

COMUNIDADES EN VIDEO

Nos ven, los vemos y nos movemos

E&P

Colección Educación y Pedagogía
Investigación

Gómez Zúñiga, Rocío

Comunidades en video: nos ven, los vemos y nos movemos /

Rocío Gómez Zúñiga, Julián González Mina, Victoria Valencia

Calero. -- Cali : Programa Editorial Universidad del Valle, 2020.

218 páginas ; 24 cm. -- (Colección Educación y Pedagogía - Investigación)

1. Comunicación audiovisual - 2. Comunicación comunitaria - 3. Movilización social - 4. Comunidades indígenas 5. Comunidades campesinas - 6. Aspectos políticos - 7. Colombia.

302.23 cd 22 ed.

G633

Universidad del Valle - Biblioteca Mario Carvajal

Universidad del Valle

Programa Editorial

Título: Comunidades en video: nos ven, los vemos y nos movemos

Autores: Rocío Gómez Zúñiga, Julián González Mina, Victoria

Valencia Calero

ISBN: 978-958-5156-01-2

ISBN-PDF: 978-958-5156-02-9

ISBN-EPUB: 978-958-5156-03-6

DOI: 10.25100/peu.447

Colección: Educación y Pedagogía-Investigación

Primera edición

Rector de la Universidad del Valle: Édgar Varela Barrios

Vicerrector de Investigaciones: Héctor Cadavid Ramírez

Director del Programa Editorial: Omar Javier Díaz Saldaña

© Universidad del Valle

© Autores

Diseño y diagramación: Dany Stivenz Pacheco Bravo

Imagen de portada: Víctor Alfonso González Urrutia

Corrección de estilo: G&G Editores

Este libro, salvo las excepciones previstas por la Ley, no puede ser reproducido por ningún medio sin previa autorización escrita por la Universidad del Valle.

El contenido de esta obra corresponde al derecho de expresión del autor y no compromete el pensamiento institucional de la Universidad del Valle, ni genera responsabilidad frente a terceros.

El autor es responsable del respeto a los derechos de autor del material contenido en la publicación, razón por la cual la Universidad no puede asumir ninguna responsabilidad en caso de omisiones o errores.

Cali, Colombia, octubre de 2020

COMUNIDADES EN VIDEO

Nos ven, los vemos y nos movemos

Rocío Gómez Zúñiga
Julián González Mina
Victoria Valencia Calero

E&P

Colección Educación y Pedagogía
Investigación

AGRADECIMIENTOS

Para la investigación que da origen a este libro fue necesaria la colaboración y los testimonios de realizadores audiovisuales independientes y de representantes de organizaciones dedicadas al cine y al video comunitarios. Agradecemos a Lorena Restrepo, de la productora Nasa Luuꝑx Comunicaciones; a Gustavo Adolfo Hincapié, Carlos Alberto Otálvaro, Luz Dary Quintero, Luz Dary Zuluaga, César Daza, Jair Giraldo y Andrés Nava, de la Escuela de Creación Documental y de los Semilleros Creativos de la Asociación Campesina de Antioquia (ACA); a Ramón Perea, de la Corporación Afrocolombiana de Desarrollo Social y Cultural, Carabantú; a Gustavo Ulcué, Rosaura Villanueva y Pablo Mora, de la Muestra de Cine y Video Indígena en Colombia, Daupará; a Eduardo Montenegro, de Tikal Producciones; a Alexander Gómez, de Cine Pa'l Barrio-Fundación Nacederos; a Luis Martínez, del Colectivo de Comunicaciones Kuchá Suto, San Basilio de Palenque; a Natalia Díaz, Rubén Pérez y Samuel Lobo, de la organización Ángeles de Calle; a Rafael Mojica, de Comunicaciones Bunkuaneyuman, Pueblo Wiwa, Sierra Nevada de Santa Marta; a Amado Villafaña, de Realizaciones Yosokwi, Pueblo Arhuaco, Sierra Nevada de Santa Marta; a David Mejía, del Festival Internacional Cine en la Isla (Fecisla), Isla Fuerte. Agradecemos también al realizador audiovisual indígena, artista plástico y bailarín, David Esteban Pupiales; a las Comunicadoras Sociales y realizadoras audiovisuales Mileidy Orozco Domicó, Luisa González y María Isabel Ospina, así como al Licenciado en Educación Popular Mauricio Balanta y al realizador audiovisual Víctor Alfonso González Urrutia.

