inició el ambicioso programa Transferencia de Medios Audiovisuales, cuyo objetivo fue promover el uso del video como medio de comunicación para beneficiar a las comunidades. Con este enfoque, se transfirieron a grupos y organizaciones indígenas equipos de video y se realizaron cursos de capacitación para su uso.

UN HORIZONTE PROPICIO

Esta investigación ha puesto al descubierto, apenas, la punta del iceberg. Solamente 55 experiencias han podido ser reseñadas en unos pocos párrafos, por los investigadores que tuvieron bajo su responsabilidad esta primera exploración regional. Debajo de la superficie

conocida, queda mucho por investigar, y es esencial hacerlo en profundidad y con la perspectiva de generar insumos para el diseño de políticas públicas.

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

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

Ante la dificultad de obtener información sobre comunidades de trabajadores del audiovisual, que no tienen acceso a los medios masivos de difusión y cuyas actividades son rara vez reflejadas por esos medios, se impone la necesidad de llegar hasta el ámbito comunitario y local para profundizar en las prácticas y en los enfoques teóricos y filosóficos de esos grupos. Una manera de conocer más y mejor la naturaleza de esas experiencias sería a través de una serie de investigaciones y estudios de caso de un grupo de prácticas, que puedan seleccionarse con base en criterios sólidos. Estos criterios incluirían: a) tiempo de desarrollo de la experiencia; b) rasgos comunitarios del grupo asociado; c) inserción social; d) prácticas innovadoras; e) autosostenibilidad. El estudio debería hacerse en varios países, con el objetivo de identificar prácticas inspiradoras y autosustentables. Con el fin de profundizar en cada experiencia seleccionada, convendría solamente escoger una por país, con base en los criterios antes mencionados. Cada levantamiento de información tendría que hacerse en el sitio donde la experiencia se desarrolla, sobre un periodo de tiempo razonable, y con el acompañamiento de un registro audiovisual.

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

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

- BAYUELO, S. y Vega, J. (2008). “Ganándole terreno al miedo. Cine y comunicación en Montes de María”. En: Clemencia Rodríguez (ed.). *Lo que vamos quitando a la guerra. Medios ciudadanos en contextos de conflicto armado en Colombia*. Bogotá: Centro de Competencia en Comunicación para América Latina, Fundación Friedrich Ebert.
- BRECHT, B. (1938). *Popularity and realism*. Recuperado el 2 de junio de 2012. Disponible en <http://www.mariabuszek.com/kcai/Expressionism/Readings/BrechtPopReal.pdf>.
- Congreso Mundial sobre Comunicación para el Desarrollo, WCCD (2006, octubre). *El Consenso de Roma*, Roma, Italia.
- CUSI, E. (2005). “Más allá de la hibridad: Los Medios Televisivos y la Producción de Identidades indígenas en Oaxaca”. *Liminar. Estudios Sociales y Humanísticos*, III (2).
- GRIERSON, J. (1932). “First principles of documentary”. *Cinema Quarterly*, II (Issue 1, Autumn).
- GUMUCIO Dagron, A. (1979). *Cine, censura y exilio en América Latina*. La Paz: Film/Historia.
- _____ (2006). *Cine para la paz y la convivencia*. Recuperado en junio de 2012. Disponible en <http://www.bolpress.com/art.php?Cod=2006053003>.
- _____ y Herrera-Miller, K. (2010). *Políticas y legislación para la radio local en América Latina*. La Paz: Plural Editores.
- KOENIG, W. (s.a.). *Every cut is a lie: discuss*. Recuperado el 2 de junio de 2012. Disponible en <http://thedfg.org/news/details/763/every-cut-is-a-lie-discuss>.
- LÓPEZ, M. H. (2010, 11-13 de agosto). *Logros y desafíos del audiovisual paraguayo*. Ponencia presentada en el “Encuentro de Lago Ypacarai”. En: *Encuentro de Lago Ypacarai. Alternativas de difusión y distribución en la creación cinematográfica y audiovisual indígena y comunitaria*. San Bernardino, Paraguay. Disponible en <http://www.encuentrodellagoypacarai.com>.

- MACBRIDE, S., et al. (1980). *Un solo mundo, voces múltiples. Comunicación e información en nuestro tiempo*. París: Unesco, México: Fondo de Cultura Económica (FCE).
- MAYSLES, A. (2001, 16 de febrero). "Flies on the Wall With Attitude" por Anne S. Lewis. *The Austin Chronicle*.
- _____ (s.a.). *Quotes About Documentary Film and Filmmaking*. Recuperado el 4 de junio de 2012. Disponible en <http://www.lib.berkeley.edu/MRC/reellife/quotes.html>.
- PASQUALI, A. (1963). *Comunicación y cultura de masas*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- VELLEGGIA, S. (2008). *La máquina de la mirada*. La Habana: Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano, República Dominicana: Secretaría de Estado de Cultura de la República Dominicana.
- VIZER, A. (2009, julio-diciembre). "Dimensiones de la comunicación y de la información: la doble faz de la realidad social". *Signo y Pensamiento*, 55 (Vol. XXVIII). 234-246. Bogotá: Universidad Javeriana.
- VIZER, A. y Carvalho, H. (2009, julio-diciembre). "Comunicación y socioanálisis en comunidades y organizaciones sociales". *Revista Latinoamericana de Ciencias de la Comunicación*, VI (11). Sao Paulo: ALAIC.
- WOLTON, D. (2009). *Informer n'est pas communiqué*. Paris: CNRS.

EXPERIENCIAS ESTUDIADAS POR PAÍSES

| 89

ARGENTINA, POR HORACIO CAMPODÓNICO

- Asociación Civil Amanecer
- Noticiero Popular
- Mascaró Cine Americano
- Barricada TV
- Centro Cultural Asustando al Cuco
- Red Audiovisual Córdoba
- Festival de Cine Indígena
- Festival Internacional de Cine de Derechos Humanos (DerHumALC)

BOLIVIA, POR CECILIA QUIROGA SAN MARTÍN

- Sistema Plurinacional de Comunicación de Pueblos Indígenas Originarios Campesinos e Interculturales
- Centro de Formación Cinematográfica (CEFREC)
- Coordinadora Audiovisual Indígena Originaria de Bolivia (CAIB)
- Fortalecimiento de Prácticas de Comunicación Audiovisual con Jóvenes Indígenas y la TV Comunitaria de Copacabana

BRASIL, POR VINCENT CARELLI Y JANAINA ROCHA

- Associação Imagem Comunitária
- Coletivo de Video Popular
- Central Única de Favelas (CUFA)
- Fora do Eixo
- Video nas Aldeias

CENTROAMÉRICA, POR IRMA ÁVILA PIETRASANTA

- Asociación Comunicarte (Guatemala)
- Fundación Luciérnaga (Nicaragua)
- Centro de Mujeres Comunicadoras Mayas Nutzij (Guatemala)
- La Banqueta (Guatemala)
- Comunicación y Justicia (México y Guatemala)

90 | CHILE, POR CECILIA QUIROGA SAN MARTÍN

Señal 3 de La Victoria (S3LV)

ParinacotaTV - Quilicura

Similitudes, diferencias, retos

ADKIMVN Comunicaciones

COLOMBIA, por POCHO ÁLVAREZ W.

El Tejido de Comunicación

Colectivo de Comunicación Montes de María

Archivo Audiovisual Comunitario

Ojo al Sancocho

CUBA Y EL CARIBE INSULAR, POR JESÚS GUANCHE E IDANIA LICEA

Centro Memorial Dr. Martin Luther King Jr.

Televisión Serrana (TVS)

Visión Común

Festival Internacional del Cine Pobre

Muestra Nacional de Nuevos Realizadores

Otras propuestas: CREART y MEPLA

Muestra Itinerante de Cine del Caribe

ECUADOR, por POCHO ÁLVAREZ W.

Festival Río de la Raya

Corporación de Productores Audiovisuales de las Nacionalidades y Pueblos (CORPANP)

Sarayacu

MÉXICO, por IRMA ÁVILA PIETRASANTA

Programa de Transferencia de Medios Audiovisuales (TMA)

Oaxaca

Michoacán

Sonora

Yucatán

TV Tamix. Televisión Comunitaria en Oaxaca

Ojo de Agua Comunicación, Oaxaca.

Promedios en Comunicación Comunitaria, Chiapas.

Colectivo Turix, Yucatán.

PARAGUAY, POR HORACIO CAMPODÓNICO

Coordinadora por la Autodeterminación de los Pueblos Indígenas (CAPI)

Colectivo de Liberación de Información y Producción (CLIP)

Plataforma Nacional de Grupos de Teatros del Interior de Paraguay

Festival de Cine Under Paraguay

Festival Internacional de Cine - Arte & Cultura - Paraguay y FESTI-DOC Paraguay

PERÚ, POR CECILIA QUIROGA SAN MARTÍN

Asociación La Restinga

El Grupo Chaski: red de microcines y cine participativo

Nómadas

URUGUAY, POR HORACIO CAMPODÓNICO

Cine con Vecinos (CCV)

Cine Insurgente

Colectivo Cine VerAz

Árbol, Televisión Participativa

Efecto Cine

VENEZUELA, POR POCHO ÁLVAREZ W.

Wayuunaiki, la experiencia wayuu

La Villa del Cine

Cine móvil Huayra

Catia TV y Teletambores.

POCO ÁLVAREZ W.

Cineasta, ha realizado películas documentales de carácter político, ambiental, social y cultural, en América Latina, Europa y Asia. *Piel Dolor*(2011), *Jorgenrique* (2010), *A cielo abierto derechos minados* (2009), son títulos de los filmes más recientes. En 1981 publicó *Ecuador, imágenes de un pretérito presente* con el escritor Jorge Enrique Adoum (1926-2009). En 1989 el audiovisual *Memorias de campaña* recibió el premio Coral para documentales en el XI Festival de Cine de La Habana. En el 2011 la ONU le confirió, al documental *A cielo abierto derechos minados*, un reconocimiento por su especial valor para la promoción y defensa de los derechos humanos.

IRMA ÁVILA PIETRASANTA

Comunicadora social y realizadora de video. Video-documentalista en más de 15 países de América, Europa y África. Ganó el primer lugar documental en la Bienal de Video (México 1996), y el Mejor Filme Humanístico Iberoamericano (Málaga, 1995). Ha desarrollado proyectos de investigación y de incidencia social a través de las comunicaciones, generando experiencias innovadoras como Apantallad@s, festival y metodología de niños y medios que ganara el premio Unicef (2009). Profesora en la Universidad Internacional de la Mujer (Hamburgo, 2000). Co-autora del libro *No más medios a medias* (2001), entre otros. Profesora de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México DF.

VINCENT ROBERT CARELLI

Indigenista e cineasta, iniciou em 1986 e coordena o Video nas Aldeias, um projeto de formação de cineastas indígenas que coloca o vídeo a serviço dos projetos políticos e culturais dos índios brasileiros. Realizou trinta e seis filmes dos quais os mais premiados *O espírito da TV* (1990), *A Arca dos Zo'é* (1993), e *Corumbiara* (2009), um longa-metragem sobre sua trajetória junto aos índios isolados no sul de Rondônia, além da série educativa *Índios no Brasil* (2000) em dez capítulos para a TV Escola do Ministério da Educação.

Raúl Horacio Campodónico (1961) es investigador de cine y artes audiovisuales. Desde 1987 se desempeña como docente en instituciones universitarias y terciarios. En 1992 obtuvo la beca de investigación en medios audiovisuales otorgada por el Fondo Nacional de las Artes. En 2003 obtuvo el premio Ensayo sobre Cine Iberoamericano y del Caribe, en su primera edición, convocado por la FNCL y la Universidad de Alcalá. Ha colaborado en distintos libros de edición nacional e internacional. Ha publicado *Trincheras de celuloide* (2005) y *El cine cuenta nuestra historia. 200 años de historia / 100 años de cine* (2010).

JESÚS GUANCHE PÉREZ

Es Doctor en Ciencias Históricas (especialidad antropología cultural). Investigador y profesor titular. Ha publicado veinte monografías y más de ciento cincuenta artículos sobre diversos aspectos de la cultura cubana y sus características etnohistóricas. Académico de Mérito de la Academia de Ciencias de Cuba, Académico de Número de la Academia de la Historia de Cuba y Miembro de la Junta Directiva de la Fundación “Fernando Ortiz”. Presidente del Tribunal Permanente para los Grados Científicos de Doctor en Ciencias sobre Arte y Vicepresidente (antropología) del Tribunal Permanente para los Grados Científicos de Doctor en Ciencias Históricas. Posee la Medalla de Laureado, la Distinción por la Cultura Nacional que otorga el Ministerio de Cultura de la República de Cuba. Hijo ilustre de la Ciudad de La Habana y Educador Destacado, siglo xx en Cuba. Miembro del Comité Científico Internacional del Proyecto Unesco La Ruta del Esclavo: resistencia, libertad y patrimonio.

ALFONSO GUMUCIO DAGRON

Escritor, cineasta y especialista en comunicación con experiencia en África, Asia y América Latina. Su *Historia del Cine Boliviano* (1982) fue el primer libro sobre el tema, así como *Les cinémas d'Amérique Latine* (1981) escrito con Guy Hennebelle. Otras de sus publicaciones son: *Cine, censura y exilio en América Latina* (1979), *El cine de los trabajadores* (1980), *Luis Espinal y el cine* (1986). Publicó en las revistas *Cahiers du Cinema*, *CinemAction*, *JumpCut*, entre otras; y dirigió los documentales

Señores Generales, Señores Coroneles (1976), *La voz de las minas* (1983), *Bolivia: Union Rights* (1988), *Voces del Magdalena* (2006), *Mujeres de Pastapur* (2008), entre otros.

IDANIA LICEA JIMÉNEZ

Especialista en Bibliotecología y Ciencias de la Información. Profesora Asistente de la Universidad de La Habana, en la Facultad de Comunicación Social, y con experiencia en la formación de estudiantes de la carrera de Estudios Socioculturales. Directora de la Filial Universitaria 1. Trabajó en la investigación: *Producción, coproducción e intercambio de cine entre España y América Latina y el Caribe, 2000-2005* realizada con la fundación Carolina de España y la Fundación del nuevo cine Latinoamericano. Publicada en www.fundacioncarolina.es/.../produccioncoproduccioneintercambio.

CECILIA QUIROGA SAN MARTÍN

Es socióloga investigadora, productora audiovisual y docente universitaria. En la actualidad se desempeña como: coordinadora de proyectos de la Fundación Friedrich Ebert y docente titular del Taller Audiovisual de la Carrera de Artes de la Facultad de Arquitectura y Artes de la Universidad Mayor de San Andrés. Premio Cóndor de Plata a la mejor fotografía por el video documental *Intensos Fulgores. Historia del Feminismo en Bolivia* (1988), premio COFAN a la mejor realización artística por el video *Qamasan Warmi* (1993), entre otros. Cuenta con varias publicaciones, así como con una extensa filmografía que incluye: series televisivas, documentales, minidocumentales, reportajes, video clips y hasta un filme.

JANAINA ROCHA

Jornalista, pesquisadora e mestre em Literatura pela Universidade de Brasília (UnB), coordenou projetos audiovisuais colaborativos para a TV Brasil, dentre eles o Ponto Brasil (2008 e 2009), com Leandro Saraiva, e o Outro Olhar (2007 e 2008). Foi editora da Agência Brasil (Radiobrás) de 2005 a 2007. Repórter do Caderno 2 do jornal O Estado de S. Paulo, de 1998 a 2001, produziu a pesquisa do documentário *VinteDez* (2002), dos cineastas Tata Amaral e Francisco César Filho, e

96 | escreveu *Hip Hop - A periferia grita* (2001), primeiro livro-reportagem sobre a cultura hip hop brasileira, publicado pela Editora Fundação Perseu Abramo. Desde 1998, atua no campo cultural. Coordena o Núcleo de Comunicação do Museu de Arte Moderna da Bahia desde 2012.

ARGENTINA

A Laura Oliva, por su infatigable desempeño como asesora en tecnología digital. A Dolores Miconi, quien ha participado como responsable del relevamiento de información en las encuestas. A Natalia Vinelli y Fabio Junco, por la gentileza y amabilidad que han tenido al acercarnos distintos contactos al presente trabajo. A Abel Posadas, Octavio Getino, Rolando López y Nemesio Juárez, por habernos brindado acceso a sus respectivas bibliotecas y hemerotecas, y ofrecer testimonio para la presente investigación. Al equipo de la Biblioteca de la Escuela Nacional de Realización y Experimentación Cinematográfica (ENERC), dependiente del Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA), conformado por Adrián Muoyo, Octavio Morelli, Lina Danón, Alejandro Intrieri, Julio Iammarino y Paula Barba, por su habitual vitalidad y buena predisposición para resolver nuestras consultas. A todos los grupos comunitarios de Argentina que nos han hecho llegar las imágenes solicitadas sobre sus actividades.

BOLIVIA

A Estefanía Paiva y Briyan Soukup por haber trabajado con gran compromiso y empeño en las diferentes etapas de la investigación. Al equipo del Centro de Formación Cinematográfica (CEFREC) por todo el material bibliográfico y audiovisual prestado. A Iván Sanjinés y Abel Ticona por los valiosos datos entregados y por la constante orientación que nos brindaron. A Cecilia Banegas por haber facilitado importantes contactos. A Sergio Zapata por su apoyo. Un reconocimiento especial a Humberto Claros, Franklin Gutiérrez, Max Silva, Gumersindo Yumani, Rosa Jalja, Elías Castro, Francisca Condori, María Mamani, Adolfo Mendoza y Mauricia Condori por compartir testimonios con nosotros y concedernos entrevistas.

BRASIL

Aos grupos entrevistados que, através de seus representantes, dedicaram horas de conversa por skype e ao vivo, com muitas trocas de emails e materiais. Sem essas pessoas, que estão espalhadas pelo Brasil, não seria possível realizar levantamento. São elas: Alexia Melo e Joana

Meniconi (AIC); Anderson Quack e Dafne Rodrigues (Cufa); Diogo Nova-venta e Evandro Santos (Coletivo de Video Popular); Jefferson Pinheiro e Têmis Nicolaidis (Catarse); Daniel Fagundes, Diego F.F e Fernando Solidade Sores (NCA); Rafael Rolim e Thiago Dezan; (FDE); e Vincent Carelli, do Video nas Aldeias. Também foram muito importantes os pesquisadores Cezar Migliorin, Mauricio Cardoso, Marcio Blanco, Rodrigo Savazoni, Guilherme Strozi e Leandro Saraiva, que nos indicaram caminhos investigativos, bibliografias, fontes e ideias.

CENTROAMÉRICA

Este trabajo fue realizado desde la ciudad de México DF. y fue posible gracias a la colaboración de numerosas personas que amablemente nos dieron entrevistas, contactos e incluso nos dieron materiales o enviaron por correo hasta México. Mi agradecimiento para Karen Ching, Elizabeth España y Orgun Wagua de Panamá, Carlos Flores, Eduardo Gularde, Boris Hernández y Fermina Chiyal Jiatz de Guatemala, Gustavo Cardoza, Orlando Calderón Manuel, y Elena Ern de Honduras, Házel Jiron de Nicaragua e Isis Campos Zeledón de Costa Rica. Quiero agradecer especialmente a América Cruz Vélez, quien apoyó en la búsqueda web, logística, sistematización y transcripción de información.

CHILE

A Estefanía Paiva por su compromiso y dedicación en las diferentes etapas del estudio. A Marcelo Cordero quien se encargó de la primera exploración de datos y de la toma de entrevistas en Santiago. A Gustavo Guzmán por su apoyo en la edición del texto. A Javier Bertín cuya orientación hizo posible este trabajo. A Erick Valenzuela, Juan Pablo Ríoseco y Felipe Gutiérrez Ríos quienes de manera desprendida aportaron con sus meritorias investigaciones. A Ignacio Aliaga, Juan Francisco Salazar, Beatriz Rosselot, Caroline Pavez y Alejandra Sillero del consulado de Chile en Bolivia, por la información entregada y por habernos acercado a importantes contactos, y a Ramón Rubilar y Polo Lillo por sus valiosos testimonios que nos permitieron conocer la esencia de sus experiencias.

