

**Víctor Villegas
Campillo**
(Santiago de
Chile, 1987)

Investigador y Documentalista. Actualmente está realizando un doctorado en Antropología Social y Cultural. Su trabajo enlaza la investigación social aplicada y la realización audiovisual, desde una perspectiva territorial. Es director y fundador de la productora de realización e investigación audiovisual ETNOCINEMA (www.etnocinema.cl).

Isabel Paz Yáñez Mena (Santiago de Chile, 1988)

Investigadora y Antropóloga Visual. Profesional con experiencia en investigaciones compartidas con comunidades en distintos territorios. Ha trabajado desde las metodologías etnográficas, artísticas y cartográficas para visibilizar procesos de defensa territorial.

El trabajo que aquí se presenta abre indudablemente un campo nuevo, tanto desde el punto de vista de quienes narran como de la intersección y colaboración posible entre los investigadores situados desde una antropología audiovisual y la comunidad misma que produce cine.

Los autores realizan una breve pero sólida síntesis de los antecedentes filmicos e históricos del cine comunitario en Chile y en América latina, desde el Tercer Cine y su impronta política y contrahegemónica, los talleres de cine, el cine documental e incluso la ficción. Organizan en ocho escenas el trabajo de campo, describiendo un análisis que se centra precisamente en los procesos y las experiencias.

Ello permite comprender hoy, cómo esta vez, cómo son las propias comunidades las que seleccionan y capturan aspectos de su vida cotidiana, para otorgarle, en lo local, ese sello político. Abren itinerarios de un colectivo más amplio, que conectan con otros, abren referencias, e hilvanan el reconocimiento mutuo.

Dicho en otras palabras, “Tirando el Corte” es un diálogo sobre la confianza y el compromiso necesarios para la apropiación de la palabra, la imagen y la producción de una estética política de lo cotidiano.

María Eugenia Domínguez
Vicedecana de la Facultad de Comunicación e Imagen
Universidad de Chile



Proyecto financiado por el
Fondo de Fomento Audiovisual,
Convocatoria 2021 Fondo de
Emergencia Transitorio.



TIRANDO EL CORTE

VÍCTOR VILLEGAS CAMPILLO / ISABEL YÁÑEZ MENA



TIRANDO EL CORTE

CINE COMUNITARIO Y ANTROPOLOGÍA AUDIOVISUAL



VÍCTOR VILLEGAS CAMPILLO
ISABEL YÁÑEZ MENA



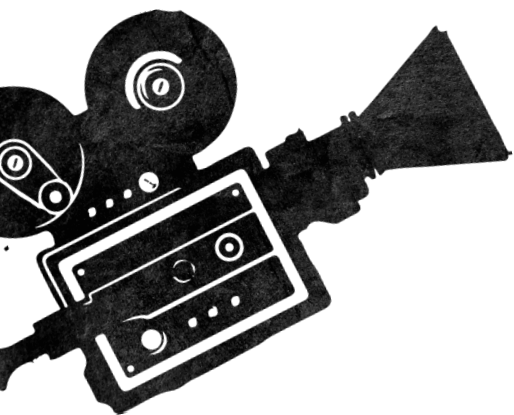
EL CINE COMUNITARIO COMO EXPRESIÓN DE UNA ANTROPOLOGÍA AUDIOVISUAL

VÍCTOR VILLEGAS CAMPILLO
ISABEL YÁÑEZ MENA

Proyecto financiado por
el Fondo de Fomento
Audiovisual, Convocatoria 2021
Fondo de Emergencia
Transitorio.