CONTENIDO

PRESENTACIÓN	11
Aspectos generales	11
La producción audiovisual comunitaria como estrategia de movilización social	20
Nuevos Repertorios Tecnológicos (NRT) y construcción de vínculos sociales	30
OEAC: Obras Expresivas Audiovisuales Comunitarias, ¿qué son y por qué es relevante el término?	34
Sobre el contenido de este libro	39

CAPÍTULO 1

ALGUNAS EXPERIENCIAS DE COMUNICACIÓN AUDIOVISUAL

COMUNITARIA EN COLOMBIA	41
Realizaciones Yosokwi y Amado Villafaña Chaparro	49
Asociación de Cabildos Indígenas del Norte del Cauca - Çxhab Wala Kiwe	54
Nasa Luuçx Comunicaciones	55
Festival Internacional de Cine Comunitario Afro “Kunta Kinte”	59
Escuela Audiovisual Infantil Belén de los Andaquíes (EAI)	62
Mejoda y el Festival Nacional de Cine y Video Comunitario del Distrito de Aguablanca, FESDA	64
Festival Internacional de Cine y Video Alternativo y Comunitario Ojo al Sancocho	66
TIKAL Producciones	67
Cine Pa’l Barrio	70
Corporación Colectivo de Comunicaciones Montes de María Línea 21 (CCMML21)	74
Kuchá Suto: Comunicación en San Basilio de Palenque	75
Festival Internacional Cine en la Isla, Fecisla	79
Los realizadores independientes	80
Para redondear este panorama	90

CAPÍTULO 2

ACCIÓN AUDIOVISUAL CAMPESINA EN LAS MONTAÑAS DE ANTIOQUIA	91
Las comunidades: los semilleros creativos	97
Proceso de realización desde la Investigación-Acción Participativa (IAP)	99
Historias de jóvenes realizadores audiovisuales	102
Cineclubes comunitarios para el encuentro y la deliberación	109
PazArte al Campo	110
A modo de cierre	112

CAPÍTULO 3

PRODUCCIONES DE LA ESCUELA DE CREACIÓN

DOCUMENTAL DE LA ACA	115
Cuando voy a la escuela, un documental colectivo	115
Represando el porvenir	118
Sembrando dignidad	122
Pa' mí es historia	124
Si uno piensa, no se deja	128
Por las huellas de los abuelos	132
Síntesis	137

CAPÍTULO 4

UNA LECTURA DE LA MUESTRA DE CINE Y VIDEO INDÍGENA

EN COLOMBIA, DAUPARÁ: ENCUENTRO Y DIÁLOGO DE

SABERES AUDIOVISUALES DESDE LO INDÍGENA	139
Introducción	139
El agenciamiento político	143
Sobre la organización de Daupará	150
Sobre los realizadores	152
El cine indigenista y el cine desde lo indígena	159
Algunos de los debates	161
Los retos hacia el futuro	168
El sentido de analizar Daupará en el contexto de la formación universitaria	168

CAPÍTULO 5

EL SENTIDO EDUCATIVO Y POLÍTICO DE LAS OBRAS EXPRESIVAS

AUDIOVISUALES COMUNITARIAS (OEAC)	171
¿Por qué OEAC?	171
El sentido político de la obra	172
Ensanchando la esfera pública de los movimientos y colectivos sociales a través de las OEAC	182
El proceso participativo para gestar las OEAC	185
A modo de cierre	191

CAPÍTULO 6

CONCLUSIONES	193
-------------------------------	------------

REFERENCIAS	203
------------------------------	------------

PRESENTACIÓN

Si comunicar es compartir la significación, participar es compartir la acción. La educación sería entonces el decisivo lugar de su entrecruce. Pero para ello deberá convertirse en el espacio de conversación de los saberes y las narrativas que configuran las oralidades, las literalidades y las visualidades. Pues desde los mestizajes que entre ellas se traman es desde donde se vislumbra y expresa, toma forma el futuro.

(MARTÍN-BARBERO, 2002)

ASPECTOS GENERALES

Este libro es resultado del proyecto de investigación “Elementos de Educación Popular y Recreación presentes en trabajos audiovisuales realizados por organizaciones o comunidades como parte de procesos de movilización, participación y creación o fortalecimiento de vínculos sociales”, del Grupo de Investigación en Educación Popular, línea Educación Popular y Subjetividades Emergentes, de la Universidad del Valle. El proyecto se realizó entre 2016 y 2018. En este estudio se identifican y se analizan algunos *elementos y aspectos* presentes en producciones audiovisuales que colectivos, organizaciones sociales o comunidades realizan para movilizar, denunciar problemáticas, visibilizar y potenciar la cultura propia, favorecer la participación comunitaria, y crear o fortalecer vínculos internos y con otras organizaciones y movimientos sociales. Para ello se seleccionaron

18 experiencias comunitarias que incluyeran producciones audiovisuales como uno de sus medios clave de acción social, cultural y política; se analizó un conjunto de obras audiovisuales en una experiencia de movilización, organización, formación y acción comunitaria; se reconoció en profundidad cómo opera un evento nacional de cine indígena; y, por último, se identificaron y se definieron algunos principios de realización y trabajo que pueden serles útiles a quienes tengan la intención de incluir y vincular mediaciones audiovisuales con procesos comunitarios y de movilización social.