COLOMBIA

Agradecemos la colaboración de Gabriela Alemán, escritora e investigadora, quien coordinó las entrevistas virtuales y presenciales en

Colombia, Venezuela y Ecuador, y se encargó de la investigación en los tres países. Nuestro reconocimiento a quienes generosamente compartieron información respecto de la problemática del cine comunitario en Colombia: Marta Rodríguez, cineasta; Álvaro Ruiz, del Archivo Audiovisual Comunitario; Alirio González, de la Escuela Audiovisual Infantil; Leidy Johanna Mantilla Pérez, directora de “Arte Film” Santander; y, a Alejandra Adoum por su tiempo y generosa ayuda para la revisión final de los textos.

CUBA

Deseamos agradecer el permanente apoyo de la Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano y su tesonero equipo de trabajo, la brújula coordinadora de Alfonso Gumucio Dagron y de los colaboradores que en diferentes lugares dieron efectiva respuesta al proceso de entrevistas y otras preguntas de interés, como Arnold Antonin y Bruce Paddington. Nuestro agradecimiento a Mayra Álvarez, del Centro de Documentación Cinematográfica del ICAIC; a Yenia Castañeda, del CREART, Ministerio de Cultura; y a Julio Corbea, de Casa del Caribe, El Cobre, Santiago de Cuba, por la asistencia brindada. También deseamos reconocer a aquellos que declinaron su apoyo, pues nos impulsaron a encontrar diversas vías y medios de acceso a la información necesaria para este primer acercamiento a un tema poco explorado.

ECUADOR

Agradecemos la colaboración de Gabriela Alemán, escritora e investigadora, quien coordinó las entrevistas virtuales y presenciales en Colombia, Venezuela y Ecuador, y se encargó de la investigación en los tres países. Nuestro reconocimiento a quienes generosa y desinteresadamente compartieron información respecto de la problemática del cine comunitario en Ecuador. A Jorge Luis Serrano, Mario Vera y Maite Galarza, del Consejo Nacional de Cine (CNC); Maritza Chimirro, del Festival Río de la Raya; Saywua Kullur, de la Corporación de Productores Audiovisuales de las Nacionalidades y Pueblos (CORPANP); Alejandro Santillán, escritor y guionista, instructor en la comunidad de Sarayacu; Wilma Granda, Subdirectora de la Cinemateca Nacional de la CCE; y, a Alejandra Adoum por su tiempo y generosa ayuda para la revisión final de los textos.

Este trabajo fue posible gracias a la colaboración añeja con muchos de los actores de los procesos de construcción del audiovisual indígena, comunitario y ciudadano, así como de compañeros de camino por estos temas. Una parte de las entrevistas fueron realizadas para la investigación *Breve Historia del Documental Mexicano* (2008) que hicimos para la Asociación de Documentalistas (ADOC) con Guadalupe Ochoa y con apoyo del FONCA; entrevistas a Juan Ramón Aupart, Jorge Belarmino, Demetrio Bilbatúa, Héctor Cervera, Nicolás Echeverría, Rosamarta Fernández, Luis Lupone, Armando Lazo, Eduardo Maldonado y Oscar Menéndez. Gracias a las pláticas con Carlos Cruz, Guillermo Monteforte, Ana Rosa Duarte y Carlos Pérez Rojas. Gracias a las entrevistas a Pablo Gaytán y Hermenegildo Rojas, y especialmente a América Cruz Vélez por la transcripción de información.

PARAGUAY

A Hugo Gamarra Etcheverry por la gentileza y amabilidad que ha tenido al acercarnos distintos contactos al presente trabajo. A todos los grupos de realización audiovisual comunitarios de Paraguay que nos han hecho llegar las imágenes solicitadas sobre sus actividades.

PERÚ

A Estefanía Paiva por su trabajo y empeño en las diferentes etapas de la investigación. A Stefan Kaspar por sus profundas reflexiones y por toda la información proporcionada, al igual que a Edgard Flores Mego del Grupo Chaski. A Nora de Izcue por habernos acercado a la asociación La Restinga. A Puchín por abrirnos las puertas a las vivencias y experiencia de jóvenes iquiteños. A Luis Chumbe por sus valiosos testimonios y a Teresa Castillo por mostrarnos el recorrido de Nómadas.

URUGUAY

A Alejandra Guzzo y Carlos Castillos, por la gentileza y amabilidad que han tenido al acercarnos distintos contactos al presente trabajo. A todos los grupos realizadores de audiovisuales comunitarios del Uruguay que nos han hecho llegar las imágenes solicitadas sobre sus actividades.

Agradecemos la colaboración de Gabriela Alemán, escritora e investigadora, quien coordinó las entrevistas virtuales y presenciales en Colombia, Venezuela y Ecuador, y se encargó de la investigación en los tres países. Nuestro reconocimiento a quienes generosamente compartieron información respecto del cine venezolano, su historia y sus sueños. A Nancy de Miranda, coordinadora de la investigación en Venezuela; Thierry Deronne (Teletambores); Henry Gómez, Reinaldo Rincón, Eduardo Martínez y Nelson Suárez de CNAC-LCAV; a Víctor Lukert, Nancy Nieto, Ismael Llinás de Amazonia Films; y a Cine Móvil Huayra. A Alejandra Adoum por su tiempo y generosa ayuda para la revisión final de los textos.

IMÁGENES DE GRUPOS COMUNITARIOS



Argentina. Antena Negra TV.



Argentina. Barricada TV.



Chile. Señal 3 La Victoria.



Bolivia. Entre Culturas.



Bolivia. Copacabana TV.



Brasil. Video nas Aldeias Kuikuro Takuma filmadanca.



Brasil. Nucleo de comunicación activa.



Colombia. Montes de María 8.



Cuba. Televisión Serrana.



Ecuador. Sarayacu.



Guatemala. Comunicarte.



México. TV Tamix.



Paraguay. Festival Unde.



Perú. Restinga, Equipo de rodaje de miniserie CN 3.

Grupo de
Cine Insurgente

PRESENTA EL DOCUMENTAL

**YO PREGUNTO
A LOS PRESENTES...**

A large group of young men stands in a field, some holding cameras. To the right, a large banner features a portrait of a man and the text "POR LA GUERRA Y CON VENDIC". At the bottom left, a quote reads: "La tierra no se mendiga, se gestiona y si no la dan... se toma!!!"

Uruguay. Cine insurgente.



Venezuela. Wayuu 4.



Venezuela. Wayuu 6.

THE COMMUNITY CINEMA
IN LATIN AMERICA
AND THE CARIBBEAN

INTRODUCTION

by Alquimia Peña

This is the story of an adventure and a dream come true. Another dream and another adventure of the many in which the New Latin American Cinema Foundation (Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano, FNCL) has been involved since its birth in 1986 with the support and the inspiration of Gabriel García Márquez, in order to meet the commitment to the development and the promotion of the cinema in our region.

The cinema studies in Latin America date from many years ago. Most of the region countries have published histories of their national cinemas, carried out most of the times by specialized film critics. There are less frequent the comparative studis that embrace the entirety of the region. Maybe the most important precedent and the oldest is *Les Cinémas d'Amérique Latine* (Paris, 1982), a book of more than 600 pages, which was the result of an inquiry conducted by Alfonso Gumucio Dagron (also author of *Historia del cine boliviano*) and the French critic Guy Hennebelle. The book was never translated into Spanish, and barely known in our region.

In regard to the researches on community cinema, there is not known to date a text with a regional scope as the one of the current study, even when in some countries attempts have been made to gather information on the activities of groups corresponding to this category. This would be, then, the first time that it is carried out a research of these characteristics, and the FNCL hopes it would

become an essential contribution to the topic for its regional scope.

The current report, which expanded as a book will be published together with the Autonomous National Film Center (Centro Nacional Autónomo de Cinematografía, CNAC) from Venezuela, summarizes the research project “The Community Cinema and Audiovisual in Latin America and the Caribbean”, conducted between 2011 and 2012 by the FNCL through its program Observatory of the Latin American Cinema and Audiovisual (Observatorio del Cine y el Audiovisual Latinoamericano) OCAL- FNCL. This undertaking had the support of the UNESCO International Fund for Cultural Diversity (IFDC), the UNESCO Regional Bureau for Culture in Latin America and the Caribbean of the UNESCO Office in Havana, the UNESCO Office in Mexico and the National Cuban Commission of the UNESCO.

For the design of the study project was important the reality contrasted by the Camaras de la Diversidad, program of the UNESCO Office in Havana with the support of the Flemish government, in which the FNCL took part since the moment of its creation. This was a program that helped to identify needs and priorities of the community audiovisual context, in particular the indigenous one, at a regional level. It is evidenced the urgency of identifying and spread a whole work that summarizes in an exceptional way the cultural imaginary and diversity of one of the creative sectors that has not always been taken into consideration and favored by our countries.

The foundations of this initiative are expressed in the document of the project that was supported by the first call of the International Fund for Cultural Diversity, an entity that responds to the 2005 Convention on the Protection and Promo-

tion of the Diversity of the Cultural Expressions. In the project it is mentioned that the research will emphasize "the expressions of community groups, indigenous peoples, and popular associations about their own lives", and to that purpose it will be studied the audiovisual production in countries of the region, considering four main activities: a) the definition of the methodology, indicators and design of the research; b) the conduction of the national and sub-regional studies; c) the elaboration of a report on the best practices and the creation of a database on the audiovisual production in Latin America and the Caribbean; and d) the promotion of the results of the research through information media and a regional meeting of experts.

During the process of development of the project, the initial approach was enriched in several aspects. It was decided to celebrate a meeting of experts at the beginning of the research project, and not at the end of it, so that it could be commonly defined the scope of the research, the profile of the researchers and the work methodology. On the other hand, it was duplicated from 6 to 14, the number of countries that would be covered by the research, without implying an increase in the number of researchers or the cost of the project.

The first meeting was attended by Alfonso Gumiucio Dagron (Research Coordinator), Cecilia Quiroga (Bolivia), Pocho Álvarez (Ecuador) and Vincent Carelli (Brazil), in addition to representatives of Cuban institutions and colleagues of the OCAL team of the FNCL, including Nora de Izcue, member of the board of directors of the FNCL. Among the Cuban institutions that were present and supported the research process from the beginning were the Culture Ministry, the UNESCO Cluster Office to Cuba, the Cuban Institute of Film Art and Industry

(Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos, ICAIC), and the Martin Luther King Memorial Center (Centro Memorial Martin Luther King).

After an intense consultation process, the group of main researchers was created; each of them was responsible for several countries, in an effort to embrace the most representative part of the organization, production and diffusion processes of the community audiovisual in the region. Horacio Campodónico was responsible for Argentina, Paraguay and Uruguay; Cecilia Quiroga was in charge of Bolivia, Chile and Peru; Pocho Álvarez conducted the research work corresponding to Colombia, Ecuador and Venezuela; Idania Licea and Jesús Guanche focused on Cuba and the Caribbean sub-region; Irma Ávila Pietrasanta approached Mexico and Central America, and, finally, Vincent Carelli was responsible for Brazil.

It is also important to underline the importance of the nature of this research, in the extend that it enriches and complements other efforts to a regional and national level, made in order that the region have a systematic record of information on a topic that, as Gumucio points out in his introduction, has remained ignored, because of the own excluding dynamics of the production and diffusion of the cinema that arrives to the big screen.

For more than six months the research team had to deepen into a not very well-known world, and research with tools especially designed to account not only for the audiovisual productions, but mainly for the processes that lead the communities to organize themselves with the aim of producing and diffusing their own audiovisual proposals. 55 experiences were studied in 14 countries of the region with a look to the Caribbean. The countries

are Argentina, Bolivia, Brazil, Colombia, Cuba, Chile, Ecuador, Guatemala, Mexico, Nicaragua, Paraguay, Peru, Uruguay and Venezuela.

It was in those organization processes and in the motivations that were pointed out by the groups studied, where we find the richness of the research results.

If there is something that highlights as common to the experiences identified, it is the will of claiming the right to communication by the part of the communities. Apart from the cultural expressions that strengthen the identities, the cinema and the audiovisual represent an exercise of political and social positioning for the communities, in societies that frequently ignore and exclude them. Through the audiovisual technology those communities assert their right to expressed themselves within society.

The results of this research show that there is an important activity of community groups that produce their own film and audiovisual without the involvement of filmmakers. In most of the researched countries, groups have been found, either urban or rural, which exercise their right to communication through the audiovisual.

The activists involved in these processes of audiovisual communication have a very clear conscience of the cultural, social and political importance of the training, production or diffusion activities. The stories indicate that the community audiovisual initiatives have an impact in the invigoration of the cultural identity and organization of the communities, and they allow advancing and improving their social status.

In general, it has been corroborated that, in spite of its limitations, the diffusion of the community cinema and audiovisual has generated expectations within and beyond the communities, allowing that a wider public identify with and value the experiences

that reflect situations and stories of life that are not included in the traditional media.

All the community initiatives that have been studied in this research are testimony of the importance of respecting and promoting the local cultures, and of cohabiting in a space of multicultural dialogue. The existence of an international Convention as the one of 2005, which recognizes the multiculturalism and the respect for diversity, constitutes for these community groups a fundamental framework of reference.

In spite of those demonstrations that evidence the need of greater attention to the cultural diversity in the processes of production of community audiovisual expressions, the results of this research also point out the lack of specific public policies. Even in countries that have film legislations, the regulation on the production and non-commercial diffusion is usually insufficient.

On the other hand, it was evidenced the absence of thematic studies on community audiovisual in the region, in spite of being a sector with strategic potentialities in the processes of socio-cultural participation, identities preservation and regional integration. The generally urban scope of the industrial cinema is equally translated into an attention to the urban in the researches, which evidences the limitations that exist to directly contact the communities that take part in community cinema and audiovisual initiatives.

Through this first research process, the FNCL wants to make a contribution to open important directions in the near future, as long as it reveals an innovative space of communication and culture that contributes to society with local and specific approaches. It is not only to rescue those groups' looks as isolated representations, but to demonstrate that their existence and invigoration benefit

the whole society from the viewpoint of the dialogue between cultures.

For this reason, it is essential for the cultural diversity and the social coexistence to explore and strengthen the expressions of the community audiovisual. In this regard, the FNCL will continue developing this research and action line with all the available means and with the support of other institutions.

› AN APPROACH
TO THE COMMUNITY CINEMA

by Alfonso Gumucio Dagron

It is not simple to investigate on the community cinema and audiovisual in Latin America and the Caribbean, because it is almost invisible, as invisible as the own communities that it represents. If in fact the Latin American author cinema faces serious problems to arrive to the screens of the region, this is even more difficult for a cinema that results from processes of collective participation.

Considering the Latin American cinema as an art and industry, it increasingly suffers a situation of defenselessness in regard to the commercial cinema, promoted from the biggest production and distribution world centers. The disadvantage of the Latin American cinema in regard to its exhibition on the screens is obvious, and this is greater in the case of that coming from countries considered smaller in relation to their film industry. The second filter is the one that separates the fiction film from the documentary film, which discriminates the latter. A third filter is the one that discriminates the short film and any other film with a length that does not obey to the demands of the commercial movie theaters. The above mentioned is related, of course, with a structure that privileges –considering the non-existence of a legal framework for the exhibition aspect, and including the role of the State and the distribution– the fiction feature length film with a commercial aim.

If we review the above mentioned filters and discriminations, the Latin America and Caribbean community cinema suffers from all of them, and yet from another one: since it is a cinema made by non-professional filmmakers about topics that interest to specific groups and communities, it is also at a disadvantage in regard to author cinema. For all these (unreasonable) reasons the community cinema has been not very well-known and little studied. It has suffered the same discrimination and marginalization that those communities that exercise it with the aim of expressing: “here we are, this is what we are and this is what we want”.

The community cinema and audiovisual is a communication expression, an artistic expression and a political expression. In most of

the cases, it arises from the need of communicating without mediators, and doing so in an original language that has not been predetermined by other already existing ones. It intends to fulfill in society the function of politically representing to excluded, under represented or ignored groups.

This is a cinema that has at its core the right to communication. Its main reference is not the cinema and the film industry, but the communication as a validation of the excluded and the silenced ones.

Consecrated now in forums and international conventions, the right to communication is a conquest that surpasses the limits of “the freedom of speech”, which for a long time has served to protect the interests of the owners of the mass media in front of the states that try to regulate their activity. Every time that a government attempts to establish parameters, so that the information and diffusion companies work within a legal framework of social responsibility, they accuse the governments of being authoritarian and wanting to establish censorship. Those same mass media, however, do not fulfill basic social functions, as those that encourage the dialogue between cultures and the recognition of the cultural diversity through a fair and balanced representation of reality.

The Venezuelan researcher and philosopher Antonio Pasquali (1963) wrote that the freedom of information was a contradiction of terms, “since it only denotes the freedom of the one who informs”. Thanks to theorists as Pasquali and, in recent years, Dominique Wolton (2009) and Andrés Vizer (2009), the thinking has evolved so that today a difference is established between the activities of information and diffusion that characterized to the mass media (vertical), and those of communication that are wider, because they involve all the citizens in the daily process of communicating to each other (horizontal).

In that sense, to refer to the mass media as “communication media” is a mistake. Pasquali himself already considered more than four decades ago that “[...] the expression communication mass media contains a flagrant contradiction in the terms and should be proscribed. We are in front of media used for the communication, and in this case the receptive pole is never a ‘of mass’, or we are in front of the same media used for information and in this case it is even redundant to specify that they are ‘of mass’” (Pasquali, 1963).

The absence of truthful information and the omission of the problems that affect wide sectors of society, which are excluded and discriminated due to the absence of information and the social policies of the States, cause that the own communities, apart from demanding transparency in the mass media, claim their right to communication and exercise it through multiple means, including the audiovisual one.

When in the 1970s and 1980s decades, the Unesco led the battle in favor of a balance in the flows of information, it had to face the opposition and the disqualification on the part of the big media conglomerates at world level. The report *Many Voices One World* (1980), carried out by an international commission directed by the Nobel laureate Seán MacBride, highlighted that it existed a dramatic imbalance that favored the hegemonic countries, in particular the United States, which controlled through two news agencies 90% of the flow of information in the world. The developing regions did not have any incidence in the production and distribution of information.

Starting from the criticism and the democratization of information proposals that outlined the MacBride report, in whose committee took part Gabriel García Márquez, both the United States and the United Kingdom left the Unesco and promoted a media campaign against that specialized agency of the United Nations. However, after several decades, forums like the World Summit of the Society of Information (Geneva 2003 and Tunis 2005), and the World Congress of Communication for the Development (Rome 2006), have clearly established that the peoples' right to communication is an essential right that cannot be violated.

For this reason it is pertinent to research the wide spectrum of cultural expressions that are closely linked to the exercise of the right to communication. The existence in Latin America of around ten thousand community radio stations has deserved numerous qualitative and quantitative studies, both individual or comparative ones, which have allowed to know and value the importance of "other communication" for "other kind of development", a development with a human dimension, whose core is the aspirations of the peoples less favored by the political, economic and social circumstances.

The community audiovisual, less studied than the community radio, is part of that flow of initiatives that vindicate the right to communication. For this reason, it was essential a regional approach of comparative nature.

The seed of the community cinema and audiovisual was planted by filmmakers with social sensibility, who took part in projects in which acted as facilitators of the word and image of others. This facilitator role is an eminently communicational one, which establishes the difference between the individual and collective artistic expression. As we appreciated before, the distinction is also made between journalists and communicators. The first take all the decisions on the product coming from their hands (an article, a documentary, a radio program), while the second encourage a participation process that is generally more important than the products.

The forerunners of the community cinema were the pioneers of the ethnographic and anthropological cinema, which granted cultural genuineness to communities whose images had been until then exotic reflections. The film activity developed by anthropologists, ethnologists or even engineers –as it is the case of Jean Rouch– contributed to break the glass that covered the distant images of communities in different places around the world. The cameras of these improvised –but not less great filmmakers– not only revealed the richness and plurality of the native cultures, but rather made it in a way that the communities appeared invested of the dignity, moral authority and respect that they deserved and of which they had been previously deprived.

Just as his father, Robert Flaherty (1884-1951) worked as a railroads inspector in Canada when he began to feel interested in the cinema. Considered the father of the ethnographic cinema, he made the first documentary films on the culture of the Inuit¹ and introduced a way of working with them that is still today a reference: he not only brought cameras to the communities, but also a laboratory to develop the films, and projectors to show to the own Inuit what he had filmed among them. Even more, in his films he staged some situations with the assistance of actors chosen among the natives.

¹ The Inuit are generally known as Eskimos, a derogatory name they were named after by the Algonquin. (*Editor's Note*)

The own denomination of “documentary film” was born when the Scottish John Grierson² mentions the “documental value” of one of Flaherty’s emblematic films, *Moana* (1926). It was the own Grierson who introduced in his article “Principles of the documentary Film” (1932) his conviction that the film cameras should leave behind the production studios where they were trapped, to look directly at reality. Grierson was very interested in the cinema as a means of communication for the social change, and in that sense he was a great pioneer, maybe more thanks to his thinking and work as producer than as film director. Grierson states in his manifesto that the original and authentic actors and locations “are the best guides to a screen interpretation of the modern world”.³

While in 1922 Flaherty released *Nanook of the North*, the brothers Mikhail and David Kaufman (1896-1954) –the latter would adopt the pseudonym of Dziga Vertov–already began in Russia the well-known series of 23 documentary episodes known as Kino-Pravda, questioning the official cinema that began to be made after the triumph of the Bolshevik revolution in 1917. From his many reflection and writing on cinema, we reproduce the famous phrase of Dziga Vertov: “I am an eye. I am a mechanical eye. I, a machine, am showing a world whose features only I can see”.

One decade later, Aleksandr Medvedkin (1904-1989) will undertake the innovative experience of the “cinema-train” and the newsreel *Soyuzkino*, to go in search for reality through the immense regions of Russia, in a train equipped with laboratories and all the necessary equipments to produce and also show movies.

These two Russian pioneers undoubtedly inspired two important French documentary filmmakers: Jean Rouch (1917-2004), one of the main promoters of the cinéma vérité, the truth cinema, inspired by

² In Canada, he contributed to the foundation of the National Film Board (NFB) in 1939.

³ “We believe that the original (or native) actor and the original (or native) scene are better guides to a screen interpretation of the modern world. They give cinema a greater fund of material. They give it power over a million and one image. They give it power of interpretation over more complex and astonishing happenings in the real world than the studio mind can conjure up or the studio mechanician recreate” (Grierson, 1932).

Dziga Vertov's Kino-Pravda; and Chris Marker, a philosopher, who would relate its own ideas on documentary film with those of Medvedkin and Vertov.

A hydrologic engineer, Rouch lived in Niger before and after the country's independence, and there he made his most outstanding films about the culture, traditions and ecology of the populations of the Niger Valley. His work –more than a hundred films– gave birth to the cinema of this African country. Rouch was also present in Latin America, for example, in Mexico, where he inspired Luis Lupone's work. On the other hand, the mysterious and confined Chris Marker⁴ would renovate the documentary film language, based on the experience of Medvedkin and Vertov, and putting an enormous emphasis on the film and poetic speech created in the editing room.

In the United States, new trends of the documentary film appeared, as well as filmmakers as the British Richard Leacock (1921-2011) who joined the *Cinéma vérité* process, next to the outstanding D. A. Pennebaker, and the brothers and Albert Maysles, all of them promoters of the “direct cinema”, without narration and without greater interaction with the filmed subjects.

Albert Maysles (2001) said, “[...] When you see somebody on the screen in a documentary, you're really engaged with a person going through real life experiences. So for that period of time, as you watch the film, you are, in effect, in the shoes of another individual. What a privilege to have that experience”.

A characteristic of almost all documentary filmmakers has been their ability to reflect on their own film creation and on the nature of “truth” and “reality” in the documentary film. No matter how much the filmmakers try to remain impartial or alien, they are involved when they film and, mainly, when they edit a film. When they film, they choose shots, characters and compose the image in a way that reveals their way of looking at reality. When they edit, they are even more involved because their decision of choosing certain shots (and discarding others), establishing the length of the sequences or the speed, creates a speech that reflects their culture and ideology.

⁴ His real name was Christian François Bouche-Villeneuve.

The documentary filmmakers are aware of that discussion and they recognize that reality is not captured “in direct”, but rather it is interpreted. The “eye” of Dziga Vertov is, ultimately, his, not that of an impartial machine. As Wolf Koenig states, each cut in the editing room, “it is a lie”, but the filmmaker lies “in order to tell the truth [...].⁵ This is similar to what Bertolt Brecht (1938) stated, “Reality changes, and in order to represent it, the representation forms must change”.

The documentary film reveals reality and interprets it. In this regard, it is also a political cinema, although not necessarily a militant cinema. So, it is necessary to avoid confusion: sometimes, the differentiation between fiction and documentary film is as complex as the distinction between a political and a supposedly apolitical cinema, because at the end, all film works and, subsequently, all works of artistic expression are political, even by omission.

Once that the above mentioned has been stated, certain characteristics could be attributed to the political cinema, which distinguish it from commercial cinema, the one that is produced and diffuse through traditional channels.

The explicitly political documentary film transforms not only the relationship of the filmmaker with the reality, but rather affects several other levels: its aims are different, as well as its production and diffusion ways, and the relationship established with the spectator through a film speech that is also different, because it is based on the idea that the spectator is also an actor whose critical intervention allows to complete the film work.

As Susana Velleggia (2008) states, “The film conceived as an open work aims to promote the collective construction of meaning and, based on it, the sense of reality, in either way: through the subsequent debate following its viewing or during the spaces foreseen as intervals for the discussion along the screening”.

All the above mentioned does not intend to be an exhaustive revision of the pioneers of the documentary film, who were in turn pioneers of the cinema committed to social reality and, therefore, pioneers of a cinema with a community vocation.

⁵ “Every cut is a lie. It’s never that way. Those two shots were never next to each other in time that way. But you’re telling a lie in order to tell the truth.” (Koenig, s.a.)

If we understand the community cinema as the one that involves and promotes the appropriation of the production and diffusion processes on the part of the community, its closest antecedent in Latin America is the alternative video that had its peak in the 1980s decade. Nevertheless, its most remote antecedents go back to the beginning of the 20th century, i.e., the very beginning of film production in the region, and later, to the own new Latin American cinema from the years 1960s and 1970s, which made a contribution to the world cinema with outstanding works and filmmakers, all of them, without exception, characterized by their social concern.

The most remote origins of the Latin American cinema were marked by a clear social trend of nationalist and patriotic content that could still be identified in the production of silent cinema during the first decades of the last century.

In Cuba, for example, it is important the presence of Enrique Díaz Quesada, with works as *El capitán mambí o Libertadores y guerrilleros* (1914). In Bolivia, the first feature film productions in the mid-1920s were also characterized by their social themes, as much *Corazón aymara* by Pedro Sambarino as *La profecía del lago* by José María Velasco Maidana, both from 1925. In Brazil, the antecedents are numerous, among them *Favela de mis amores* (1935) by Humberto Mauro.

As Pocho Álvarez informs in the chapter on the cinema in Ecuador, between 1924 and 1925, Augusto San Miguel released some fiction films, the first of which was *El tesoro de Atahualpa* and a third film, *Un abismo y dos almas*, which reveals the indigenous people abuse in the mountains haciendas. In 1926, the priest Carlos Crespi made *Los invencibles shuaras del Alto Amazonas*. In this way, the cameras begin to pay attention to the universe of the native peoples.

It is not different the case of Mexico, where, after the triumph of the revolution, an avant-garde movement of Mexican artists appeared, who worked actively in the construction of the imaginary of “the Mexican” and took part in the post revolutionary project of formal exploration that defined part of the Mexican cultural rebirth, working with the elements of the communities culture and integrating them to the imaginary of the nation, according to the information provided

by Irma Ávila Pietrasanta's chapter. In 1934, Manuel Álvarez Bravo filmed in the Isthmus of Tehuantepec indigenous women in order to depict the local and autochthonous beauty. He made other film exercises with communities, such as *Los tigres de Coyoacán* and *La vida cotidiana de los perros*.

The social sensibility that was present in these first film works also characterized the filmmakers that inaugurated the sound period of the Latin American cinema, those that during the 1940s and 1950s made documentaries or semi-documentary films with a social or anthropological trend, such as *Vuelve Sebastiana* by the Bolivian Jorge Ruiz or the films of "human geography" by the Argentinean Jorge Prelorán. There were also in Argentina films that constitute essential antecedents, such as *Prisioneros de la tierra* (1939) by Mario Soffici, *La guerra gaucha* (1942) by Lucas Demare, and *Las aguas bajan turbias* (1952) by Hugo del Carril.

From 1955 to 1961, it was developed the so called "escuela del Cusco", (Cusco school), which grouped Eulogio Nishiyama, Manuel Chambi and Luis Figueroa, the authors of *Kukuli* (1961), a collective production that "shows the social and geographical conditions of a reality so far ignored in Peru", as Cecilia Quiroga states in the corresponding chapter.

The awareness of the indigenous cultures and life in rural areas of the region is a common factor of much of the productions by urban filmmakers with social sensibility, who embark on the search for an unknown country.

In *El Mégano* (1955) Julio García Espinoza and Tomás Gutiérrez Alea denounced the terrible life and work conditions of the coalmen of the Zapata marsh in Cuba, their isolation and neglect before 1959. "In the thematic aspect this documentary is considered as the most representative antecedent of the Cuban cinema of the Revolution which will be later produced by the Cuban Institute of the Film Art and Industry (Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos, ICAIC)", as Jesús Guanche and Idania Licea remind in the chapter on the Cuban community cinema.

The new Latin American cinema that developed since the mid-1950s matched the "waves" of the new European cinema that emerged after the Second World War. The author cinema of the French *nouvelle vague* and the Soviet socialist cinema had an influence in the new

generation of filmmakers from the region, but it was maybe the Italian neorealism, the one that defined the social commitment, for example, of Cuban filmmakers such as Tomás Gutiérrez Alea and Julio García Espinoza, who had had the opportunity of studying at the Centro Sperimentale di Cinematografia in Rome.

After the triumph of the Revolution, one of the first measures taken was the creation of the ICAIC and the promotion of film production; something that generated along the 1960s decade works of great importance, among which have to be mention *Las doce sillas* (1962), *Cumbite* (1964), *Muerte de un burócrata* (1966), *Memorias del subdesarrollo* (1968) by Tomás Gutierrez Alea; *El joven rebelde* (1962), *Las aventuras de Juan Quinquín* (1967) by Julio García Espinoza; *Manuela* (1966) and *Lucía* (1968) by Humberto Solás; *La primera carga al machete* (1970) by Manuel Octavio Gómez; *Por primera vez* (1968) by Octavio Cortázar, among many others. The documentaries and newsreels by Santiago Álvarez were among the most significant and innovative contributions.

Brazil was undoubtedly one of the most important development centers of the new Latin American cinema, with innovative, vigorous filmmakers committed to the social and politic reality of their country, such as Nelson Pereira dos Santos, Joaquin Pedro de Andrade, Carlos Diegues, Ruy Guerra, Gustavo Dahl, Glauber Rocha y Leon Hirzman, among others. The Brazilian *cinema novo* began with films characterized by their social sensibility, such as *Río, 40 graus* (1955) by Pereira dos Santos, or *O grande momento* (1958) by Roberto Santos. Already in the 1960s decade, other essential films arrived such as *Os cafajestes* (1962) by Ruy Guerra, *Vidas secas* (1963) by Pereira dos Santos, *Ganga Zumba* (1963) by Carlos Diegues, *Deus e o diabo na terra do sol* (1964) by Glauber Rocha, only to mention some of the more outstanding ones.

Practically all the countries of the region became part of the “new cinema” of Latin America, since the awakening of the national cinemas was characterized by the social and political concerns.

The seeds sowed in the Documentary School of Santa Fé by Fernando Birri with *Tire Dié* (1960) and *Los inundados* (1961) offered their fruits years later in Argentina with the work of the Grupo Cine Liberación (Liberation Cinema Group), and in the works of filmmakers such as Octavio Getino, Fernando Solanas, Gerardo Vallejo, among

others, who made essential works such as *La hora de los hornos* (1968). Vallejo was the author of documentaries about the social reality of Tucumán: *Las cosas ciertas* (1965), *Ollas populares* (1967). *El camino hacia la muerte del viejo Reales* (1968) is considered his most important work. Raymundo Gleyzer made *La tierra quema* (1964), *Ocurrido en Hualfín* (1965) with Jorge Prelorán, *Nuestras islas Malvinas* (1966), *México la revolución congelada* (1971) and, already as part of the group Cine de Base, *Los traidores* (1973). Jorge Cedrón, with *Operación masacre* (1973), is also part of that movement.

In Colombia, the work of Marta Rodríguez, Jorge Silva, Carlos Álvarez, and Gabriela Samper stands out. In Chile, filmmakers whose importance would remain for the following decades emerge, even in the exile after the military coup of Pinochet, such as Miguel Littin, Helvio Soto, Patricio Guzmán y Raúl Ruiz. In Uruguay, filmmakers such as Mario Handler and Mario Jacob become part of the new trend of the independent Latin American cinema.

A distinctive feature of the new Latin American cinema and its representative filmmakers is that, besides making a contribution with works of extraordinary aesthetic and social value, they reflected on filmmaking; for this reason is so important to continue examining what they wrote at that time. Among the seminal texts of the fruitful decade that goes from 1967 to 1977 are Julio García Espinoza's "Por un cine imperfecto", Octavio Getino and Fernando Solanas's "Manifiesto por un tercer cine", Glauber Rocha's "The Aesthetics of Hunger", and Jorge Sanjinés's "Teoría y práctica de un cine junto al pueblo".

The previous compact references do not try to be exhaustive, since much has been written on the new Latin American cinema. However, it is important to emphasize that the community cinema does not come from nowhere, but rather it has essential referents in the own Latin American cinema, and that many practices of alternative production and diffusion that were developed during the 1960s and 1970s decades were important precedent of the current community cinema.

DICTATORSHIP, DEMOCRACY AND TECHNOLOGICAL CHANGE

The irruption of the military dictatorships in almost all the countries of the Latin American region was translated into censorship, persecution

and death (Gumucio, 1979). The confinement, the burying or the exile affected the vigorous new Latin American cinema, which in some countries completely disappeared, being substituted by vacuous productions that ignored the social situation. Filmmakers murdered by the dictatorships, filmmakers in the secrecy or in the exile; the new cinema, which had not yet arrived to its age of majority, suffered the consequences of the lack of freedom.

These were years during which emerged a new generation of filmmakers fighting to recover democracy. They were also years during which the irruption of the new technologies of the moving image, first the Super 8 and then the video, allowed to think of the audiovisual as an instrument of popular resistance and as a possibility for a wider participation, thanks to the camera formats with increasingly more accessible prices.

The new technologies updated the discussion on the democratization of the audiovisual and its role in strengthening the freedom of speech and exercising the right to communication and information. In this way, a continental movement came into being with a concern about the use of the audiovisual medium as an instrument of historical recovery, reinforcement of identity, cultural promotion, denunciation, education and democratization. The audiovisual of social intervention declared itself as popular, alternative, educational, pertaining to citizens, and began to develop its own stories and production and diffusion modalities that looked for other spaces and other diffusion channels, in order to encourage underground group screenings or showcases on big screens in public spaces.

It was validated the notion that light formats, Super 8 and video were not the underdeveloped expression of the big screen and television cinema –as some film professionals contemptuously asserted– but different instruments with new social functions, although, as it has been previously seen, its thematic and social antecedents can be found in the own history of the cinema of the region and the world. As all the historical cycles, this also meant a break, but at the same time was anchored in the past. We could track the trail of the independent cinema and video that developed in the Latin American region in the 1980s decade in the history of other experiences of participative documentary film, the one that departed in search of reality, such as the cinema-train of Medvedkin, the cinema of the Latin American pioneers of the sound

era and, of course, the vigorous emergence of the new Latin American cinema in the 1960s decade. Nothing occurs outside and without history. The debt of the present to the past is always there.

The experiences of Teleanálisis in Chile, during the Pinochet's dictatorship, evoke without doubts those that took place only a few years before in Argentina with the Grupo Cine Liberación and the Cine de Base group. In both cases is appreciated a secret production and diffusion in non-traditional circuits such as unions, cultural centers or churches. The militancy for democracy and the right to communication appears throughout the history of the region.

A great part of the amount of Latin American independent video of the 1980s decade developed with the support of national or international nongovernmental organizations that supported activities of social development and organization, sometimes together with democratic governments of the region, and in other cases, in situations of authoritarian governments, discreetly providing resources to the resistance movement.

In democratic situations, the independent video groups contributed in the field of popular education and communication with production, diffusion and training actions. Debates based on the independent productions were encouraged within organized social groups: unions, professional trades, indigenous, environmentalist, feminist, human rights, and neighborhood organizations. It was also encouraged the creation of alternative video shops, the development of exhibition mobile units and the organization of independent film showcases and festivals.

The independent video is included in the trend of the alternative communication that was reinforced in the 1980s decade, in order to question the traditional information and diffusion media in collusion with political and economic interests. As other alternative communication expressions,⁶ it promoted the participation of organized communities, groups and sectors. Although frequently directed by independent professionals, it promoted a greater participation and inclusion of the community in the production and in the definition of

⁶ The community radio was always the most important expression of alternative communication.

contents, in order to reflect other looks from within. It also favored the communication among different communities through innovative formats as the “video-letters” generated by the Cuban experience of Televisión Serrana.

In Chile, a variant of the popular video was the “video-process”, which the researcher Hernán Dinamarca defined as the one that accompanies specific socio-historical dynamics of the social movements and popular sectors. In that idea of process are found antecedents of community audiovisual, as long as it encourages a participative and horizontal communication. According to Stefan Kaspar⁷, initially the video technology was not yet a tool within the reach of rural groups, because it was very expensive and still complex for the peasants to handle it. In the next stage, however, the challenge was that the communities were able of appropriating the production means and use them according to their needs and political options.

THE IRRUPTION OF COMMUNITY AUDIOVISUAL

Beginning with the experiences of the pioneers from other regions and also Latin America, it takes place, since the beginning of the 1980s decade, a break between the cinema made by film directors interested in social reality –many of them militants of progressive political causes– and the audiovisual diffusion and production processes undertaken by communities to question their own social, political and cultural reality.

The first case is that of the filmmakers that visit the communities, film and leave, or who live in the communities for longer periods of time to make a work within the trend of audiovisual anthropology. The second case is the one of the communities that adopts forms of audiovisual production as a way of expressing themselves.

This process of adoption of new ways of expression was facilitated by the technological innovation, in a very similar way to the one that benefited the pioneers of the ethnographic cinema. From the moment

⁷ Stefan Kaspar, cofounder and member of the Peruvian filmmakers and communicators group, Grupo Chaski. Text about Participatory Cinema wrote as input for the current study at request of the researcher Cecilia Quiroga (December 2011).

on that the cinema cameras were not longer screwed to the floor and locked in the studios, a different world opens up for the documentary film. The small Bolexde 16 mm cameras –which were designed so that the reporters of Second World War could take them on the shoulders, jump to the barricades and offer a direct testimony of what happened– transformed the film language of the documentary film and allowed that the technology were more agile and accessible.