Las producciones audiovisuales que se estudiaron provienen de dos fuentes. La primera, la Escuela de Creación Documental de la ACA. Se trata de audiovisuales comunitarios, colectivos y colaborativos realizados por jóvenes campesinos habitantes o procedentes de regiones que en Colombia han sido fuertemente golpeadas por la violencia armada y política. Estas obras gozan de muy buena factura técnica en imagen y sonido. La segunda es la Muestra de Cine y Video Indígena en Colombia, Daupará, que resulta invaluable para este estudio dada su trayectoria (es un evento anual que se ha realizado de manera ininterrumpida desde 2009), su consistencia organizativa y su coherencia en tanto evento que oficia como un foro y espacio plural y diverso de exhibición de cine y realizaciones audiovisuales indígenas, y de diálogo entre realizadores colombianos indígenas, no indígenas y, en ocasiones, creadores extranjeros.

Estudiar de qué manera se benefician y se potencian mutuamente *realización audiovisual y movilizaciones comunitarias* tiene sentido por dos razones. La primera: en Colombia y en América Latina crecen en número y variedad las comunidades, grupos y colectivos urbanos y rurales que están usando la producción audiovisual propia para bascular y catalizar procesos de movilización social, cultural y política. En estos casos las organizaciones comunitarias han sabido advertir la inestimable conexión entre las luchas de representación, expresión y visibilización social, las posibilidades que los lenguajes audiovisuales ofrecen para cimentarlas y el papel que tales luchas juegan en la consolidación de las propias organizaciones. Aunque hay excepciones, no siempre estos colectivos de realizadores están constituidos por personas formadas en universidades, academias o escuelas de cine y video. Con frecuencia se trata de miembros de las organizaciones que, con el correr de los días, terminan convertidos en realizadores endógenos y empíricos interesados en producir obras audiovisuales políticamente comprometidas con sus comunidades. La segunda razón: muchos jóvenes y colectivos cuentan con recursos técnicos (teléfonos celulares con

cámaras de video, videograbadoras, equipos de edición) pero en ocasiones no consiguen aprovechar estratégicamente todas las posibilidades técnicas y expresivas de lo audiovisual cuando se trata de potenciar procesos organizativos comunitarios.

Identificar algunos elementos y aspectos fundamentales de la relación *realización audiovisual-movilización social* exigió varios aprendizajes derivados de las experiencias estudiadas. Reconocer esos *elementos y aspectos* puede contribuir a enriquecer la formación de personas y colectivos interesados en los audiovisuales activistas. Las experiencias estudiadas son colombianas y se desarrollan en comunidades que están diseñando y desarrollando proyectos audiovisuales que no se limitan a hacer filmes, sino que los conjugan con diferentes lenguajes expresivos y acciones organizativas (festivales, muralismo, producción de impresos, teatro, cineclubes, muestras audiovisuales locales o nacionales, concursos de trova, baile, juegos tradicionales, etc.). Incluyen algunas variantes de investigación participativa y entrañan elaboradas estrategias de vinculación de poblaciones en la puesta en marcha de las piezas audiovisuales que, por demás, cuentan con buena factura técnica, como se señaló antes. Más que establecer pautas, procedimientos y recetas acerca de “cómo” movilizar, visibilizar o construir vínculos en el interior de las comunidades o hacia afuera a través del audiovisual, se quería identificar algunos principios constitutivos de *comunicación audiovisual comunitaria*; esto es, entender los procesos sociales que los sujetos colectivos ponen en marcha apelando a sus individualidades, a la especificidad de lo local, a las narrativas y proyectos conjuntos, a las inquietudes y sueños compartidos, a los ideales y deseos de futuro común, a los mitos de comunidad, transformados en relatos audiovisuales cuyo espesor político se nutre precisamente de esos deseos, pulsiones y sueños. Los autores comparten el horizonte que se han planteado algunas corrientes de educación popular en América Latina a lo largo de medio siglo y que expresara Huergo (2009) de manera sencilla. Se trata de

recuperar una cuestión central del pensamiento latinoamericano que ha sido olvidado desde hace tiempo: las voces, las memorias, los saberes populares y comunitarios (...) Son muchos quienes nos ayudaron a pensar y no fueron ‘académicos’, por eso también debemos pensar en el saber de Don José, el de Doña María, el de los jóvenes, el de las mujeres, el de los indígenas, el de los niños, el de los homosexuales, el de los trabajadores, el de los paisanos de tantos rincones de nuestra tierra, que conforman un campo que queremos vislumbrar como un cosmos. (Huergo, 2009, p. 38)

Para cumplir con los propósitos del estudio se tomó como base un enfoque cualitativo de investigación y se retomaron elementos de la etnografía clásica —observación profunda y descripción densa (Geertz, 2003)— y de la antropología visual.