Many years later, the irruption of the video and, then, the appearance of new digital technologies reduced the costs and simplified the handling of the apparatus, in such a way that put within the reach of anyone the possibility of filming or recording images and sounds. In this way, technology has been a springboard that has allowed jumping from a cinema of individuals to a cinema of communities, but it is not of itself a transformation instrument, it depends rather on the value of its use. The excessive mythicizing of technology darkens the analysis of the true motivations, causes and effects.

In some countries, another factor that has contributed to that process of autonomy of the community cinema production and diffusion has been the promotion from the State, through policies of social inclusion (sometimes of assimilation) of communities and cultures in the national panorama. The promotion from the State of audiovisual initiatives located in communities has been important in countries such as Cuba, Mexico or Brazil.

The alliances between communities, intellectuals, nongovernmental institutions, film workers and wider social movements have allowed to encourage autonomous experiences of communication that have chosen audiovisual platforms of expression in certain cases.

Thanks to the accessibility that allows the digital media, there are several experiences in which the own community takes part in the production process, for this reason it is possible to talk about community audiovisual, strictly speaking. This participation takes place from the moment of the subject election on and during the decision making on the form of approaching it, as well as in the creation of the production team, allocation of tasks and definition of the diffusion ways. Within this framework, according to Stefan Kaspar, the filmmakers and communicators have only the task of facilitating that process without imposing neither the contents nor the methods but just simply supporting.

It must not be ignored that digital technology, apart from allowing the filmmakers to explore the film language through formats of low cost and greater accessibility, has allowed the citizens to register daily facts and others that are not usually considered by the mass media, but that circulate through the social networks offered by the internet. As time goes by, the commercial diffusion and information media have used the low cost means to enrich their programs, omitting the objections they previously raised about the technical inadequacies of the material. Nowadays, it is common to see in the most sophisticated television channels, audiovisual excerpts that have been registered by means of cellular telephones or broadcast by Skype.

A NECESSARY RESEARCH

The information mass media and the critics and researchers of communication have mainly paid attention to the cinema that is released in movie theaters and not to that “other” cinema that evolves as a process of participatory communication, inclusive and aware of cultural diversity. The importance of establishing a first assessment of the Latin American and Caribbean community cinema was an evident need.

A very short bibliography and few written hints were only available in order to carry out this research. An invisible cinema is also a secret cinema; its existence is known but there is not precise information on its nature. It was not simple, therefore, to define the scope of the research and the parameters that allowed focusing the object of study.

It was decided to limit the reach of the research to experiences of organization, production and diffusion of community cinema and audiovisual, i.e., those undertaken by the participants of their own community constitution, excluding the external looks at them. This delimitation includes the groups, organizations and social movements with capacity to produce cinema and audiovisual as well as the national and regional associations and networks that group them. The research also analyzed the role of the State and the private sector, as well as the legal framework, funding, distribution and diffusion topics linked to those practices.

The social sciences have debated the definition of “community” for many years without reaching an agreement. For the purpose of this research, it was decided that, more than a definition, it was neces-

sary to define the study field in a sufficiently wide and useful way that included all those human groups that share common interests, in an geographically located environment or not. For this reason, the research not only includes indigenous, rural or urban communities characterized by its geographical nearness, but also communities of interest with audiovisual organization and production processes that center on topics pertaining to communities of women, young and children, workers, migrants workers, environmentalists, afro-descendants, the handicapped, artists, activists for sexual diversity or human rights, among others.

Another important marker that was applied in this research is the one that distinguishes products from processes. While frequently the writings on cinema are concern with films, in this case it was decided to research not only the products, but also the spaces and the organization, production and diffusion processes whose purposes are aimed to the community, and research them with an inclusive social approach.

On the other hand, it was a decision of the research team to pay special attention to the qualitative in place of the quantitative aspects of the processes, and, in this way, include the analysis on the relationships and participants: public and private initiatives; networks, organizations and civil associations; festivals, meetings and audiovisual showcases; the role of the State, including legislations, promotion, conventions and agreements; the spaces of virtual electronic diffusion and others; the education and training in film schools or workshops; social, economic and institutional sustentation; the variants of individual, collective or group work, and finally the articulation of the audiovisual language and the artistic expressions.

The research took into account the reach and impacts, including: the impacts on the community organization and on the creation of social relationships, the strengthening of individual and collective identities, the socio-cultural enrichment that is generated at the communities, as well as the contributions to the consolidation of the internal democracy.

Apart from analyzing the processes, the research dealt with a wide range of audiovisual products of the moving image, without minimizing any genre (fiction, documentary, television, animation, experimental), or format (celluloid, analogical video, digital video).

Since the main interest of the research is to identify the active processes in the region, it was decided to limit the period of study to those initiatives effective from the year 2000 on. Nevertheless, in the chapters referred to each country, the researchers were requested to include the historical antecedents of the community cinema, as well as those current experiences that, although were not selected between the most representative, deserved to be at least briefly referred to.

The scopes of the community cinema and video processes that are object of analysis in this study refer, first of all, to the impact within communities (individuals, families, social groups, neighborhoods, localities), and in second place to society in general. For example, the audiovisual work of the indigenous filmmakers brought together in the experience of *Video nas Aldeias* has first an impact in the own communities *ashaninka*, *xavante* o *kuikuro*, but its consequences reach the Brazilian society in general.

For this reason, the researchers were asked to take into account the impact of the community productions on promoting the awareness of the public opinion, the influence in formulating State policies, the interactions with the private sector, regional and international reach, as well as the reach in the creation of strategic alliances. An exceptional example of impacts and reach is undoubtedly the experience of CEFREC in Bolivia, which has influenced the State policies, and surpassed the national and regional framework.

The research was also interested in the distribution and exhibition channels, from a more qualitative than quantitative perspective. The information on the diffusion through networks, film clubs, cultural centers, churches, unions, festivals, showcases, special events, schools and other educational spaces, electronic means, DVDs, websites, etc., is part of the very constitution of the community audiovisual initiatives. Experiences such as Barricada TV (Argentina), Colectivo Montes de María (Colombia) or Televisión Serrana (Cuba), among many others, are included in that range

The borders of the community cinema are not clearly defined, neither would they be defined. This debate is similar to the one that has taken place in the last decades to define the community radio. Is a community communication medium the one that belongs to the community in regard to its infrastructure and equipment or that where the community is involved in taking decisions? The location of an

experience is not necessarily what defined its community character, but the contents of internal democracy and, mainly, the political-communication platform. These three aspects are closely linked to the notion of social and institutional sustentation.

As starting point, it was considered that the community cinema and audiovisual include those processes emerged from and developed by the impulse generated from an organized community with enough ability to take decisions on the production and diffusion ways, and which takes part at all the stages, from the creation of the generating group to the analysis of the effects that the work produce on the community, as much in the near future as in the long term projections.

However, it is important to recognize, as this research does, that there are private, professional or institutional initiatives that allow the development of community processes, although they are not, at least at the beginning, autonomous in regard to decision making, funding and production modalities.

According to the rules of the method of socio-analytical treatment for the analysis of communities and social organizations (Vizer & Carvalho, 2009), the following categories were considered:

- The instrumental practices and actions associated to the transformation of the necessary resources for the operation of the organization
- The political and normative organization associated to the exercise of power (the control of hierarchies, property, inequalities and structural contradictions)
- The assessment and horizontal axis associated to the norms of the association and the processes of struggle for social legitimization
- The space and time dimension, i.e., the construction of social life as symbolic and material reality (social self-representations, historical sense, and future projection)
- The dimension of the bonds of affective association, the will and desire to transform objects and human beings at the service of the yearnings for change,
- The imaginary and mythical dimension of the collective narrations and practices of the analyzed community

Although in a way, it is implicit in the previous paragraphs, it is important to underline that the researchers approached the organizations accounting with a methodological guide that included some important research questions:

Who are the community members directly involved? (Age demarcation line, gender); which is the organization and operation modality of the community group? (Associations, unions, virtual networks); which are the main motivations of the community? (Agglutinating elements of the organization); which are the high-priority contents of the initiative? (Social concerns, community problems); which are the formal characteristics? (Formats and audiovisual genres, length); which are the aesthetic characteristics of the productions? (Innovations of the language, narrative style); which are the available material means and how is solved the funding issue and the sustentation of the experience? (Teams, external supports); what training elements are part of the organizational and production process? (Workshops, courses, the members' previous training); how is carried out the distribution and diffusion of the productions? (Community circuits, electronic means, and festivals); what social changes have taken place in the community from the perspective of the participants, since the beginning of the community cinema and video initiative? (Improvement of the quality of life, more collective participation, better internal democracy).

From the beginning, the methodological guide established the characteristics of the researchers' reports and the space that should be devoted to each section of it. The first part of the report deals with the main antecedents of the community cinema previous to the year 2000, but it also includes brief references to the initiatives that, although not strictly undertaken by the own community participants, opened the path for the experiences analyzed in the report (for example, Cinema Liberation in Argentina, Jorge Sanjinés's cinema in Bolivia, or Marta Rodríguez's in Colombia). There were also included in that section references to significant initiatives that took place after the year 2000 but were not selected among the main experiences.

The main part of the report of each country –as much for its content as for its length– is integrated by the experiences selected, that is,

the story and the researchers' analysis on the initiatives considered as exemplary in each country, with notes on the institutional frameworks, legislation, the role of the State, and references to international or regional agreements, if they exist.

The third section of each chapter refers to the conceptual framework and includes, in its own words, the idea and the main approaches of the protagonists of the processes of community cinema: their motivations, ideas when they began and their current ones, as well as the meaning of the practice of the community cinema and video for the life of the community

Finally, the last section analyzes through its conclusions and recommendations, the implications of the community cinema in the social and economic development of the communities and each nation, and it provides indications on possible public policies to promote the community cinema and video, without omitting the analysis of the obstacles and opportunities.

From the beginning, the researchers faced some limitations to satisfactorily develop their activity. First of all, the impossibility –determined by reasons of time and budget– of carrying out field work in the countries selected, something that would have been essential to access to experiences on which there is not documentation. The logical result of this circumstance was a greater access to the information existing in the countries of residence of the researchers, in detriment of other countries also under their responsibility.

This was expressed by Horacio Campodónico, the researcher responsible for Argentina, Paraguay and Uruguay: "The exposition of the Argentine antecedents in the practice of community cinema exceeds, in comparative terms, the length that, on the same topic, was offered to the cases of Uruguay and Paraguay. Two reasons explain this disproportion: the first one refers to the asymmetries that exhibit the different audiovisual developments of the countries that integrate the assigned area of study and the second to the need of gathering the testimonies located in dispersed publications, many of them of difficult access or destroyed during the military dictatorship".⁸

⁸ Horacio Campodónico in agreement with the research coordinator, January 12, 2012.

In spite of the advantages of accessing the internet and new technologies, the communication of the researchers with the subjects of study in the communities was not easy. On one hand, the technology coverage and connectivity do not always benefit to the most remote communities and, on the other hand, the work dynamics of the groups of audiovisual production and diffusion frequently prevents them from being aware of the external world. The researchers suffered from the lack of answer and the silence of the community interlocutors, which prevent in some cases to review the selected experiences with more details and exactness

THE RICHNESS OF THE EXPERIENCES

When the 55 main reviewed experiences are analyzed in the 13 reports of the research, it is evident the diversity and the political, social and cultural relevance of each of them in the Latin American context. There are production initiatives and diffusion experiences and, in most of the cases, both activities are a substantial part of the community audiovisual.

Some of the experiences, as in the case of Bolivia, constitute a network of organizations linked to each other. The Multinational System of Communication of the Native, Indigenous, Rural and Multi-cultural People (Sistema Plurinacional de Comunicación de Pueblos Indígenas Originario Campesino e Interculturales) embraces an entire articulate network of communication within which is included the community audiovisual that, in turn, gathers other groups and experiences. The system functions with the support and fostering of the Native Indigenous Audiovisual Coordinator of Bolivia (Coordinadora Audiovisual Indígena Originaria de Bolivia, CAIB) and the Center of Film Training, (Centro de Formación Cinematográfica, CEFREC), with the support of the National Rural Native Indigenous Confederations (Confederaciones Nacionales Indígenas Originarias Campesinas). Although this is characteristic of the case of Bolivia, it constitutes one of the most emblematic and influential experience in the region.

The CEFREC is integrated by audiovisual producers and communicators of different origins. Although, in terms of formal and legal representation is preside over by Iván Sanjinés, the CEFREC has never had a board of directors or a flow chart that establish hierarchies; it is rather a multidisciplinary team with professionals in different

The experiences that Horacio Campodónico chose for his report on the community cinema in Argentina have as common feature being urban experiences of counter-information, i.e., alternative of cultural or militant nature to a commercial private system that does not reflect the social concerns of the majority of Argentineans. Some of these experiences are located in the city of Buenos Aires, but others inside the country, as it is the case of the Popular Newsreel (*Noticiero Popular*) in Mendoza, and the Audiovisual Network (*Red Audiovisual*) and Asustando al Cuco (Frightening the Cuckoo) Cultural Center in the province of Córdoba.

Among the selected experiences, there are some of militant documentary production as *Cine Americano*, which already has several years of development; others of alternative television, such as Barricada TV, which works in a factory taken by its workers; training of young groups, such as Asociación Civil Amanecer (Civil Association Amanecer); and of preservation and cultural diffusion such as the Audiovisual Network and the Asustando al Cuco (Frightening the Cuckoo) Cultural Center and the two reviewed film festivals.

Brazil is in itself a continent, not only for its size and cultural diversity, but for the amount of participative and community audiovisual experiences. After those emblematic initiatives from the 1980s and 1990s decades, such as TV Maxambomba or TV Viva, others wider than those have emerged, including processes of appropriation of the audiovisual instruments aimed at an organizational invigoration and the recovering of cultural identities. Vincent Carelli together with Janaina Rocha selected five important experiences that are a sample of the diversity and strength of the community audiovisual in that country, among them, the best known and documented and maybe the widest and with a greater impact in the indigenous populations: *Video nas Aldeias*, which Carelli himself encourages since 1986. In the Brazilian experiences, it is highlighted the participation of the youth, frequently linked to musical initiatives and artistic expressions.

Carelli and Rocha also identified other outstanding experiences, as the *Associação Imagem Comunitária* (AIC), the *Coletivo de Vídeo Popular* of São Paulo, the *Central Única de Favelas* (CUFA), and *Fora do Eixo* (FDE).

In the chapter corresponding to Chile, the researcher Cecilia Quiroga made a special effort to identify and deepen into experiences of community communication that stand out for their connection with the social movements.

For example, Señal 3 de La Victoria is a community channel that responds to an autonomous, self-managed organization without commercial aim. It emerged in the heart of the population of the same name, a neighborhood formed from a successful seizure of lands in Santiago in 1957, as an option to the government inability to solve the housing problems. Señal 3 de La Victoria defined as one of its initial objectives the need of implementing spaces so that frequently excluded residents could inform their ways of social community organization and could publicly express themselves, counteracting in this way the stereotypes generated by mass television

Another emblematic initiative, also in the field of community television, is Parinacota TV, of libertarian anarchist tendency, whose introduction in one of its videos states, "I am here to tell you what the newspapers do not tell; it is the moment of independent music, my record company is not Sonny, my record company is the people." In order to legitimate its presence, the group establishes ties with organizations related to the line of the project and remains apart from the influence of religious, political groups or those with commercial aim. It also consolidated itself as a self-managed project with a social approach open to other organized sectors. It promotes through its programs the participation, pluralism, solidarity, education and cultural exchanges, without forgetting entertainment.

It could not be omitted in Chile, the activity of the Mapuche people, whose trajectory in the communication media is based on the need of expressing, reassuring its identity, informing and be informed, and also denouncing the situation of marginalization in which they live, as well as make public its territorial claims against the state. The Mapuche, like other native peoples from Latin America, are victims of the discrimination and negation of their culture. Since the 1990s, a series of claiming actions have taken place on the part of their organizations.

The Mapuche group ADKIMVN is devoted to create communication teams in different territories. It works coordinately with the traditional Mapuche authorities, dealing with the topics that the own community consider outstanding, and in this way accompanying "the

political and social processes of territorial and organizational reconstruction, cultural rescue and invigoration, development of life plans, renovation and promotion of the collective rights”⁹.

One of the most interesting initiatives in community communication in Colombia is undoubtedly Tejido de Comunicación, an organization that emerged from the Indigenous Regional Council of Cauca (Consejo Regional Indígena del Cauca, CRIC), and the Association of Indigenous Town Councils of the North of the Cauca (Asociación de Cabildos Indígenas del Norte del Cauca, ACIN).

“The weave is not a symbol and neither an abstract metaphor, it is a poetic representation of a social and cultural practice, it is the sum of knowledge and experiences whose warp means strength. The Tejido de Comunicación (Weave of Communication) is a frame in which ‘the threads’ are the communication media, i.e. all forms or mechanism of exchange of information, from the old tradition of the assembly or minga to the most modern electronic means of the moving image: everything that weave information and knowledge is a thread and the threads lead to ‘the knots’, i.e. to the people as individuals and as collective, as organization and group. Each knot or stitch gathers the people teachings and opinions; it is fed by and feeds the processes within and outside the organization. The weave is nurtured, it expands and grows, and it is woven to be a stronger support, to become a net. To spin in order to then weave and make a net means to know about the spaces, ‘the meshes’ that the weaving leaves so that the weave becomes a net. The sum of meshes represents the ability to learn how to recognize and act during work in an opportune and appropriate way on topics of common interest. A big mesh demands big answers to big problems, the small meshes are the smallest problems, the individual ones, which do not require the collective action”, states the researcher Pocho Álvarez in the chapter on Colombia. .

Among the other Colombian experiences chosen by this researcher and developed as the most important in Colombia, are the Montes de María Communication Group (Colectivo de Comunicación Montes de María) in

⁹ Many of the text referred to by Alfonso Gumucio Dragón, in this work, are included in the book The Community Cinema in Latin America and the Caribbean, a bigger work that have been summarized in this booklet.

El Carmen de Bolívar, and the Community Audiovisual Archive (Archivo Audiovisual Comunitario) born as result of the cultural policies created by the Colombian government.

There are three emblematic experiences in Cuba reviewed in the corresponding chapter developed by the researchers Idania Licea and Jesús Guanche. One of them, well-known at international level, is the Televisión Serrana (Mountain Television), a video and television project established at the heart of the Sierra Maestra mountains. Since 1993, several institutions joined efforts to sponsor the project. The UNESCO provided funds as seed and technical assistance, and the Cuban government, through the Cuban Institute of Radio and Television (Instituto Cubano de Radio y Televisión, ICRT), contributed with the personnel and training. But the true owner of the experience is the National Association of Small Country Workers (Asociación Nacional de Agricultores Pequeños, ANAP), a nongovernmental organization. In Televisión Serrana, a small group of people with low cost video material facilitate this project that tries to rescue the culture of the peasant communities of the region and facilitate the alternative communication, in a way that allows the communities to reflect on their daily life and take part in finding solutions.

Another initiative derived from Mountain Television is Visión Común (common vision), which represents the integrative idea of a very diverse group of people (communicators, cultural promoters, teachers, journalists, art instructors, historians, engineers, manual workers, etc.) that wish to achieve a social transformation in the community El Cobre with the use of the video camera. The audiovisual is advanced as a proposal of solution of the problems, thanks to the analysis generated by the community during the screening. The general aim is to achieve that the community reflect on its own problems and find alternative solutions. Visión Común intends: to foster the aesthetic pleasure through production workshops and the appreciation of the audiovisual arts in children, adolescents and young people; to promote the diffusion of audiovisual products that approach the problems related with the realities and social environments of the communities; to revitalize the cultural, patrimonial and historical traditions, as well as the preservation of the environment, among others.

Not less important, although more recent, it is the experience of community video undertaken by the Martin Luther King Memorial

Center (Centro Memorial Martin Luther King), which centers on the concepts of education and popular communication, and the proposals of research and participatory action. The first actions have as objective to design a work methodology that is enriched with each new experience that is carried out, in order to project an image of the neighborhoods in a straightforward way and only with the technical support of the institution.

The Cuban researchers also examined the spaces of community cinema diffusion in Cuba and in the insular Caribbean, through events such as the International Festival of No Budget Film (Festival Internacional del Cine Pobre), the National Showcase of New Filmmakers (Muestra Nacional de Nuevos Realizadores), and the Traveling Caribbean Film Showcase (Muestra Itinerante de Cine del Caribe). Although the Cuban chapter places more emphasis on the products (the films) that in the organizational processes, it allows to know the diversity and richness of the independent audiovisual productions. Both the National Showcase of New Filmmakers (Muestra Nacional de Nuevos Realizadores) and the International Festival of No Budget Film (Festival Internacional del Cine Pobre) in the town of Gibara have served as privileged screens for countless showcases of a cinema closely linked to the social and cultural reality.

Personal, institutional and State initiatives have contributed in Cuba to strengthen the notion that the cinema of social theme concerned with community life is possible and necessary.

This is not the case of the insular Caribbean, maybe Haiti is in the front position, as a result of the resistance to the long dictatorship of "Papa Doc" Duvalier. With the exception of Cuba, the countries of the Caribbean region present a precarious situation characterized by the absence of community groups devoted to the audiovisual production. The Cuban researcher Jesús Guanche attributes this situation to the lack of institutional support: "The community cinema in Cuba and the insular Caribbean is essentially different to that of the countries that have financial support and the corresponding equipment to facilitate through the media and training that the communities film their own topics. In neither of the countries of the region does the community cinema have the state support for its development. Most of the times, it is the result of individual and collective efforts that do not depend from funding sources like the ones that

support the commercial cinema and the professional independent cinema. In this regard the cinema of Cuba is not different to the rest of the countries of Latin America, although the Cuban initiatives have sometimes been benefited from the support of the central institutions of the Cuban cinema".

However, the assumption that the community cinema receives the support of the State in other countries of Latin America, compared with the Caribbean region, does not correspond to the facts. As this research evidences, the community audiovisual suffers the lack of institutional supports (either of the States or the private sector) in most of the countries of the region. This is precisely one of the common features to all the experiences reviewed in this research, the marginalization and invisibility that they suffer, not only in regard to funding and institutional supports but also to the public recognition of those experiences at a national level.

In his own country, the Ecuadorian researcher Pocho Álvarez chose the Corporation of Audiovisual Producers of the Nationalities and People (Corporación de Productores Audiovisuales de las Nacionalidades y Pueblos, CORPANP) as one of the main examples of community cinema. In his text he analyzes the initiatives of the indigenous people Kichwas, which hope to materialize their attempt to safeguard the memory of the native peoples, in order to build a dialogue between cultures, producing documentaries, series and other audiovisual products.

Another Ecuadorian experience with indigenous participants is Sarayacu, characterized by Álvarez as the essence of "a community, militant cinema in struggle, directly geared to the historical process of resistance and survival of one of the most emblematic communities of the central Amazonia of Ecuador". In this initiative, "the community audiovisual production is an organic exercise that expresses and gathers, in a vital and immediate way, the community's answer to the systematic aggression of a national State that promotes, above any other viewpoint or consideration, the extractive policies, the extension of the petroleum frontiers, the mining as condition for or synonym of development".

The researcher also highlights the diffusion and exhibition experience of the Río de la Raya Festival which bets on the training and promotion of awareness to realize actions upon the basis of four axis of reflection: health, environment, community organization and

education. These topics articulate training actions that foster the resistance of a living culture that claims its right to survival in a “multinational and diverse state”.

There is no doubt that was not easy for Irma Ávila Pietrasanta to limit her selection to only a handful of experiences in Mexico and Central America, since in the middle American sub-region the audiovisual experiences of indigenous and non-natives groups are multiple and of an enormous richness. Some of the Mexicans audiovisual initiatives were favored since 1989 by an ambitious program of Transfer of Audiovisual Means (*Transferencia de Medios Audiovisuales*) of the former National Indigenous Institute (*Instituto Nacional Indigenista,INI*) aims to promote the use of video as a means of communication to benefit the communities. According to this approach, video equipments were transferred to indigenous groups and organizations, and courses for their use were carried out. Later on, four Centers for Indigenous Video (*Centros de Video Indígena, CVI*) were created in Michoacán, Oaxaca, Sonora and Yucatán with the aim of supporting and assisting as much as possible the communities in their audiovisual work.

One of the most important Mexican experience is *Ojo de Agua Comunicación*, “as center, meeting, learning and convergence point of the diverse production groups”, according to researcher Irma Ávila’s words. This organization of the state of Oaxaca produces videos for indigenous and educational organizations; it offers periodic training to indigenous video-makers, and takes part in regional initiatives to celebrate meeting and conferences. Among its objectives is necessary to highlight the following: to promote a respectful image, as well as the word of the indigenous people; encourage the multiplication of experiences and processes of community communication in the south of the country; contribute to the democratization of the media and of society in general, and impulse the understanding and the celebration of the cultural diversity in Mexico and in the world”.

The most publicized Mexican initiative at national and international level is *Promedios en Comunicación Comunitaria* (*Average in Community Communiation*), a multicultural organization of two nations that, since 1998, is devoted to facilitate training, technology and information on the use of the communication media, putting emphasis in the area of video production. *Promedios* –which was

founded in 1994 by the initiative of Alex Halkin and Tom Hanson with the support of some North American television networks of public access and projects of freedom of speech exercise— works with the most remote communities from Chiapas, the same ones that in 1994 caught the world attention when they rose with the Zapatista National Liberation Army (Ejército Zapatista de Liberación Nacional, EZLN), achieving supports not only within Mexico but outside the country. Some of today's autonomous Zapatistas communities use the video to send official statements to the world, and internally as a tool to define and promote objectives and community experiences. The interest of the communities in handling the video cameras, as well as the sensibility of people that sympathize with the rebellious movement facilitate the conception in 1995 of the idea of promoting combined efforts with the aim that the communities have the opportunity to incorporate knowledge about communication, which allows them to create development and autonomy.

To cover the Central American countries was not either a simple task, because of the lack of information on those audiovisual processes that are sometimes developed in conflicting and violent contexts.

One of the initiatives chosen is the Association for the Communication, Art and Culture, Comunicarte (Asociación para la Comunicación, el Arte y la Cultura, Comunicarte), which has centered its work in the research, documentation and diffusion of the Guatemalan social reality for three decades, through the registration, documentary and radio productions, printed material and training for social communicators. Its greatest achievement is to gather the biggest historical heritage of the Guatemalan social movements, closely linked to the history of the armed conflict and its consequence. The documentation of many of the violations inflicted on the human rights by the Guatemalan army in different parts of the country allowed to carry out a series of documentaries that manifest the whole dimension of what happened in Guatemala, based on the testimonies of the survivors and the victims' families.

The Luciérnaga Foundation, experience chosen in Nicaragua, emerged in 1993 “as a reaction to a sad reality: it was much easier to find any video about Nicaragua in London, New York, Paris or Amsterdam than in our own country”, according to the statement of Félix Zurita, its founder and former director. On the other hand, Irma

Ávila Pietrasanta states, “As the rest of Central America, Nicaragua was during the 1980s decade a focus of international attention: wars, revolutions, guerrillas, etc. During that time, reports, videos, documentaries, fiction films, and others were made, but very few materials remained in the country and those that remained were of difficult access. To gather the historical memory through images was the first aim of the Luciérnaga Foundation, since they were convinced that without preserving the memory from the past is not possible to understand the present neither to take preventive measures against problems of the future”. Luciérnaga extended its services, organized cinema showcases and, in 2000, began its own production line with the first institutional documentaries and thematic productions, such as *Alerta Verde, Salud Sexual y Reproductiva, Soberanía Alimentaria, Turismo Rural*, among others.

A Guatemalan experience selected by the researcher Irma Ávila Pietrasanta is Nutzij (“My Word”, in Mayakaqchikel language) with the complete institutional name of Center of Mayan Women Communicators (Centro de Mujeres Comunicadoras Mayas, CMCM), an organization that has its headquarters in Sololá, on the lake Atitlán. It emerged in 1998 when Mayan women speakers of the language kaqchikel met to work in favor of an education for a better life and the rescue of the indigenous culture. For that initiative they received the support of Padma Guidi, a filmmaker of American origin, who settled down in Panajachel Sololá and put to the service of the women her video equipment, in order to make reportages, documentary films and works in videos addressed to women and the family. Nutzij put within reach of the communities and organizations the tools to generate participation processes for the development. This approach could be implemented in collaboration with the FAO and the Ministry of Agriculture of Guatemala (MAGA).

Among the experiences that Cecilia Quiroga chose in Peru, it highlights La Restinga Association, in the Amazonian city of Iquitos, which emerge “to mitigate somehow the evident gap left by the educational institutions and the State in regard to the assistance and education of the childhood and the youth, exposing them to the risks of the street life, among which drugs and the alcohol are the most dangerous”, according to the description of the researcher. One of the objectives of La Restinga is “to implement prevention programs to

improve the life quality of children and adolescents in risk situation, giving them tools to learn how to face daily violence and labor and sexual abuses, as well as offering them a space for opinion, learning and creation". Since its foundation, the association has used art as a strategy to fulfill its objectives. It has developed diverse activities related with theater and dance, and, since 2009, implemented projects of independent audiovisual production.

"The audiovisual exhibition is maybe one of the major weaknesses of the Latin American cinema and video in general; however, in Peru there are interesting practices that show the concern for not leaving aside this important stage of the film productive chain", states Cecilia Quiroga when approaching the experience of the Micro-movie theaters network undertaken by the well-known Chaski Group. The agents of this initiative define it as "a space of audiovisual diffusion, leisure and meeting, where it is shown the cinema diversity and richness full of human and cultural values, which encourages a critical conscience, the action for the social change, communication, participation, the dialogue and debate around the problems and aesthetics advanced in the films; they constitute centers of cultural activity in which people, institutions and groups from different cities, communities and cultures participate in an active way".

A similar work of diffusion and exhibition in isolated areas of Peru is the one that carries out the group Nómadas (nomads). This association is integrated by communicators that consider the cinema as an instrument to impact on social awareness and promote the cultural exchange and integration. The traveling group is integrated by audiovisual-makers, a producer and an anthropologist who is in charge of registering the ethnographic information. They travel to rural and indigenous communities with their tours which last about two months. Thanks to an agreement with the Unesco, Nómadas realized the tour of the 2010 Cámaras de la Diversidad (Diversity Cameras) program which traveled to more than 50 towns, cities and communities from Paraguay, Bolivia, Brazil and Peru for two and a half month. In this showcase were included indigenous and community audiovisuals.

Horacio Campodónico chose in Paraguay the experience developed by the Coordinator for the Self-Determination of the Indigenous People (Coordinadora por la Autodeterminación de los Pueblos Indí-

genas, CAPI), an entity integrated by 14 organizations of the native peoples from Paraguay. Its objectives include the defense of the individual and collective rights of the indigenous people, the struggle for the complete validity of legal guarantees, the articulation of actions with other indigenous organizations, and the defense of the rights and interests of the member organizations. Since its foundation, CAPI began a program of Audiovisual Communication that has been characterized by the realization of workshops of audiovisual training, in a learning and appropriation process of the video recording tools addressed to the members of the different communities. In the text named "Declaración de Cerrito" (Declaration of Cerrito), the members of the CAPI reaffirm their open will to make a political use of the audiovisual tools.

Another of the experiences selected in Paraguay is that of the Freedom of Information and Production Group, (Colectivo de Liberación de Información y Producción, CLIP) which includes the youngest organizations of the rural communities: the OLT, Organization of Struggle for the Earth of Capiibary (Organización de Lucha por la Tierra de Capiibary) and the CPA/SPN, Coordinator of Agricultural Producers of San Pedro Norte (Coordinadora de Productores Agrícolas de San Pedro Norte) in Tava Guaraní. The group leads its activity to independent creation and production of local information, fostering the development of identity, collective awareness and memory through the audiovisual work. "In that way, the appropriation of the technological learning and knowledge by those people who, apart from ignoring them, are frequently subject to the manipulation of external looks is promoted", states Campodónico.

This researcher was also responsible for the chapter on Uruguay, and he chose several experiences from that country, one of them Árbol, Televisión Participativa (Tree, Participatory Televisión), which dates back to the year 2003, when the municipal channel of Montevideo, Tevé Ciudad, proposed a pilot experience named *Proyecto Árbol* (Tree Project), which invites neighborhood organizations to make their own community videos, in order to exhibit them in the vicinities and promote them through the Uruguayan television. The initiative was aimed to foster the civic participation and democratization of the audiovisual medium as an educational tool to strengthen the right to communication and contribute to the coexistence and social

transformation. Within the framework of this communicational process, 1 300 people have been trained on the audiovisual production and around 2 600 of them have taken part directly in the project. Until 2010, the participants in TVÁrbol have produced more than 100 community videos, whose public exhibition summoned more than six thousand neighbors. The documentaries were also broadcast by Tevé Ciudad and The National Uruguayan Television (Televisión Nacional Uruguaya, TNU).

Since 2008, the group Cine VerAz carries out in several departments of Uruguay the audiovisual record and diffusion of the social struggles and demands (students and workers' conflicts, democratization of communication, memory and human rights, etc.), with an approach of militant cinema based on the practices of the group Cine de la Base from Argentina. Among its objectives highlights the one of deepening in the popular processes of theoretical-practical education for the democratization of the abilities and audiovisual production means, as well as recovering daily life as a narrative element for the construction of identity, associated to the characteristic interests of classes. A similar labor is carried out by the group Cine Insurgente, with productions intended as political instruments of intervention.

Also from Uruguay are the experiences of diffusion and critical reading of audiovisual messages that encourage associations such as Efecto Cine (Effect Cinema) and Cine Con Vecinos (cinema with neighbors). Efecto Cine encourages the traveling film diffusion by means of free entrance and screenings with giant inflatable screens. The very installation of such infrastructure generates exceptional dynamics of participation in the towns visited and a collective mobilization whose core is a ludic-reflexive dynamics, both communal and related to the neighborhood. Campodónico adds that "the members of Efecto Cine relate the arrival of this activity in different cities to the kind of impact that, decades before, caused the arrival of the circus to the community".

In his chapter on Venezuela, Pocho Álvarez highlights the experience of the Wayuu indigenous people, whose population lives at both sides of the border between Venezuela and Colombia. Through the trans-border dialogue the Wayuu made known their proposals regarding communication in the construction of the own identity, as part of the process of communication tools appropriation to

strengthen their struggle for the earth, the water, the respect to life, autonomy, technology and forms of communication. The creation of the Communication Network of the Wayuu People (Red de Comunicación del Pueblo Wayuu), as Pocho Álvarez points out, allowed promoting the cultural values, having an impact on the topics related to legislation and regulations, developing an inclusive, autonomous and pertinent policy, as well as monitoring the mass media as part of its tasks, “making noise” when there are attempts to damage or criminalize the image of the community. On this platform, a plan of audiovisual productions has been developed, of which the text on Venezuela gives account.

The initiative of the Fundación Villa del Cine, another of the experiences chosen in Venezuela, is the result of the development of public policies designed for the film sector, which has been possible thanks to the organization spaces foster by institutions such as the Autonomous National Film Center (Centro Nacional Autónomo de Cinematografía, CNAC), responsible for managing and financing the public funds, the National Film Distributor Foundation, Amazonia Films (Fundación Distribuidora Nacional de Cine, Amazonia Films) and the National Cinematheque Foundation (Fundación Cinemateca Nacional) which in turn has developed the National Network of Community Movie Theaters. In the Platform of Film and Audiovisual Media (Plataforma de Cine y Medios Audiovisuales), the CNAC assumes the task of promoting and financing the independent cinema, and also support special projects as the Laboratory of the Film and Audiovisual (Laboratorio del Cine y el Audiovisual), “a space in which are planned, promoted and executed training activities in the film sector for communities belonging to the different regions and states of Venezuela”, according to the text of Álvarez. The training intended and carried out on the basis of the communal organization is guided to strengthen the abilities of the communities as spectators and audiovisual-makers, training them at different levels, in order to register the changes and transformations that take place in the country.

A similar perspective characterizes to Cine Móvil Huayra, whose search –as we read in the text of Pocho Álvarez– centers around the organization of new community proposals of “self-systematization, audiovisual self-research, self-training, self-diffusion and self-production” as a goal to recover “the stage, collective and audiovisual

identity memory in historical communities that are about to disappear or have already disappeared". The aim that guides this experience is to integrate "the oral and audiovisual collective memory of the rural sector to the urban sector" in order to "decolonized the identity through the collective memory and recover the latter through the informal conversation as a basic element of the popular communication".

This brief view of some of the experiences chosen by the researchers Álvarez, Ávila Pietrasanta, Campodónico, Carelli, Guanche, Licea and Quiroga, allows to appreciate the diversity of initiatives of the Latin American and Caribbean community audiovisual, which includes not only processes of production, but, as well, of training, diffusion and exhibition with a vocation for community.

In each case, the activities developed by the groups have a strong educational and practical component on topics of identity and memory, as it will be seen next when the idea that inspires the experiences be synthesized, in other words, the conceptual framework from the viewpoint of the own social participants, agents of the social change.

THE VOICES AND THE THINKING

The clarity of those who are involved in the audiovisual communication processes equals theirs ability to exercise the right to communication through the community cinema and video. When the own communities take the initiative of developing processes of audiovisual communication to offer a testimony of their community life or to exercise their right to express themselves, we are in front of a completely new and different situation.

It has been previously mentioned in this research the theoretical foundation of the community cinema in Latin America and the Caribbean with related historical referents found in the approaches of the "third cinema" of the Cine Liberación Group (Argentina), the "imperfect cinema" of Julio García Espinoza (Cuba), the "aesthetics of violence" of Glauber Rocha or Jorge Sanjinés's writings about "a cinema close to the people" (Bolivia), among others (Velleggia, 2008). Those reflections were in each case the result of film practices of resistance and opposition to a commercial cinema that is on good terms with the hegemonic culture imposed by the film industry.

Although it cannot be established in this preliminary research a direct relationship of the community audiovisual with those pioneering theoretical approaches, it is beyond doubt that the practices of the new Latin American cinema had an influence in the development of the community cinema, in the extend that they introduced forms of alternative organization, production and diffusion, but mainly a view from the perspective of the identity and the social struggle, which was translated in many cases into a different aesthetics, a renovated language that not only benefited the cinema of the region, but rather made a contribution to the world cinema.

Certainly, the relatively recent experiences of the community cinema follow today the same steps that the new Latin American cinema followed in its origin, based on similar political, social and cultural concerns. This is maybe an evidence that demonstrates that the social injustice has not been overcome in the region, the commercial mass media do not reflect the reality of the excluded, and that today's struggle reaches population's sectors that some decades ago had not taken the steps to strengthen their voice (and image), accounting on their own expression potential.

Although this is only a preliminary research, the first of its kind that embraces the whole region, it allows us to identify some distinctive features of the Latin American and Caribbean community cinema and audiovisual through the speech of the participants that take part in the experiences reviewed in each chapter. What do the participants say about their deep own motivations? What have they learned in the participation process?

MEMORY AND IDENTITY

One of the topics that are present throughout the processes of community cinema is obviously that of memory and identity. In each researched experience, the recovery or consolidation of the historical memory and cultural identity is both an objective and a means for the invigoration of the community organization.

To talk about memory and identity in the case of the indigenous communities may seem something obvious, but it is not, since many indigenous communities have suffered certain deterioration of their identities, because of the unavoidable interaction with the industrial society. The experience of Video nas Aldeias in Brazil is emblematic in

regard to communities that, through processes of audiovisual record, recover features of their identity and traditions that had been lost or simply deferred. And the most interesting part of this experience is that the young –the most inclined to adapt to the modernity– are the ones that show a commitment to rescue the cultural essence of their communities. It is not a simple issue, since the access to the social welfare is conditioned to the adoption of the “modern”, urban society way of life through processes of assimilation promoted by the State.