La antropología visual, cuyas raíces están asociadas a la aparición del cine mismo y a los intentos iniciales de construir registros y archivos etnográficos de las culturas, experiencia rutinaria, rituales y estilos de vida de los “otros”, fue abandonando poco a poco esta concepción colonial según la cual el registro audiovisual y visual del “otro” es prueba y archivo de culturas en trance de desaparecer, para entender —por un lado— que es relato y construcción e, incluso, imposición, y —por el otro— que el “nosotros” también puede ser objeto de antropología visual. Jean Rouch y su *cinema-vérité* contribuirá, por un lado, a relativizar los límites entre ficción/no ficción al revelar lo que hay de verdad incluso en la ficción (“etnoficción”), y cuánto hay de falsa realidad en lo que parecía registro neutro y directo del “otro” en el documental etnográfico convencional. La cámara no registra acontecimientos: la cámara no es un dispositivo técnico, sino una auténtica institución con capacidad para modelar acciones, *performar* comportamientos y, en consecuencia, contribuye a crear acontecimientos. La cámara ha dejado de ser un dispositivo ciego y neutro de registro, para revelarse en su complejidad y opacidad, y su condición de agencia.

Para mí, cineasta y etnógrafo, no existe prácticamente ninguna frontera entre el film documental y el film de ficción. El cine, arte del doble, es ya el pasaje del mundo real al mundo de lo imaginario, y la etnografía, ciencia de los sistemas de pensamiento de los otros, es una circulación permanente de un universo conceptual a otro, gimnasia acrobática en donde perder pie es el menor de los riesgos. (Rouch, 1981, párr. 1)

Ya en el rodaje de un ritual (por ejemplo: una danza de posesión en los Songhay, o funerales en los Dogons) el cineasta descubre una puesta en escena compleja y espontánea de la cual ignora la mayor parte del tiempo quién es el maestro de ceremonias; ¿es el sacerdote sentado en su sillón, el músico imperturbable, el primer bailarín con fusil? Pero no hay tiempo de buscar esa guía indispensable si se quiere registrar el espectáculo que comienza a desarrollarse y que no se detendrá, como animado por su propio perpetuo movimiento. Ahora el cineasta “pone en escena esta realidad”, improvisa sus encuadres, sus movimientos o sus tiempos de rodaje, elección subjetiva de la cual la única clave es su inspiración personal. Y, sin duda, se llega a la obra

maestra cuando esta inspiración del observador está al unísono con la inspiración colectiva que observa. (Rouch, 1981, párr. 2)

Durante la realización de un film de ficción, donde todo el mundo “actúa”, el mismo fenómeno se produce regularmente si se aplican las técnicas del reportaje cinematográfico al registro del imaginario. En el cine tradicional, este trabajo se practica a priori cuando el realizador hace su encuadre, ensayando la puesta en papel de las series de imágenes que deben llevar al espectador a seguir un itinerario preciso. (...) Será necesario después recomenzar la misma búsqueda paciente en lo que se refiere a la preparación de los decorados y sobre el juego cien veces repetido de los actores. Debo decir que siempre me ha maravillado este duro trabajo de topo que deberá alcanzar un film y cuya cualidad será justamente la de ser, como la verdadera elegancia, invisible. (Rouch, 1981, párr. 3)

La antropología visual y audiovisual —a pesar de ajustar casi un siglo— aún es percibida con reservas en algunos sectores de la comunidad académica y ha tardado en concedérsele valor y legitimidad como enfoque y metodología de investigación social. A pesar de lo anterior, “ha ido ganando reconocimiento como herramienta estratégica de reflexión, intervención social y difusión de la investigación etnográfica. De este modo ha contribuido a conectar el ámbito académico con la sociedad de una forma crecientemente horizontal y participativa” (Robles, 2012, p. 148).

En ocasiones las cámaras de video y el material audiovisual se emplean como formas de registro, evidencia y huella útil para el análisis de comportamientos, gestos, prácticas y discursos del “otro”. Sin embargo, existe otra vertiente investigativa: el análisis audiovisual y la videografía, que permiten observar tanto a quienes filman como a quienes son filmados, así como los intercambios de funciones entre ambos tipos de actores. En este caso, ambos —quien filma y quien es filmado— son “nosotros”, son las comunidades haciendo y construyendo una representación de sí mismas, son los grupos sociales construyendo narrativas audiovisuales que los expresan y conforman, son relatos que se cuentan al propio grupo:

el vídeo es en sí mismo una forma de indagar y recoger información, así como de construir y reconstruir realidades, no solo desde quien investiga sino también desde las personas o comunidades que narran su situación a través de las imágenes en movimiento. Esta forma de asumir un uso participativo del vídeo implica, entre otros aspectos, una redefinición de roles, tanto de los investigadores como de los participantes, en los procesos de

indagación, observación y descripción de situaciones y comportamientos sociales, en donde no se asumen posturas jerárquicas. (García Gil, 2011, p. 19)¹

En la actualidad, la antropología visual incluye un nuevo giro epistémico, todavía más profundo. Ya no solo se trata del debilitamiento de la frontera entre ficción y no ficción, y la creciente relativización de las fronteras entre los “otros” y “nosotros”. Hoy por hoy los “otros” filman, toman el mando de la cámara y establecen los términos de su representación, lo que obliga a re-ver, re-pensar y comprender a partir de lo que los otros ofrecen y exhiben de sí mismos², y no solo a partir de las interpretaciones e intenciones que el etnólogo y el antropólogo deducen y derivan³. Se trataría, como dice Grau

¹ Por supuesto, un entorno social desregulado y desjerarquizado de actuación y creación constituye más bien un horizonte utópico de expectativas, un ideal. Sin embargo ese horizonte utópico tiene efectos prácticos en el funcionamiento y operación de una organización. Los mitos, no por ser mitos, dejan de ser eficaces: contienen una función poética o creadora que no debe desestimarse. Esa eficacia poética no implica necesariamente que retóricas y mitos igualitaristas, consultivos y participativos se traduzcan en prácticas democráticas y experiencias de participación profunda; es perfectamente posible un conjunto de rituales y retóricas pretendidamente igualitaristas y horizontales que operan como despojo, control abusivo y clausura de toda participación real.

² En uno de los diversos conversatorios de Daupará uno de los participantes preguntaba si no era tiempo de que jóvenes provenientes de comunidades indígenas hicieran documentos audiovisuales acerca de la forma en que viven y experimentan su mundo personas no indígenas. ¿No es tiempo de que personas indígenas cuenten cómo comen, viven y conviven los niños no indígenas de una ciudad como Cali? Se trata de una vuelta de tuerca tras un siglo de etnografías de los otros y algunas décadas de etnografías del nosotros: los “otros” examinando visualmente el “mundo de nosotros”.

³ Sirva el siguiente ejemplo bastante ilustrativo. El 19 de febrero de 2019 se abrió el Primer Festival Internacional de Cine Indígena de la India, en Odhisha. “El festival se inauguró con un homenaje al periodista Amit Topno, que fue encontrado muerto en diciembre de 2018. Amit pertenecía a la comunidad Adivasi de Khunti, Jharkhand, y trabajó como corresponsal comunitario de Video Volunteers, un colectivo de video pan-India, desde 2012. Amit informó sin temor sobre temas como la extracción de arena, la venta ilegal de alcohol, los derechos adivasi, la educación, el saneamiento, la trata de personas, los derechos sobre la tierra, la cultura y, más recientemente, el movimiento Pathalgadi para varias organizaciones de noticias. Producida por Video Volunteers, la película *Tribute to Amit* investiga la causa de su misterioso asesinato y si su trabajo como periodista y activista social en Jharkhand le había ganado la ira de los atacantes” (Katyal, 2019, párr. 7. Traducción libre de los autores). Y más adelante se informa: “El panorama cultural en toda la India está siendo rápidamente tomado por corporaciones criminales como Tata y Godrej que, por un lado, están desposeyendo a los pueblos indígenas y, por el otro, proyectándose como instituciones liberales y progresistas con sus festivales de literatura, laboratorios de cultura y otros eventos similares. Es por eso que queríamos agregar más y más eventos que no son financiados por ninguna corporación, ONG o el gobierno al calendario”, dice uno de los organizadores (Katyal, 2019, párr. 7. Traducción libre de los autores). Es importante destacar este aspecto:

(2005), de corrientes epistemológicas que son esencialmente “una etnografía de las narrativas culturales y el testimonio de un encuentro particular, explicado mediante la imprimación declaradamente subjetiva de la intervención del autor” (Grau, 2005, p. 5). Una etno-ficción que “espera precisamente eso: que sean los protagonistas quienes expongan su personal sentido de la realidad” (Grau, 2005, p. 7).

En la presente investigación se tuvo la oportunidad de conocer, de manera presencial o a través de Internet, 18 experiencias y se entrevistó a 27 realizadores audiovisuales. Es decir, no solo se vio lo que filman de sus propios entornos y mundos de vida, sino que se escuchó lo que tienen que decir acerca de esas filmaciones. Del total de experiencias reconocidas, se visitaron cinco que están fuera de Cali: la Muestra de Cine y Video Indígena en Colombia, Daupará (ediciones Bogotá 2015 y Bogotá 2017); la Escuela de Creación Documental de la ACA, en su sede Medellín y su Semillero Creativo del municipio de San Francisco (Antioquia); la Corporación Afrocolombiana de Desarrollo Social y Cultural, Carabantú, en Medellín, encargada del Festival Internacional de Cine Comunitario Afro “Kunta Kinte”; el Colectivo de Comunicaciones Kuchá Suto, de San Basilio de Palenque (Bolívar); y la organización “Ángeles de Calle”, en Cartagena de Indias. En Cali se hicieron acercamientos con Tikal Producciones y Cine Pa’l Barrio; del Norte del Cauca se revisaron las experiencias del Tejido de Comunicaciones de la Asociación de Cabildos Indígenas del Norte del Cauca (ACIN) y de la productora Nasa Luuḁx Comunicaciones. Como realizador independiente se hicieron aproximaciones a la obra de Víctor Alfonso González Urrutia, con su productora Gufilms⁴, en Jamundí (Valle del Cauca).