In words of Vincent Carelli, *Video nas Aldeias* understood that “our own eyes make the whole difference”, making reference to the inclusion of the indigenous topics in the Brazilian educational system for the deconstruction of clichés and prejudices in the diffusion media. “The indigenous people want to be part of the modernity; they will be included in this country and enjoy the full citizenship, always that their identity and difference be respected”. *Video nas Aldeias* preserves the original objective “of supporting the struggle of the indigenous people for strengthening their identity and territorial patrimony through audiovisual resources and collective production characterized by its openness to the others, their views, opinions and thinking”.

The search of identity is even more complex in urban marginal populations that lack a close ethnic root or strongly rooted cultural traditions. In the case of the favelas of Rio de Janeiro, the community audiovisual reveals identities that are under permanent construction and correspond to different social groups with the same geographical space and problems, but not necessarily the same yearnings and aims. The groups of young people, for example, usually search their identity in music, the way of dressing, tattoos, or corporal language. Through the community audiovisual activities, the activists of the Central Única de Favelas (CUFA) found that the hip hop music could not be the only cultural reference of the CUFA. They made then a bet on the opposed direction that they had originally intended: “we wanted to be revolutionary and we didn’t want to live with anybody who did not come from the favela, while the neighborhood had the knowledge and abilities that we need to build our visual identity”.

In the same sense is the statement of Maritza Chimarro from the Río de la Raya Festival in Ecuador: “The community element is a way

of life, a content that is also genetic, cultural, part of consciousness. That lead us to examine history, our histories, and we meet to add histories. In this way we were becoming a group and entering into the indigenous organizations of the mountains, which are the places where they are stronger".

The true indigenous video, according to the Mexican Erica Cusi (2005), continues being as elusive today as it was around 1990, in spite of the wish of the institutions and indigenous video-makers. "What distinguishes the indigenous video from other genres are not the formal, neither the aesthetic features nor the individuals involved in the production, which includes often mixed race as editors or creative consultants, but a committed and shared political and cultural platform".

Irma Ávila Pietrasanta, who was in charge of Mexico and Central America in this research, points out that the projects that are developed by the civil association Yoochel Kaaj, Arte en Medios (art in the media), in spite of being developed in spaces with indigenous roots, "look for its space among women, the young and children in the Mayan speaking communities where the association works. The revalorization of the local culture, feelings and creativity are the key points of this experience". Ana Rosa Duarte, founder of the Turix group, says, "The Mayan language is the sustenance of my culture, and cannot be translated into the western languages without lapsing into the folklore or the sensationalism. The Mayan language does not only consist of words and sounds, but also expressions, gestures and silences. The cultures are lived and experienced. Their changes do not necessarily mean their disappearance, but their updating, and this process is not a field for experts but for all the ones that live the culture, so much the children as the young and adults".

The testimonies on the topic of identity coincide even though they come from different latitudes. "We are trying to reconstruct the Amazon identity of the kids, to manage that they look at themselves and love themselves just as they are, with that color, those features, that culture, and do not be ashamed of their grandparents", says Luis González, Promoter of La Restinga.

In her analysis on Chile, the researcher Cecilia Quiroga writes, "...For the participants involved in the community audiovisual, this means above all a tool that allows to support the strengthening of the organizations, contribute to the personal growth and the self-esteem, carry

out a political work, reassure identities, show different views of the world and preserve memory". Cecilia quotes Polo Lillo from the Chilean experience Señal 3 de La Victoria: "It is necessary a neighborhood with identity, because the community television emerges from the needs of the neighborhood. These projects are addressed mainly to poor people that do not have opportunities of communication".

The same spirit moves the group ADKIMVN, which supports initiatives of the Chilean Mapuche in order to reaffirm their identity, denounce the isolation situation in which they live and make known their territorial claims to the State. But the Mapuche filmmakers are few, a fact that revitalized a debate among the Chilean documentary filmmakers about the identity of those who narrate and those narrated, the logical view from where the facts are related, and the role of the communities when they are involved in the production contents. As Yéssica Ulloa would say, quoted by Cecilia Quiroga, there is an attempt to debate the relationship between "the one who films and the one who is filmed".

The Bolivian Abel Ticona underlines that concern: "At the beginning we focused on working on the issue of the self-recognition and the reinforcement of our identity, as well as that of the cultural vindications; we have been concerned with the visibility of the indigenous people; we had videos about the traditions, music and others, but a fundamental step is taken when the organizations begin to demand to take part in the constituent process".

Rosa Jalja, member of the Native Indigenous Audiovisual Coordinator of Bolivia (Coordinadora Audiovisual Indígena Originaria, de Bolivia, CAIB) and director of the community television channel of Copacabana, rescues the idea that one of the main motivations of these audiovisual processes is the fact of allowing people to reinforce their identity and build their own stories that "are not taken into account by the productions directed by people of non native origin". It is not a coincidence that the National Indigenous Native Plan of Audiovisual Communication (Plan Nacional Indígena Originario de Comunicación Audiovisual) –which emerged from an initiative of the National Natives Indigenous Peasant Confederations (Confederaciones Nacionales Indígenas Originarias Campesinas) in agreement with the Center of Film Training and Production (Centro de Formación y Realización Cinematográfica, CEFREC) and in coordi-

nation with the CAIB— was the result of a reflection process about the discrimination situation of the indigenous peoples, the absence of respect for their rights and the role of the mass media as instruments of the loss of culture and identities.

The participatory experiences allow establishing looks from the viewpoint of the identity, as Elías Castro, an indigenous youth, testifies: “After a while, the many dreams began to come true, many realities of our communities that could be shown, and many problems. Now, thanks to the learning we have received, we could see through our own identities, it is something different”.

Miguel H. López (2010)¹⁰ states, “Those that coming from a non-indigenous world took part in this journey and established the first bridge, even when precarious, would say that the task is initial, minimal; everything is about to be made. The contact of the aboriginal people with the experience of being able to film themselves and them watch at themselves is almost magical, revealing a discovery of an almost unexplored dimension. They feel deeply moved and persuaded to the point of stating with legitimate conviction that they want to tell their stories themselves, talk and narrate their stories themselves. The difficulty is even present: We have to sketch and develop projects yet, with them, for them, in order to achieve training, promotion and projection so that they can effectively incorporate knowledge, technique and technology to begin to be audio-visualized”.

Gradually, the awareness of the communities about the importance of preserving the audiovisual memory has grown, precisely as a foundation of identity. This is observed in the experiences of Brazil, Mexico and other countries analyzed in this study. In Colombia, as Pocho Álvarez reports, the Community Audiovisual Film Archive (Archivo Audiovisual Comunitario) is aimed to safeguard a historical memory that generates for society not very well-known and different information, different from the one of the commercial and official information media. “Then, this social practice gradually creates new

¹⁰ Documentary filmmaker graduate from the International Film and Television School of San Antonio de los Baños (Cuba). Paper “Logros y desafíos del audiovisual paraguayo” (“Achievements and challenges of the Paraguayan audiovisual”) given at the meeting of the Lake Ypacarai that took place in 2010 in Paraguay.

forms, practices and methods of audiovisual production and, maybe, the most important aspect of the proposal; it tries to promote the culture of the archive in the organizations that work at the community audiovisual".

CITIZENSHIP AND PUBLIC SPHERE

The struggle for citizenship, social and political demands, and an active participation within the public sphere characterize all the experiences of community cinema reviewed in this research. The need of being presents in the national accord is common to the initiatives of community cinema.

Juan José García Ortiz, a Zapoteco indigenous native and president of Ojo de Agua Comunicación (Water Eye Communication), explains the aim of his audiovisual work: "Each work that I made represents a challenge to me; I intend to offer a source of information and, at the same time, an aesthetic, interesting and amusing proposal in order to promote the reflection and the debate about the importance of revaluing the characteristic knowledge of the indigenous people: our history, relationship with nature, language and communal life".

According to Pocho Álvarez, these processes try "to transform the imaginary of the community, overshadowed by violence, and create political subjects with a voice in favor of a free and independent change". In the situation of conflict and violence in which people live in Colombia, a key element is to trust in the dialogue as an instrument to create reflection spaces among the victims. In the work with displaced people developed by the group Colectivo Montes de María is essential to open ludic spaces of socialization to promote awareness. "To speak between us was complicated, it goes slowly, without being listened, we cried in silence, and the nights were not enough to understand what had happened. It was as if they had put their hands over our mouths and tied our hearts", says a survivor from violence who, together with other families displaced by the war, looked for refuge in Montes de María in the Colombian Caribbean.

In his analysis, Pocho Álvarez considers that one of the features that characterize the process of construction of the concepts and features pertaining to the community in Colombia is the appropriation of the technical elements, "in order to amplify the voices and denounce the silence of an extermination war". The communities maximize their

expression forms and community means to show what is urgent and the conflict does not show or what it hides." In this way, a cinema that could be made by the own community in its own spaces emerges.

In Chiapas, Mexico, the autonomous communities work in a collective way to develop their communicative proposal. Carlos Efraín Pérez points out: "What we discuss here is the importance of the fact that the indigenous natives have their own means, so that they first vindicate their rights as peoples and then be able to represent themselves as they wish. Since we were in Chiapas, we realized that a lot of people from out of the communities came to make films, documentaries, photographs, radio, music, write books, which I consider very important and has been very important for the Zapatista movement; but we realized the need of the indigenous peoples of Chiapas for also telling their history with their own voice and means".

The indigenous filmmakers also recognize that their audiovisual work has been good to encourage their personal growth. Many have found their way thanks to the communicational practice, which in turn has helped the communities, since some of them fulfill an outstanding role in their organizations: "Now that they call me to take part in the meetings of the organizations and my community, they always ask my opinion, because I went out for training in order to help the community; that is the good thing; I feel myself proud of being able to guide, reply and make a contribution to my partners thanks to all the things learned" reveals Gumercindo Yumani.

In the experience of La Restinga in Peru, Cecilia Quiroga recognizes a gradual process: "First it is necessary to know something in order to appropriate it. Then people are prepared to teach, i.e., to socialize and share that knowledge, as Luis Chumbe and his team do with young people of the indigenous communities of the Amazonia. This transmission of knowledge allows an exchange of visions and facilitates the self- observation that leads to proposals with messages different from those that are broadcast by the mass media. The community cinema does not only have as goal the final production, it is a tool that facilitates a path full of learning and discoveries".

When referring to the experiences studied in Argentina, Horacio Campodónico affirms that a feature common to the participants of the different community groups is determined by the vertebrate motivations around the demands of inclusion of the voices and images

of all those groups, sectors and communities that are systematically distorted or excluded of the agenda of the media corporations. The expression of identity self-assertion, as well as its setting in construction and circulation, has a privileged space in the activities. The group Antena Negra TV, which began its broadcasts on the air and also in the internet since 2009, puts emphasis in the identity self-assertion, beginning with the construction of its own viewpoint which is present throughout the whole audiovisual production of resistance. Natalia Pollito asserts that “the main innovation is that the camera is on the side of the organized ones and not behind the police. The production is made by the own main characters”.

In urban or rural areas, in mixed race or indigenous populations, the aim of intervening in the communicational public sphere is common to all the experiences. Juliana Julajuj, Mayan native and Nutzij leader, organized workshops, exhibitions and film showcases in the communities to open new reflection spaces for the indigenous women: “Now we are already many and we have a future vision [...] if we can carry out the work of the community communication, it is going to be a very useful instrument to demand education, earth, health and the rights of the childhood in the context of our culture [...]. Like she, other women who never learned how to read and write, and never dreamt of a life beyond the task of carrying water and have children, now, exercise the opportunity to use the videotape as a means of communication; they feel empowered to take decisions, document important events of their community and contribute to revitalize its culture. The videotapes made by the indigenous communities provide information to people in their own language with images that they can recognize and identify with.

The Televisión Serrana (Mountains Television), which develops its work in the Sierra Maestra mountains of Cuba, follows the same direction: “It increases the self-esteem of the residents of these communities; allows that the rest of the country and the world know these realities; promotes ways of life that are connected to nature, which it is used to face certain obstacles; it shows characteristic problems of the community and this encourages the authorities to look for solutions; it enriches the documentary filmmakers with new moral values. [...] The own residents transform themselves in front of an experience shared through the own audiovisual production and discussion”.

In Sarayacu, as in the CORPANP and within other audiovisual production groups in Ecuador, “the community cinema expresses the culture and wants to manifest the culture; it is one of the reasons to make films: that the culture be known and preserved, that there exist a memory of the culture”, as testifies Alejandro Santillán. Pocho Álvarez, our researcher, completes that statement: “To turn the community cinema, the celluloid, video tape or flash memory into the bank that preserved the oral memory is an aim of all the participants involved in community filmmaking. Therefore, to come closer to the community vision of the cinema is to go into a different universe, a different concept of life, a concept that implies as genetic information to defend the Pachamama”.

The organization of the Cine Móvil Huayra (Traveling Cinema) in Venezuela, articulates its search around the organization of community proposals of “self-systematization, self-research, self-training, self-diffusion and self-audiovisual production” as goals to recover “the stage, collective, and audiovisual identity memory in historical communities that are about to disappear or have already disappeared”; according to the report of Álvarez, with the aim of integrating “the oral and audiovisual collective memory of the rural sector to the urban sector” and generating, in this way, “a model of self-management of the local identity aimed to the national and Latin American elements”, in order to “decolonize the identity, beginning with the collective memory, and recover the collective memory through the informal conversation as basic element of the popular communication”.

THE COLLECTIVE ACTION

“This is to tell story that has not been told and what better choice that doing it from inside out and not from out to the inside,” not from other views of the world, other cultures and other languages. “From the viewpoint of my roots, my identity roots, my Rune being, from there [...]”, points out Saywua Kullur, one of the female members of the group CORPANP of Ecuador, quoted in the corresponding chapter of this research report. This need encourages women to attempt to narrate “through the video what is possible, not matter how little it would be”, because the essence of the being, in her own words, “the Rune being is what has made me do what I am doing now”.

"A minga¹¹ is not only made using a pick and a shovel; the minga is made as we make it here, the minga of thinking, of ideas, so that a product comes out", adds Saywua Kullur. "This immemorial practice –as underlines Pocho Álvarez in his chapter– translates into tradition and means to recover and nurture the new tasks with the old root, the methods of the community work, that spirit of native people. It means to recognize and observe the deep respect to the productive spaces and the organization processes, their times and pace, needs and viewpoints as community, organization and decision instances, their production forms of sowing and crop. There, in that dynamics, the individual author of the work is dissolved into the group, into the community as maker and protagonist. In that sense to make community cinema means "an awakening", a search and a process in construction in order to make together the *ñucanchik muskuy*, i.e., "our dreams". That awakening to dream is the approach that develops the professional feelings and the ideal of some kichwas women filmmakers of the mountains. [...] That recognition of the limitations of the singular in order to open way to the power of the plural is a natural exercise that is born of the genetic memory, a way of being and working with all, in other words the minga".

In the community cinema, contrary to the cinema of artistic expression, in which the director's figure is dominating, the production responds to a collective logic. Humberto Claros, communicator of the Bolivian organization CAIB, in an interview with Estefanía Paiva states: "people always wanted to know why we write 'responsible' and not 'director'. There was Always that question; what I know is that it was a result of a discussion that took place two years ago. This is not the film direction in the sense of western culture, in which the film director is the one who commands all, the big chief sat there: From our own viewpoint, I assume that the responsible one is a person of the community, the region, who can explain to the community the problems that could arise during film production. If for example, the community claims for something, this responsible person has to answer. The term responsible refers to the above mentioned, s/he is involved with the community, s/he is part of it, and s/he knows all

¹¹ *Minga o minka*: communal reciprocal work.

the problems of the place. S/he is not a director who advances a topic and later researches it, but rather he is somebody that is part of the place".

| 173

This consideration coincides with that of Carlos Castillos, coordinator of the workshops of Cine Con Vecinos, CCV, (Cinema with Neighbors): "The idea is that *the other creates* and not that these be productions made by professionals with specific training and aimed to be exhibited, and in this way the neighbors continue being spectators. What is intended is that the neighbors be the protagonists of the whole process. And that what they produce responds to their interests and questionings and not something imposed or transferred by external visions to their environment. In summary: Cine Con Vecinos does not want to produce material on communities to be shown to them, but to stimulate them so that they themselves produce without any kind of condition".

Another motivation to develop the processes of community cinema is the power they have to represent a collective vision. For the Bolivian Humberto Claros, it is not the same to film from a personal perspective that to do that from the viewpoint of the community, which to take a decision uses the exchange of ideas and generates discussions that demands reflection to arrive to consents that enrich the contents and forms.

"The reason of the existence of the Sarayacu cinema is the community, its struggle, the preservation of its culture, earth [...]. The community expresses itself through the cinema and the cinema expresses the point of view, the struggle, the action of the community, all which is fully imbricate". The statement of Alejandro Santillán, forger of the first generation of audiovisual makers of the community kichwa of Sarayacu, characterizes the essence of a militant community cinema geared directly to the historical process of resistance and survival of one of the most emblematic communities of the Central Amazonia of Ecuador, according to the analysis of Pocho Álvarez: "In it, the community audiovisual production is an organic exercise that expresses and gathers, in a vital and updating way, the community answer to the systematic aggression of a national state that give priority, in detriment of any other viewpoint or consideration, to the extractive policy, the amplification of the frontiers of the petroleum and, mainly, to mining, as a condition or synonym of development.

In that struggle of resistance the community cinema of Sarayacu is an instrument of indispensable diffusion, a necessary tool for the memory, knowledge and diffusion of the reasons and rights that belong to the last human trenches that defend the original forest and what it preserved".

Sarayacu is a process of self-management, self-financing and self-assertion where, according to its participants' testimonies, the community puts aside its daily tasks to contribute to the production of a film. "If there is a community story, sometimes the whole community participates in the movie for complete days". The great value of this experience, in words of Santillán, "it is that the community is behind the audiovisual world of the youth, it is absolutely aware of the importance of that world and of the fact that if the people of the forest or the towns do not use communication and become owners of their own means, they will always be alienated by the mass media". Something very similar is what we observe along the 25 years of experience of Video nas Aldeias in Brazil, although those processes are not always exempt of conflicts and questioning on the part of the old men of the communities.

THE TRAVELED ROAD: CONCLUSIONS

One of the problems of this research was the own definition of what could be considered part of "the community" and the demarcation of those experiences that could be considered within that field. Although there was an agreement in that sense, which settled down with clarity that could only be considered for this study those experiences that were not coming from audiovisual professionals, but from groups and communities of interest that decide to impulse processes of audiovisual communication, some researchers needed to include initiatives that do not correspond to the slant that was established. This was due, to a great extent, to the fact that in some countries does not exist or could not be genuinely identified community and self-managed initiatives.

There is still a lot to deepen on the processes of the Latin American and Caribbean community audiovisual, but this research offered some preliminary observations on the training, production and use of new technologies activities, the exhibition and productions circulation and on the sustentation and the state policies, which is pertinent to review.

One of the results of the research establishes that the training of the participants of the community cinema is precarious, and this is sometimes evidenced in the productions quality, which does not manage to reflect the richness of the processes of collective participation that take place in each case, neither the depth of the topics dealt. The community filmmakers training is one of the most controversial topics. On one hand, some state that the communities need previous training programs before becoming film producers. On the other hand, others state that it is not the case of copying the professional cinema and reproduce the same production and diffusion patterns, but to make a different proposal, and to do that, it is not required professional training, but instead the basic notions of the film language and of handling the instruments.

"I was taught how to make Super 8 well, in which one could see clearly the image, listen a story, screened it in a movie theater and I did not need for that, let's say, five years at a school; it was a simple course of six months, where they taught me how to use correctly a tool, why not to do the same thing in an indigenous group? They tell me that I was crazy", states the Mexican Luis Lupone, film and video-maker, promoter of the first workshop of indigenous cinema.