La selección de las experiencias se realizó tras un amplio barrido por las elegibles. Al final el estudio se inclinó por aquellas que cumplieran con los siguientes criterios:

el del control completo o lo más amplio posible sobre los términos de producción y creación audiovisual por parte de los colectivos o grupos en condición subalterna. La presencia de festivales locales, regionales, nacionales e internacionales de cine indígena, la estructuración de organizaciones interesadas en promover y apoyarlo como indigenousfilmfestival.org (desde 2015) o de imagineNATIVE.org, que ofrece una lista de festivales de cine indígena en el mundo (cerca de 70 para 2019, en Norteamérica, América Latina, Asia y Oceanía), señala hasta qué punto ese giro decolonizador adquiere estructuras institucionales de soporte que requieren examinarse y estudiarse, tanto como se estudian las obras audiovisuales que lo encarnan.

⁴ El trabajo audiovisual de González Urrutia se aborda en profundidad en la tesis doctoral “La obra expresiva audiovisual de Víctor Alfonso González Urrutia como alternativa de resistencia sociocultural desde la educación popular”. Tesis en proceso. Doctorado en Historia y Artes, Facultad de Bellas Artes, Universidad de Granada, España (Valencia, 2017).

- a. Considerar procesos organizativos o formativos comunitarios que contemplen la realización audiovisual como uno de sus ejes principales.
- b. Contar con una participación activa de las comunidades de tal manera que las Obras Expresivas Audiovisuales Comunitarias (OEAC) surgieran de sus inquietudes, sentires, ideas, habilidades y aprendizajes.
- c. Crear OEAC de buena factura técnica (sonido e imagen profesional y semiprofesional), fundadas en labores de investigación participativa, experiencias de formación y producciones realizadas mediante procesos y acciones colaborativas, propias y endógenas.
- d. Presentar una trayectoria, relativamente extensa y sostenida en el tiempo, que permitiera apreciar procesos de desarrollo, continuidades, rupturas y transformaciones de mediana y larga duración.
- e. Tener un vínculo significativo con las comunidades, claramente reconocido por ellas.
- f. Estar situadas en diferentes regiones de Colombia.
- g. Considerar un abordaje *nativo fuerte* en la producción de la obra audiovisual, independientemente de si en términos de contenido, tema y tratamiento no se trata de una pieza idiosincrática. Esto es, seleccionar realizaciones que consideren formas de trabajo, tiempos y ritmos, condiciones de producción, conocimientos, contenidos y referencias gestionados y definidos por los propios colectivos, grupos y comunidades, con relativa autonomía⁵.

⁵ Es importante subrayar este criterio de selección porque, por un lado, es perfectamente posible encontrar producciones industriales, creaciones para televisión y cine, realizadas por profesionales de comunicación, artistas visuales, cineastas o documentalistas que, aun respetando y cultivando un duradero vínculo con las comunidades y grupos sociales que escenifican el documental e interesadas en un respetuoso acercamiento a su idiosincrasia y estilos de vida, son producidas por agentes externos. En el otro extremo, puede haber producciones propias o nativas que no necesariamente se orientan por una mirada que se afirma en lo que se esperaría son las culturas propias. Entre estas dos opciones en este estudio se prefirió el segundo caso. Es decir, aquí interesaba la condición *nativa* de la producción audiovisual, incluso aunque —como se apreciará— esas producciones u obras consideren toda clase de hibridaciones, préstamos, mezclas y articulaciones con registros, lenguajes y estéticas no idiosincráticas, o sea que se han convertido en *nativas por apropiación*, no por *origen*. Entonces “nativa” no alude aquí a una suerte de pureza originaria —que no existe—, sino al hecho de que los productores de las obras audiovisuales son miembros reconocidos de sus comunidades, actúan y ejercen la creación y gestión de esa obra audiovisual como resultado de vínculos y acuerdos con esas comunidades, no producen ni crean la obra por encargo ni siguiendo prescripciones y criterios estipulados por una institución, organización o instancia externa a las comunidades, aunque —eventualmente— hayan recibido financiación, recursos o apoyo institucional, técnico y financiero externo.

- h. Incluir procesos de formación y educación que sirvan de soporte para la creación de las OEAC.
- i. Permitir el acceso abierto a las memorias de las obras y a los productos audiovisuales a través de Internet.

Para realizar la observación y comprensión de los documentales de la ACA se construyó un instrumento de lectura: una ficha que especificaba y presentaba los ítems por observar y por analizar. Para su construcción sirvieron como guía algunas preguntas e inquietudes de trabajo que permitieron orientar la mirada respecto a las obras audiovisuales seleccionadas: ¿Qué intenciones tiene cada película: denuncia, activación y construcción de memoria colectiva, protección, mediación para la resistencia, visibilización o fortalecimiento de prácticas y características culturales? ¿Qué temáticas, historias, situaciones, inquietudes o problemáticas trata? ¿Qué elementos y condiciones se consideraron al componer un cuadro, al ubicar una cámara, al elegir unos testimonios y no otros, al pensar el sonido y al construir el producto final en edición? ¿Cuáles han sido los resultados y la trayectoria de cada producción?

La ficha de análisis tomó en cuenta lo que Robles (2012) señala como los dos aspectos complementarios de un documento fílmico:

- a. los actores implicados en la creación del texto fílmico, siendo estos el equipo de investigación/filmación, los protagonistas de la práctica etnográfica y los receptores del texto fílmico;
- b. las decisiones que se comparten, relacionadas con el modo de representación en cada una de las fases de la composición del texto fílmico. (p. 152)

Desde esta perspectiva se analizaron los tipos de relaciones durante los procesos de producción, los discursos circulantes, el rol de los contextos socioeconómicos, culturales e históricos, lo que se dice, lo que se omite; las decisiones de filmación y montaje; y las condiciones de exhibición hacia adentro y hacia fuera de las comunidades. En cuanto a las entrevistas con los realizadores se hicieron cuestionarios abiertos, con algunas preguntas guía que permitieron desarrollar las conversaciones: ¿Cuál es la situación o las situaciones retratadas en los audiovisuales? ¿Quiénes son los realizadores? ¿Cuáles son sus fines y los principios que los mueven? ¿Desde dónde hablan? ¿Cuál ha sido el papel de la comunidad en las realizaciones? ¿Cuáles fueron los resultados y el destino de las películas? ¿Quiénes las financiaron? ¿Beneficiaron a esas comunidades? ¿De qué manera? ¿Hubo disputas de poder o conflictos durante las diferentes etapas de las realizaciones? ¿Cómo los afrontaron?

LA PRODUCCIÓN AUDIOVISUAL COMUNITARIA COMO ESTRATEGIA DE MOVILIZACIÓN SOCIAL

Existen obras audiovisuales que no encajan en los convencionales productos comerciales, educativos, institucionales o periodísticos. No suelen difundirse en los medios masivos de comunicación, no persiguen elevados índices de audiencia, ni incluyen pauta publicitaria o patrocinios. Su objetivo es presentar una temática de manera exhaustiva y comprometida. Logran dinamizar las relaciones humanas, más allá de sus propósitos políticos en forma y contenido. Por tanto, es la posibilidad de crear vínculos con otros lo que se habilita en los procesos comunitarios de diseño, producción y difusión audiovisual.

Ese tipo de audiovisuales, según quien lo conciba y realice, se suele calificar como alternativo, comunitario, intercultural, intracultural, popular, entre otras denominaciones. Aunque pareciera haber una primacía del documental, los géneros fílmicos elegidos son amplios e incluyen también reportajes, dramas, ficciones, animaciones, relatos autobiográficos y experimentales. En general, aunque contemplen diversidad de intereses, búsquedas individuales, estilos y experiencias de creación muy distintos entre sí, comparten un propósito común: aprovechar la magia de los sonidos e imágenes en movimiento para comunicarse, expresarse, vincularse con otros, contar historias y dar a conocer ideas, procesos o eventos que resultan relevantes y significativos para los realizadores nativos.

Algunos colectivos que realizan producciones audiovisuales como una de sus estrategias de acción comunicativa se autodenominan de “comunicación popular” o de “comunicación alternativa y popular”. Este es el caso de la Red de Medios de Comunicación, La DireKta Visual⁶, cuyo propósito es generar procesos que exploren “el uso de todas las técnicas posibles para lograr visibilizar, mostrar, informar, denunciar y expresar todos aquellos hechos que en los territorios son de gran importancia para sus pobladores y que nunca serán expuestos por los medios tradicionales de comunicación” (La DireKta Visual, 2010). Su interés es acercarse a las problemáticas de las comunidades, retroalimentar el conocimiento y desplegar una serie de herramientas pedagógicas para dinamizar el intercambio de saberes⁷.

⁶ La DireKta y La DireKta Visual son dos nombres que aluden a la misma red de medios de comunicación alternativa y popular. Ver La DireKta (s.f.), La DireKta (2010) y La DireKta Visual (2010).