The alliances with independent filmmakers are beneficial for the rural communities that undertake the initiative of developing processes of community audiovisual. "The community video is a weapon, an instrument through which people express themselves", says Álvaro Ruiz, of the Community Audiovisual Archive (Archivo Audiovisual Comunitario) of Colombia.

For the same reason, as Pocho Álvarez analyzes, "the training imperative is a common need to all the processes and all the groups. To generate training through the contact with committed filmmakers has been an option for workshops and programs", and he quotes as an emblematic example Marta Rodríguez and Jorge Silva's trajectory, and their historical relationship with indigenous organizations in their audiovisual work. Nevertheless, often the needs surpass the experience. There is a very ingrained notion that people do not need to know or have a deep knowledge of the audiovisual-making, because it is enough the impulse and need of expressing in order to generate that type of productions.

The Spaces of Community Communication (Espacios de Comunicación Comunitaria, ECC) developed in Mexico by the Ojo de Agua initiative provide training opportunities in the origin communities. These spaces have facilitated the adoption of communication tools that take into consideration the indigenous languages and have allowed video productions with different levels of quality. One of the problems of these spaces is the participants' high desertion level and mobility, which sometimes suggests that the resources invested in training young indigenous filmmakers have not offered the prospective results.

The concern for increasing the access of the communities to the audiovisual knowledge and techniques is important, since the very ability to communicate is in danger. The members of the Liberation of Information and Production Group (Colectivo de Liberación de Información y Producción, CLIP), declare themselves committed to the effort "aimed at managing that in Paraguay exist a network of people who, without being professional of the media, use the field of the audiovisual communication as a space of struggle", and for this reason they promote "the appropriation of the techniques of the audiovisual tools and the access to technology by people that are usually deprived from it and frequently subject to the manipulation of external looks".

The training models for the community audiovisual are usually designed in a way that does not emphasize so much the technical aspects as the contents of a political and cultural platform. According to Cecilia Quiroga, "Training becomes an integral action that goes beyond the merely technical training, including modules of social, cultural and political education, which defines the audiovisual as an instrument that contributes to the social change. In the case of the experience of the indigenous community audiovisual, the aim of training is not to form professional filmmakers, but rather to offer them a political tool for recovering rights in an unjust society. In this trend, the audiovisual has a sense of usefulness; for this reason, the contents of the training workshops include, besides production techniques, audiovisual spaces of political education".

In Guatemala, the founders of the Comunicarte Association (Asociación Comunicarte) were not trained in film and video academies, they are self-taught: "We are people that, because of our direct re-

lationship with the Guatemalan revolutionary movement, have the restless need of recording by means of the image what took place in the country during the internal war", Boris Hernández asserts.

177

It is not a secret that the formal training in film schools is generally designed for the creation of fiction productions, developed in the environment of the industrial cinema and addressed to the commercial circuits of diffusion, for this reason it is inappropriate for the specific training needs of the community groups.

On the other hand, the community groups, due to their collective work, require training developed in their own spaces of coexistence, designed in a specific way to satisfy their social, political and cultural needs, as well as their appropriation and sustentation possibilities.

PRODUCTION

The information on the ways of audiovisual production of the community groups reviewed in this research is precarious, because it would have been necessary to develop case studies *in situ*, to achieve through the observation a better understanding of the organization processes that result in the production communities, and to analyze the characteristics that make of the community audiovisual something different to the professional cinema, assuming that this is the case. The indicators offered by the research do not allow a deep assessment.

The notion of the collective production in the community context is claimed by most of the reviewed groups, although the research could register some voices that question the collective character of the decisions and adopt a position more in accordance to traditional cinema. "At the beginning we wanted to make all in a collective way, the script functioned more or less, but instead of integrating the ideas, it ended being a hybrid of concessions [...]. We return to the outline, we need somebody who directs; it is not casual that the cinema has always been made like that", says Rosa Martha Fernández of the Woman Cinema Group (Colectivo Cine Mujer).

Amid the debate about the work modality (singular or collective), the Uruguayan group Cine Insurgente classifies its productions in two lines: the counter-informative short films, advanced as group production, and the feature length films in which are included the credits of people who took part in the production and the final responsible person for the project, in her/his capacity as director. The information

gathered by Horacio Campodónico establishes that the dynamics of the group work is planned within a framing where all its members should know how to act in different technical functions, although a priority is offered to the specific training of each of them in the assignment of responsibilities".

A similar view offers the CEFREC in Bolivia. In this organization, studied by Cecilia Quiroga, "the direct participation of the indigenous people in the different stages of the production –acting as documentary makers, screenwriters, actors, actresses, cameramen and other roles, and being involved in training and reflection spaces of the diffusion campaigns— has served both the producers and the members of the community to discover new expression forms, and identify themselves with the narrated stories, as they see reflected their realities and make their problems known, contributing, in many cases, in levels of political decision, an aspect that is positive in the extent that could promote changes".

The production speed in the community processes is not governed by the same pace that in the professional cinema and even less could it be compared with the pattern of the film industry. The planning of the production schedule, mainly in rural communities, depends directly on other community tasks. This is considered by some participants as an advantage and not a handicap. Abel Ticona, from the CEFREC,¹² states, "The indigenous communicators, who are not rewarded economically for their work, but are committed with it since they are delegated by their communities, do not renounce to their occupations. They have been able to articulate the demands of the audiovisual production with their daily works. In this way, for example, in the peasant rural communities, the filming plans adapt to the pace of the community work and the agricultural cycles of the sowing and harvests. This has offered very good results in the practice".

An interesting example of collective construction with the community is the Mascaró group in Argentina, which organizes screenings with people that participated with their testimonies to test and discuss different ways of articulating and editing the material. The

¹² Interview to Abel Ticona of the CEFREC by Cecilia Quiroga, La Paz, October 2011.

opinions, debates and feedback offered by the spectator –also recorded on video to use them as reference– are taken into account for the corrections, modifications or inclusions in the final editing. “The group understands that this is a way of building the film collectively together with its protagonists, within the limits of the audiovisual medium”, Horacio Campodónico writes in his report.

The trajectory of Barricada TV, as a community television channel, is exemplary for its components of civic participation. Its main beneficiaries are workers, unemployed people, the young, human rights and environmental activists. The collective direction of Barricade TV is composed of male and female workers of the Argentine Post Service, university professors, high school teachers, workers of recovered factories, trade employees, together with university and public high schools students. The organization principle is the democratic centralism; people responsible for different areas are designated, mainly the political and technical ones, with the participation of volunteers responsible for thematic programs. Barricada TV has paid attention to the changes that have taken place within the sphere of the militant communities: “An important sector of the militancy –points out Natalia Vinelli– adopted the tool and began to develop its own audiovisual reports. With some materials we greatly surpass the line of the convinced ones, according to YouTube data”.

Also in Argentina, in another community television, Antena Negra TV, Natalia Pollito underlines the quality of the participative experience in the audiovisual production, as she mentions the work with popular correspondents who allow to report the situations from the own protagonists' viewpoint, and the practices carried out with the intense participation of the neighborhoods.

In the experience of Cine con Vecinos (Cinema with Neighbors), after completing the training stage, they made practices that contribute to the reflection and analysis of the decisions taken in the audiovisual construction, the participation of Carlos Castillos in filming and editing is limited to guidance. The design of the audiovisual productions is decided by the neighbors' community, based on a wide consensus; the scripts are written in sheets that include drawings in which are planned the scenes to be shot.

The participation in the audiovisual production is essential in the Televisión Serrana of Cuba, which stood out for its “video letters” that

the Cuban children of the Sierra Maestra Mountains sent to children from other countries of the region, showing their environment and life conditions, at the same time that they asked how the life of the children from other communities was. In words of the agent of this experience, Daniel Diez: "those that work in Televisión Serrana: both filmmakers and service and administrative personnel, are inhabitants of the mountain communities (except one) and they were trained in them".

Something similar happens with Teletambor, Venezuela, where the community produces at least 70% of its programs. The work proposal is based on the participation of the community and in its integration to the television station: "There is not an editorial staff that imposes a line, but rather each group gradually train themselves on the languages of the image and sound, to express themselves in an autonomous way", its holder and promoter Thierry Deronne points out by. What it is intended with this experience is to generate a kind of wide political school, in the sense of "the civic participation as critical reflection, assumption of the word and taking of decision".

OLD AND NEW LANGUAGES

It would be necessary a research of wider scope that examine in detail the audiovisual productions of the reviewed community groups and allow to discern the features of their audiovisual language, in order to establish if we are really in front of innovative examples in film language or rather in front of productions that reproduce, sometimes in a precarious way, the languages and forms of expression of the industrial professional cinema.

In his analysis on the Ecuadorian experiences, Pocho Álvarez estimates that "the condition of being more an ideological and political instrument than a film work causes that the community cinema or audiovisual be more a creation kindred to the politics than to film language. There is as a preconception that has become almost a tendency within the production and filmmaking groups: to give priority to 'contents' in place of any other consideration related to the use and search of beauty within its own nature, i. e. within the film art".

Álvarez subscribes a reflection of Maritza Chimarro from the Río de la Raya Festival: "In general, the aesthetic characteristic of the

indigenous community audiovisual is its deficiency as image and language. Aesthetically the works are not good, although the topic and their approaches are correct". And he adds that this is a worrying common deficiency, because all which belong to the community cinema would seem to be a field that justifies and tolerates the absence of artistic search and rigor. As justification it is usually stated that the films are "useful" in spite of their deficiencies.

Considering their trajectory and experience, "very few projects of community production try to develop dynamics or aesthetics that offer a concept to people, so that they could be considered pleasant or entertaining", Álvaro Ruiz, from the Community Audiovisual Archive (Archivo Audiovisual Comunitario), states about the case of Colombia, where "the concern is for the content and not the form". The videos are accepted by the community public, because they reflect on and show local problems and "do not reproduce aesthetics models, neither the traditional narrative ones nor those imposed by Hollywood".

In Mexico, the intuitive work methodology was standardized by the Video Center of Oaxaca (Centro de Video): "If the original cultures of the American continent are different from those of European or mixed race origin, then the way of expressing themselves through images and sounds does not have to be the same. The task of the indigenous video makers is to determine how this communication form could be positive to reinforce its own people, building with their own ways of auditory and visual communication, such as language, traditional stories, music, textile images, and art". In that direction the Tzeltal filmmaker Mariano Estrada points out, "in fact I am not an independent filmmaker. Although I do by myself the technical part to make a video, the feeling and the content of my videos belongs to the people".

Irma Ávila Pietrasanta estimates that the priority for the community directors is the representation of their community: "contrary to the professionals of the communication who record and leave, and, in the best of cases, send the copies of the finished work, without any impact of the characters on the process that only try to reflect the viewpoint of the filmmaker or the producing institution; the indigenous filmmakers are part of the processes of their communities and balance a lot the approach to the characters and the impact that

this will have within the community. Since the messages are worked in order to be seen by the community, they are generally long and detailed. For example, if it is about a party, they carefully follow all the rites and they make emphasis in each one of the elements, because the community spectators would notice the lack of any of them, without mentioning that they could also notice the absence of anyone that participated, something that could be understood as a lack of courtesy. In other cases, trying ‘to protect’ the image of the community, the clarity of the speech is compromised and it becomes a message for initiates”.

“The fact of dealing with social problematic does not mean that these should be approached in a plaintive and complaining tone; however, it would be appreciated that many of the productions are in fact in this mood and explore very little the narrative and reflexive possibilities that could offer humor and comedy”, states Cecilia Quiroga in her conclusions, as she refers to the community audiovisual experience in Bolivia; and she adds, “the proposals of aesthetic type and the innovations in language seem to take place more as an spontaneous way than as the result of a theoretical reflection. They are consequence of the way in which the communities appropriate technology and its expressive possibilities, imposing their codes to it and adapting narrative forms”.

TECHNOLOGY

If there is an aspect that distinguishes the community cinema from industrial cinema is the use of technology. Because of its commercial inclination, the industrial cinema is necessarily aimed to conquer the public through the formal excellence of its images. More and more, the technological development allows the industrial cinema to offer movies of better technical quality, in which the image and sound stand out for their sophistication.

In the community cinema, the technology should adapt to the necessities of expression of the communities, because otherwise the audiovisual community processes would not be sustainable. The community cinema does not compete for markets, but rather it emerges from specific communities whose main interest is to strengthen their own forms of expression. The new technologies, for their permanent depreciation and technical advantages, allow

fast adoption processes, even to people that do not have previous experience.

| 183

In Sarayacu, together with the conscience of the community, the technology facilitated that the forest inhabitants could make films. "If there were not video available, it would have been impossible to make films with celluloid", says Alejandro Santillán." Awareness plus the need to communicate, the political will to make it, knowledge and talent plus technology added space and maturity for the characteristic audiovisual production of the community", adds Pocho Álvarez.

According to Abel Ticona, "it is impossible to understand our cinema without this aspect that has begun to be more present since the appearance of the digital equipments which have allow that the own natives could access very easily to technology, and show themselves without the interpretations of the mediators. People can access to technology without prejudices neither preventing us from thinking according to what we are".

Not even the extreme limitation of resources prevents the communities that wish to express themselves through the audiovisual from doing that. Cine con Vecinos (Cinema with Neighbors) promotes the audiovisual production with basic materials: computers and tools to record images, small digital cameras, cellular telephones and "ceibalitas".¹³ It is estimated that in Uruguay there are 500 thousand of that type of computers with capacity to film. The Cine con Vecinos possibilities of working with the children sectors are developed through the Plan Ceibal.

The appropriation of new technologies in the Peruvian communities is taking place at the production but also at the exhibition stage; both the experience of the Chaski Group as that of the Nomada Association are examples of this. According to the analysis made by Cecilia Quiroga, the digital format has allowed the installation of exhibition rooms with good image quality in places that were previously unthinkable for that purpose, such as outdoors spaces: "This democratizes the cinema and facilitates to pay special attention to the public and the spectator that, besides being a key element of the film diffusion circuit, is part of the community".

¹³ Personal computers distributed by the Uruguayan government to the students of the public education system through the Plan Ceibal in 2007.

The Network of Micro-Movie Theaters (Red de Micro Cines) and the Participative Cinema (Cine Participativo) have been possible thanks to the technological advances that allow a greater access to exhibition equipment. Stefan Kaspar wrote: "Amid the darkness appeared a light in the form of a new technology that offered something that we had never had: quality to low prices! That changes everything. This turns an inappropriate tool into an appropriate one and allows mobilizing new energy to innovate and create. [...] We realized that the digital revolution had changed things in so a radical way that it was time to question and redesign everything".¹⁴ Since 2004, small movie theaters were gradually opening in different communities and places excluded from the conventional exhibition circuits of Peru.

EXHIBITION

In theory, it should not exist for the community audiovisual the same problem that limits the diffusion of the independent professional cinema. It is supposed that the community cinema has its own distribution channels that do not depend on the commercial circuits. The community productions have a captive public, the one of the own communities, which justifies the effort of producing. Any diffusion beyond the community spaces is considered as an additional benefit, a way of taking the voice of the communities to the public sphere, to wider spaces of exchange.

In practice, however, it is not possible to generalize, and this research offers some hints that indicate that each experience of community cinema is a different situation. The very diversity of the expressions makes difficult to reach narrow conclusions. In the community audiovisual there are rural, indigenous and urban groups that produce and diffuse within their own community environments, others through local television channels. In recent years, there has been an increase of the showcases and festivals as exchange spaces, and national and international screenings that allow to the local productions to transcend their immediate public. Then, the new technologies have allowed transferring the productions to a

¹⁴ Text on participative cinema written by Stefan Kaspar as input for the current study, December 4, 2011.

potentially wider public, either through the DVD copies or by means of the channels accessible in the internet.¹⁵

185

The examples of community exhibition continue being the daily and nearest ones to the very spirit of the audiovisual community. This is the case of the experience undertaken in Colombia by the group Colectivo Montes de María: “The Traveling Film Club, The Purple Rose of Cairo: (Cine Club Itinerante La Rosa Púrpura del Cairo) was a challenging decision; it was nothing but to challenge the negation of time and space generated by the environment of war” (Bayuelo & Vega, 2008). In the evenings, an enormous screen is installed on the street; the neighbors drag in silence their seats and they make themselves comfortable to attend the show under the stars. In this movie theater, the lights are not turned on at the end of the screening, because over the spectators’ heads the full moon keeps shining. All take home the plastic chairs they brought upon their shoulders, chairs of all the sizes, as the spectators that crowded together to see the show. In the top of a hill, there is only standing an erect and silent immense screen, lightly beaten by the night breeze (Gumucio, 2006).

In Uruguay, Efecto Cine develops an intense dynamics of traveling diffusion with free screenings and admittance, using giant inflatable screens. The same installation of this infrastructure generates an exceptional experience in the communities visited, “unchaining a collective mobilization with axis in a ludic-reflexive dynamics, as much related to the communal as to the neighborhood”, as reports Horacio Campodónico. “The members of Efecto Cine associate the arrival of this activity to different cities to the type of impact that, decades before, was generated by the arrival of the circus to the communities”, adds the researcher.

Ivana Macagno bears testimony to the exhibitions carried out in Córdoba by the Cultural Center Asustando al Cuco: “It is the first time that in our community takes place outdoors film screenings in public spaces. We are managing that people come closer, join and meditate on the subjects we deal with. For us to achieve that [...] it is very important. We also managed that people discovered how

¹⁵ Among which stand out YouTube, Vimeo and Daily Motion, even when this may change rapidly.

through art –in this case the cinema– they can approach issues of daily life".

In the community cinema an active participation is promoted which allows the public to stop being a passive receptor of messages. In this way, it is not only encouraged the participation in the production stage, but rather it is also stimulated the analysis and the reflection that derive in proposals of political, social, cultural and economic order. It is a permanent practice in the CEFREC the direct participation of the indigenous people in the different stages of the production, acting as documentary filmmakers, scriptwriters, actors, actresses, cameramen and others, and taking part in training and reflection spaces during the diffusion campaigns. Both the producers and the members of the community discover this way new expression forms, identify themselves with the narrated stories, and manage that their problems be known, having an impact in levels of political decision aimed to promote social changes.

In the exhibitions, reflection, dialogue and debate are promoted. Cecilia Quiroga estimates that "something of importance within the community audiovisual is to carry out the first screening for the own community, as a kind of refunding to those who contributed and participated; then, there are a series of ways and dynamics to reach people, which goes from the organization of showcases, public forums to have access to spaces on television, as it is the case of the program 'Bolivia Constituyente', weekly broadcast by the state channel of Bolivia".

The diffusion through the community channels of television, as TV Árbol from Uruguay, is amplified as the films are also broadcast by Tevé Ciudad and the Televisión Nacional Uruguaya, TNU, (Uruguayan National Television). In Argentina the productions of Barricada TV, besides being broadcast by open television and internet, are broadcast again by other community channels, such as Antena Negra TV and Pachamérica TV. In an environment of social conflicts, the group also carries out screenings in neighborhood or at train stations and public squares. To this, it is added its participation in festivals of militant cinema.

The multiplication of community film festivals has opened exchange spaces that were unexpected before. An example of integral proposal of communication is the Film Festival Rodolfo Maya in Co-

lombia, a task that obeys to the appreciation and conviction that “the audiovisual is becoming, more and more, a powerful strategy for the expression of those who live in and feel from inferiority positions” as its own organizers assert. In the same sense, the Association of Indigenous Town of the North of the Cauca (Asociación de Cabildos Indígenas del Norte del Cauca, ACIN) takes to the rural, natives and afro-descendants communities audiovisual showcases that promote the reflection on different issues that affect the Colombian communities: “We suggest to take the cinema to the communities, outdoors, either using the wall of a school or a screen tied to the side of a rural bus to project the films”.

Another example in Colombia is the International Festival of Alternative and Community Cinema Ojo al Sancocho (Festival Internacional de Cine y Video Alternativo y Comunitario Ojo al Sancocho), while in Ecuador the Río de la Raya Festival contributes to create conscience on human rights and environmental rights: “If this film would have been shown before, we had not wasted the forest”, according to the report of Pocho Álvarez, this is the reflection that synthesizes the effect on the people of the communities as result of the festival. The researcher suggests that by means of this festival “it is intended to cooperate to the qualitative growth of those communities that resist in a polluted ecosystem, eroded by the presence of the oil industry, make of that initiative a didactics of learning, teaching and reflection, so that the organization mature and generate consent answers to its reality. [...] and it is also intended to advance in the search of solutions to their needs, consider, in so far as community, the experiences of the others and to learn lessons that could contribute to solve the problems caused by the development”. The promoters of the Río de la Raya Festival assert that the spectators “are inhabitants of the devastation and they are aware of it, their alimentary crisis and the crisis of the absence of the forest and organization, because of the deterioration of the community [...]”.

There is not country in the region that does not have film festivals, where the community production does not have has a space. In the Chaco province in Argentina, the Festival of Indigenous Film (Festival de Cine Indígena) “is aimed at the cultural rescue of the native communities that exist within the province; the exhibition of audiovisuals about the indigenous reality narrated from their own

protagonists; and the encouragement and contribution to a wide promotion of the indigenous realities in Latin America”, according to the description of Horacio Campodónico. The festival also includes workshops for training popular communicators from the own communities.

Idania Licea and Jesús Guanche, the Cuban researchers, indicate that Cuba stands out as a country with film festivals open to the participation of the Caribbean sub region and the Latin American region. The town of Gibara, which welcomes the Festival Internacional del Cine Pobre (Festival of no Budget Film) stopped being a forgotten space of the Cuban geography. Just as Raquel Sierra refers, “contrary to other cinema festivals, where stars are housed in five stars hotels, delegates and guests stay at homes of families from Gibara that offered their roofs and beds and opened their hearts to them”. Sergio Benvenuto, former president of the festival states, “There are very deep relations between the project and the community. It is very difficult to separate the professional event and the community event, because a merging has been created between the atmosphere of the relations of filmmakers with specialists and of these with the community”.

About the National Showcase of New Filmmakers (Muestra Nacional de Nuevos Realizadores), Omar González, president of the ICAIC, writes in the article “A showcase that convinces showing”: “This or that? You or that one, tomorrow and what comes after it; in short, the bad conscience. There is not mystery, gentlemen, it is simply the fascination of duty. What the ICAIC intends by fostering the National Showcase of New Filmmakers is, nothing else, but its duty, to establish a permanent space for the dialogue and artistic confrontation and, consequently, the foundation for another kind of recovery that anything would stop”.

The Festival de Cine Under Paraguay is also an alternative space of exhibition and diffusion of Paraguayan filmmakers’ audiovisuals that have not circulated commercially. The community profile of this activity is articulated around cores of amateur filmmakers. According to Horacio Campodónico, this is not the only Paraguayan festival that welcomes the community cinema. There is the International Film, Art and Culture Festival (Festival Internacional de Cine - Arte & Cultura-Paraguay) aimed at the diffusion of good cinema among different age

SUSTENTATION

The topic of the sustentation could not be only considered from the perspective of the financing of the activities. Although the economic resources are important to take the community processes ahead, a look to the history of the last decades demonstrates that the experiences of participative communication in the region have endured through the time, because there is the concept of social sustentation, i. e., an appropriation process that is translated into a community invigoration.

The economic sustentation is closely linked to the social sustentation in those experiences in which the own community organizations finance the processes of community cinema.

Sarayacu is a process of self-management, self-financing and self-assertion in Ecuador. "People stop doing their daily tasks only to contribute to a film. If it is the case of a community story, sometimes, the whole community takes part in the film for complete days". The great value of this experience, in words of Alejandro Santillán, "it is that the community is behind the audiovisual world of the young; the community is absolutely aware of the importance of that world and of the fact that if people of the forest or towns do not use communication and are not the owners of their own communication media, they will always be alienated by the mass media".

The funding of Barricada TV comes from voluntary contributions of members of the group. Initially the channel had access to subsidies from the State, to which later added cash or equipment contributions from social organizations. IMPA, the first Argentine factory recovered by its workers, makes possible that its premises locate the headquarters of Barrica TV. Natalia Vinelli, one of the founders of Barricada TV, traces an internal panorama with great precision: "The funding turns out to be one of the main problems that we face. By now, the daily problem could be solved with the voluntary contribution of the members. Initially, we received a subsidy from the State and, then, some popular organizations collaborated with donations of equipment or money. We find this very important because it indicates that the organizations have appropriated the tool. This allowed us to travel the whole road to the present; however, we look forward to

the importance of exploring more stable financing lines, in order to avoid the risk of exterminating the experience. [...] For this reason we always say that with very little we have achieved marvelous things, and we see all the potentialities that would be developed if we account with better planned financing ways."

For the National Platform of Theaters Groups of the Provinces of Paraguay (Plataforma Nacional de Grupos de Teatros del Interior de Paraguay), the sustentation of the activities is based on self-management, contributions of educational institutions, financing from some organizations, access to institutional counterparts, support of the partners and the realization of collective events with community aim. The production and exhibition equipment are rented.

Each community experience analyzed in this research shows a characteristic strategy of economic, social and institutional sustentation. The financing of the activities of the Uruguayan group Cine Insurgente is achieved through the sale of the audiovisual materials, as well as through the organization of production workshops that charge a minimum fee; on the other hand, the free exhibition programs carried out by the Cultural Center Asustando al Cuco (Córdoba), are able to continue functioning through complementary activities: "We collect money through the buffets in the events that we celebrate with free entrance [...] We also implement in the events a collection box for those that could and want to collaborate with us. We do not have our own equipment. When we manage to get them, it is after long negotiations with the municipality or thanks to collaboration of trades that have screens, video projectors, amplifiers, power generators, etc".

In some cases State institutions, in others nongovernmental organizations and local foundations have contributed in the maintenance of the community audiovisual processes. Since its creation, the group Colectivo Turixen México has been self-financed by the members of the community with the economic support and with resources of the nonprofit organization Yoochel Kaaj Cine Video Cultura, which has managed small financings from the National Fund for the Culture and the Arts (Fondo Nacional para la Cultura y las Artes) Conaculta-FONCA and contributions from the Institute for the Development of the Mayan Culture (Instituto para el Desarrollo de la Cultura Maya) in Yucatan.

Other experiences are financed by social organizations of major rank. The Association of Indigenous Town Councils of the Cauca (Asociación de Cabildos Indígenas del Cauca) and its Tejido de Comunicación (Fabric of Communication), with a long history of indigenous resistance, has included within its policies the development of a production center directly financed from the Indigenous Town Council.

In Guatemala, the Association Comunicarte has continued as an essentially independent initiative, linked to the Guatemalan left movement but without receiving ideological guidelines. At an initial stage, the documentaries films produced were dedicated to training activities in unions, social organizations and foreign delegations. The funding for the recording and production of the documentaries have often come from the own social organizations and their registration and diffusion needs.

With the exception of the transfer of economic resources through a public contest, in Ecuador no other agreement has been developed between the official sector and the groups of community management. "For this reason, what is interesting to know from the position of the public as policy is the process sustained and encouraged behind the formulation or recognition of the community cinema as a category of a public contest. Which are its objectives and what happens after the funds are granted to groups that are organized at the moment of and for this opportunity? What is its sustentation as public policy, its reasons and contents as political action?" asks Pocho Álvarez.

Another kind of sustentation that cannot be underrated is the institutional sustentation, which includes, at the internal level of the communities, participative democracy in the processes of organization, production and diffusion of the community audiovisual and, at a national or external level, also includes the legal framework, political freedoms, and all those factors that facilitate the processes of democratic participation. One of these factors is the existence of public policies that encourage the initiatives of community communication.

PUBLIC POLICIES

Gradually, the countries of the Latin American and the Caribbean region consolidate their democracies and democratize their information and diffusion media through legal and regulatory frameworks

that guarantee the development of public and community media, in order to establish a balance with the private commercial media which in general exercise an absolute hegemony.

In the field of the public information, great progress has been made with laws such as those that have been democratically passed in Argentina, Uruguay, Venezuela, Ecuador, and other countries, in which one third of the radio electronic spectrum, both analogical and digital, has been preserved for the community media. However, although this benefits the community radio stations and television channels in regard to the access to frequencies to broadcast their contents, specific legal legislations that privileged the community groups committed to the audiovisual production do not exist.

In Bolivia, in spite of the fact that the community cinema and audiovisual have a long trajectory, there is not a public policy that promote it. The most important experiences have been developed independently from the State, even in a moment when supposedly the Multinational State is being constructed. For this reason, Cecilia Quiroga wonders, “to what extent there is an interest in strengthening a communication that promotes the own values beyond the impositions of a hegemonic culture? To what extend is taken into consideration the cultural diversity of the peoples? Is not the case that still the audiovisual is and will continue being a rebellious means that does not have space in the public administration?” The debate on public policies to strengthen the community audiovisual production is practically non-existent,¹⁶ and, as Quiroga points out, the own community organizations, in view of the indifferent look of the legislative and executive powers, “are the ones concerned about generating a participative debate on the need of creating public policies that could be translated into new laws or reshaped according to the demands of a country where the recognition to the diversity and the multinational has become a constitutional issue”.

¹⁶ In spite of several attempts, such as the international seminar “Policies and Legislation for the Local Radio in Latin America (Políticas y Legislación para la Radio Local en América Latina), which took place at the end of 2009 in La Paz (Gumucio & Herrera, 2010).

This lack of attention on the part of the Bolivian government, even more in the case of one that is committed with the struggle of the popular sectors, is interesting, mainly because the community media have served to the education on the human rights and indigenous rights, and as references in the struggle for the right to communication. It is remarkable the coverage of the social mobilizations and the participation of the community media in the elaboration of legal frameworks, such as the General Law of Telecommunications and the regulations of the Law Against the Racism and all form of Discrimination.

The State sometimes fails even when there are legislations in favor of the community media. The most flagrant case is Guatemala where the Peace Agreements of 1996 commit the State to reform the legislation on broadcasting and grant frequencies to indigenous people. In fact, the opposite has happened, a relentless persecution of the community media and in particular of the indigenous media. The remarkable exception was the decision of creating TV Maya, a television channel devoted to that majority culture in Guatemala.

Venezuela is an example of a country with a policy that from the position of the State encourages the growth of the community media in general and the audiovisual in particular. The program "Cultura en Curso" of the National Culture Project (Proyecto Nacional de Cultura) of the Ministry of the Popular Power for the Culture (Ministerio del Poder Popular para la Cultura) is aimed to the information, promotion, and training of the communities on the different stages of film production, with the aim of forming spectators and audiovisual filmmakers, training them at different levels and registering the changes and transformations that take place in the country. These workshops are on the basis of the Units of Community Audiovisual Production (Unidades de Producción Audiovisual Comunitaria, UPAC), to which the Laboratory of the Film and the Audiovisual of the CNAC offer specialized training.

Another example of a State committed to the right to communication and which demonstrates its commitment in a concrete way, is Argentina. The promulgation of the Law of Audiovisual Media had a favorable impact on a wide segment of those producing community audiovisual, through subsidies to the production and applicable funds. To this adds the Operative Plan of Promotion and Fostering

of Audiovisual and Digital Contents, (Plan Operativo de Promoción y Fomento de Contenidos Audiovisuales y Digitales) and the implementation of Federal Contests of fiction, animation and short film series for the open digital television. According to Horacio Campodónico's opinion, "the conjunction of promotion and fostering constitutes the founding pillars of this new moment of the audiovisual in Argentina, where the community practices have found a wide inclusive spectrum".

In Peru, the law 28278 of radio and television, which exists since 2004, includes the topic of the community broadcasting and the encouragement to the invigoration of the identity and customs of the community to which services is rendered. Nevertheless, most of the experiences of community cinema are the result of private initiatives, because the State has not developed public policies that encourage this type of projects. The researcher Cecilia Quiroga asserts that, as in the case of Chile, there is distrust on the part of the community media, based on the assumption that the regulation of the governments may contribute more than to a promotion and growth of the community media to a control of its contents and to a decrease, reduction and restriction. Quiroga notices that, in spite of certain measures from the State, in fact, there is no evidence of a positive willingness to transform the regulation of the public policy.

In spite of being Mexico a country with so many resources and with a progressive cultural policy, in the Mexico of the conservative governments, it has not been achieved a balanced, democratic and plural legislation in regard to the media. Two big monopolies control the television, part of the radio, magazines, cable television and theaters, and they have opposed systematically to a legislation that promote a greater balance of opportunities. Paradoxically, one of the public policy programs that was fundamental in the indigenous audiovisual development emerged, however, during one of the most questioned governments in the history of Mexico. Carlos Salinas de Gortari's government, within the framework of its program Solidaridad, invested in the transfer of audiovisual means to the communities and indigenous organizations, as Irma Ávila Pietrasanta describes in the corresponding chapter. In 1989, the INI began an ambitious program of Audiovisual Means Transfer, with the aim of promoting the use of the video as a medium of communication to benefit the communities.

Thanks to this approach, video equipment was transferred to indigenous groups and organizations, and training courses for their use were carried out.

| 195

A FAVORABLE HORIZON

This research has hardly discovered the peak of the iceberg. Only 55 experiences have been able to be reviewed in a few paragraphs, by the researchers who were responsible for this first regional exploration. Under the well-known surface, there is a lot to be researched, and it is essential to do that deeply and with the perspective of generating inputs for the design of public policies.

Contrary to other processes of participative communication on which abundant research exists, as for example the community radio, little has been written about the community cinema and still less published. It would be important to deepen the researches on the community audiovisual processes in Latin America and the Caribbean, because of their strategic reach in the processes of socio cultural participation and regional integration.

Although it is important to systematize the knowledge of the filmmakers, films, and meeting spaces from a market or artistic production traditional logic, it is more important in this case to adopt an innovative research perspective, with an approach to processes in place of products, in order to suggest the establishment of public policies that favor the efforts made by the communities to exercise their right to communication through audiovisual media. Although the cinema is an art and industry, it is also communication and, in this regard, a fundamental human right.

Considering the difficulty of obtaining information about communities of audiovisual workers that do not have access to the mass media and whose activities are rarely reflected by those media, it is peremptory the need of accessing the community and local environment to deepen in the practices, theoretical and philosophical approaches of those groups. A way to achieve a greater and better knowledge of the nature of these experiences would be a series of researches and case studies of a group of practices that could be selected on the basis of solid approaches. These approaches would include: a) time of the experience development, b) community features

of the associated groups, c) social insertion, d) innovative practices and e) self-sustentation.

The study should be conducted in several countries, with the aim of identifying inspiring and self-sustainable practices. In order to deepen the knowledge of each experience chosen, it would be convenient to choose only one experience per country, based on the above mentioned approaches. Each taking of information have to be made in the place where the experience is developed, on a minimum period of four or five days, and be accompanied by an audiovisual record.

The training of the participants involved in the production and diffusion processes of community cinema is a key issue, but it should be faced from a less traditional perspective that would not be based on film schools, which generally favor the training of artists-filmmakers and give priority to fiction cinema in detriment of the documentary and testimonial film.

The model of a traveling school that responds to the demands and requirements of the own communities in their own spaces, through intensive workshops of a duration of one month, would be absolutely innovative in the film training panorama of the region. The experience of the International Film and Television School of San Antonio de los Baños (Escuela Internacional de Cine y TV de San Antonio de los Baños), the main program of the New Latin American Cinema Foundation (Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano, FNCL), would be one of the main inputs. Another innovative aspect of that project would be the creation of alliances with independent filmmakers and production groups in each country, so that they participate as teachers at the training workshops of the Traveling School of Documentary Film.

This research has opened doors to a series of initiatives that surpass the field of production and diffusion. The New Latin American Cinema Foundation (FNCL) has found a new vein in its way, different in regard to the characteristics that differentiate it from the already established trends.

- BAYUELO, S. & VEGA, J. (2008). "Ganándole terreno al miedo. Cine y comunicación en Montes de María". In Clemencia Rodríguez (ed.). *Lo que vamos quitando a la guerra. Medios ciudadanos en contextos de conflicto armado en Colombia*. Bogotá: Centro de Competencia en Comunicación para América Latina, Fundación Friedrich Ebert.
- BRECHT, B. (1938). "Popularity and realism". Accessed June 2nd, 2012. Retrieved from <http://www.mariabuszek.com/kcai/Expressionism/Readings/BrechtPopReal.pdf>.
- CUSI, E. (2005). "Más allá de la hibridad: Los Medios Televisivos y la Producción de Identidades indígenas en Oaxaca". *Liminar. Estudios Sociales y Humanísticos*, III (2).
- GRIERSON, J. (1932). "First principles of documentary." *Cinema Quarterly*, II (Issue 1, autumn).
- GUMUCIO DAGRON, A. (1979). *Cine, censura y exilio en América Latina*. La Paz: Film/Historia.
- _____. (2006). "Cine para la paz y la convivencia". *Bolpress*. Accessed June 2012. Retrieved from <http://www.bolpress.com/art.php?Cod=2006053003>.
- _____. & HERRERA-MILLER, K. (2010). *Políticas y legislación para la radio local en América Latina*. La Paz: Plural Editores.
- KOENIG, W. (s.d.) "Every cut is a lie: discuss". Accessed June 2, 2012. Retrieved from <http://thedefg.org/news/details/763/every-cut-is-a-lie-discuss>.
- LÓPEZ, M. H. (2010, August 11-13). *Logros y desafíos del audiovisual paraguayo*. Paper given at "Encuentro de Lago Ypacaraí". In: *Encuentro de Lago Ypacaraí. Alternativas de difusión y distribución en la creación cinematográfica y audiovisual indígena y comunitaria*. San Bernardino, Paraguay. Retrieved from [phpp://www.encuentrodellagoypacarai.com](http://www.encuentrodellagoypacarai.com).
- MACBRIDE, S., ET AL. (1980). *Un sólo mundo, voces múltiples. Comunicación e información en nuestro tiempo*. París: UNESCO, México: Fondo de Cultura Económica (FCE).

- MAYSLES, A. (2001, February 16). "Flies on the Wall with Attitude" by Anne S. Lewis. *The Austin Chronicle*.
- _____ (s.d.) "Quotes About Documentary Film and Filmmaking". Accessed June 4, 2012 Retrieved from <http://www.lib.berkeley.edu/MRC/reellife/quotes.html>.
- PASQUALI, A. (1963). *Comunicación y cultura de masas*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- VELLEGGIA, S. (2008). *La máquina de la mirada*. La Habana: Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano, República Dominicana: Secretaría de Estado de Cultura de la República Dominicana.
- VIZER, E. A. (2009, julio - diciembre). "Dimensiones de la comunicación y de la información: la doble faz de la realidad social". *Signo & Pensamiento*, 55 (Vol. XXVIII). 234-246. Bogotá: Universidad Javeriana.
- _____ & CARVALHO, H. (2009, julio - diciembre). "Comunicación y socioanálisis en comunidades y organizaciones sociales". *Revista Latinoamericana de Ciencias de la Comunicación*, VI (11). Sao Paulo: ALAIC.
- WOLTON, D. (2009). *Informern'est pas communiqué*. Paris: CNRS.
- The World Congress on Communication for the Development, WCCD (2006, October). The Rome Consensus, Rome, Italy.



Centro Nacional
de la
Cultura
y las
Artes
de Cinematografía



Organización
de las Naciones Unidas
para la Educación
la Ciencia y la Cultura

Convención sobre la protección y
la promoción de la diversidad
de las expresiones culturales

f nC 1 | OCAL
Observatorio del nuevo Cine latinoamericano
LATINOAMERICANO Y CARIBEÑO

ISBN: 978-959-7205-06-1

9 789597 205061