⁷ Ver blog La DireKta Visual (2010).

Otros ejemplos de organizaciones que explican sus acciones como “comunicación alternativa y popular” son el Colectivo de Comunicaciones Alternativo por la Defensa del Territorio “Palafitos”/Fundación Espacios de Convivencia y Desarrollo Social (Fundescodes), que “busca defender los Derechos Humanos y el territorio a través de la comunicación alternativa” en Buenaventura (Valle del Cauca)⁸; la Red de Medios Alternativos y Populares (REMAP), que trabaja por “la Paz con Justicia Social” y su presentación es “Somos REMAP, informando desde Colombia lo que otros callan” (REMAP, s.f.)⁹; y la Red de Medios Alternativos-Agencia Colombiana de Prensa Popular (REMA-ACPP)¹⁰, que es “pueblo haciendo prensa, prensa para la PAZ” (REMA-ACPP, 2013).

En esencia, se trata de realizaciones audiovisuales que operan como puntales y dispositivos de comunicación pública y agencia de visibilización social. Gumucio (2014) lo explicita en estos términos:

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. (p. 18)

Es necesario en este momento formular una pregunta cuya respuesta, solo en apariencia, parece obvia. ¿En qué se diferencian este tipo de experiencias de creación de artefactos comunicativos en video de lo que hace una institución burocrática, una empresa, una asociación de ciudadanos, un partido político o, en últimas, una persona en Facebook? Hay tres aspectos que revelan su especificidad. En primer lugar, la realización audiovisual es adelantada por un conjunto de personas, un colectivo social organizado, que procura esta comunicación pública en nombre de tal asociación u organización. En segundo lugar, este colectivo está en condición de subalternidad y asume la realización audiovisual como componente de una estrategia más amplia de comunicación pública para el debate, la lucha cultural y política,

⁸ Ver nota sobre este colectivo en Centro Nacional de Memoria Histórica (2018).

⁹ Ver: REMAP (s.f.).

¹⁰ Ver: REMA-ACCP (2013).

y la reivindicación de derechos. Y, en tercer lugar, este tipo de comunicación pública cifra y usa la cultura como recurso esencial de lucha política, es decir, asume la lucha política centralmente como lucha identitaria o, para decirlo en términos de Castells, como lucha en que se reivindica la singularidad y la diferencia de la experiencia colectiva. En pocas palabras, es un tipo de realización audiovisual forjada por un sujeto colectivo que reconoce su propia condición de subalternidad y la diferencia cultural e identitaria como recurso central de comunicación pública y política. Ahora, ¿qué recursos de la cultura cotidiana y común se pueden usar para recrear audiovisualmente esas identidades, esas experiencias? Si las obras audiovisuales pueden ser usadas para articular un tipo de comunicación pública en la que expresar y trabajar luchas identitarias es porque algunos de los recursos de la producción audiovisual son, también, recursos de ese mismo tipo de luchas. Se destacan tres de esos recursos *fuertemente audiovisualizables*: 1) la lengua y las formas de expresión verbal, 2) el territorio, los sujetos y la presencia de objetos, acciones y prácticas que simbólicamente lo delimitan, reafirman y extienden, y 3) las acciones y prácticas ordinarias y extraordinarias que expresan y encarnan lo que, imaginariamente, un colectivo social es. La cámara propia, la cámara nativa, no apunta en cualquier dirección y hacia cualquier objeto: parece dirigirse hacia la voz y la lengua propia, hacia el territorio y sus delimitaciones (lo que hay adentro, lo que hay afuera y lo que desde afuera amenaza y lo que desde adentro se fuga o se pierde), y hacia las acciones que encarnan lo que “somos”. Todos los registros *no audiovisuales* de la propia singularidad cultural requieren operar una suerte de *traducción* que pasa por la singularidad de la palabra propia, por la visibilización de los cuerpos y cosas que son el territorio propio, y por las puestas en acto que visibilizan lo que “somos”. Se conviene en denominar este tipo de registro audiovisual como “intracultural”: la cámara propia pone en escena “lo que somos”. Comunica *adentro* o a *otros* “lo que somos”.

Por su parte, el concepto de “comunicación intercultural” ha estado ligado, sobre todo —pero no exclusivamente—, a las comunidades indígenas y señalaría —además de un esfuerzo orientado a comunicar la cultura propia— el propósito de construir articulaciones, vínculos y alianzas con otras comunidades y colectivos sociales, sean indígenas o no, compartan o no un territorio común. Se puede mencionar el proyecto de Comunicación Indígena desde el Consejo Regional Indígena del Cauca (CRIC) y Red-AMCIC (Red AMCIC-CRIC), una estrategia que:

surge de la necesidad de visibilizar y hacer conocer la importancia de nuestra cultura y a la vez también denunciar los múltiples atropellos que sufren los