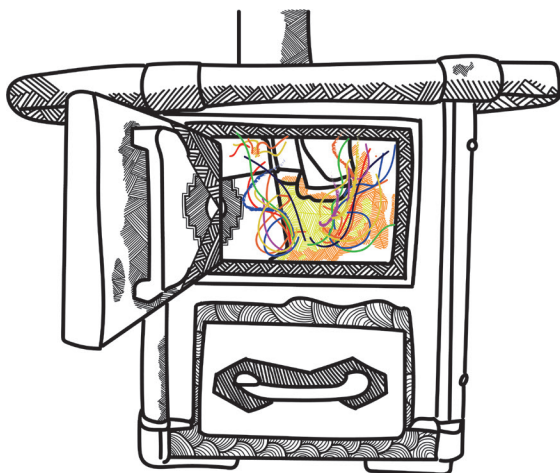
TIRANDO



D

EL

CORTE



@EditorialMatecitoAmargo



El Cine Comunitario como expresión de una Antropología Audiovisual es una obra gestada por Víctor Villegas Campillo e Isabel Yáñez Mena.

Este libro es diseñado -interior y portada-, maquetado y materializado por y en el taller EditorialMatecitoAmargo, situado entre los sorbeteos del mate amargo en la tierra de Chilwe.

Las hojas negras con los conceptos están grabados con la técnica de linóleo.

La imagen de la portada es parte de un fotograma de Ñvmineyiñ Kimvn de la Escuela de cine y Comunicación Mapuche Aylla Rewe Budi.

1a Edición Septiembre, 2023.

N° de Inscripción Derechos de Autor 2023-A-9242

ISBN 978-956-09836-6-4

Proyecto financiado por el Fondo de Fomento Audiovisual, Convocatoria 2021 Fondo de Emergencia Transitorio del Ministerio de las Culturas.

A casi **4 años** del inicio de la revuelta chilena.



Compartir — copiar y redistribuir el material en cualquier medio o formato;

Adaptar — remezclar, transformar y crear a partir del material;

Bajo las condiciones siguientes:

Reconocimiento — Debe reconocer adecuadamente la autoría, proporcionar un enlace a la licencia e indicar si se han realizado cambios. Puede hacerlo de cualquier manera razonable, pero no de una manera que sugiera que tiene el apoyo del licenciador o lo recibe por el uso que hace.

NoComercial — No puede utilizar el material para una finalidad comercial.



íNDICE

AGRADECIMIENTO | 15

PRÓLOGO - TRÁILER POR MARÍA EUGENIA DOMÍNGUEZ | 19

INTRODUCCIÓN | 23

Metodología de investigación | 28

Invitación a leer el libro como una película, como una pieza
fílmica | 30

MAPA DE EXPERIENCIAS | 34

CAPITULO 1

MIRADAS EN TORNO AL COMUNITARIO | 39

1. Diálogos entre antropología y cine: miradas a la realidad | 39
2. Antecedentes históricos y fílmicos del cine comunitario | 61

3, Antecedentes fílmicos del Cine Comunitario en Chile y América Latina | 66

CAPITULO 2

TIRANDO EL CORTE: HACIA LA CONSTRUCCIÓN DE UNA MIRADA | 73

- Escena 1: Historia de un talabartero | 76
- Escena 2. No somos turistas | 87
- Escena 3. Los superhéroes no existen | 100
- Escena 4. La máquina de la empatía | 112
- Escena 5. Destrucción de paisajes sagrados | 123
- Escena 6. Como hablan los grillos | 137
- Escena 7. Cuando la cámara cambia de lugar | 148
- Escena 8. La obra siempre está haciéndose | 164

CAPITULO 3

TIRANDO EL CORTE: MIRAR, CREAR, PROYECTAR

REFLEXIONES FINALES | 181

REFERENCIAS | 197



AGRADECIMIENTOS

De modo general agradecemos al cine por hacernos ver la vida desde otra perspectiva. A los territorios por hablarnos en claves audiovisuales. A cada una de las experiencias de Cine Comunitario que nos abrieron las puertas a sus ideas, sus formas, sus metodologías, sus inquietudes e historias. A los formadores/facilitadores/talleristas con los que pudimos conversar para comprender con mayor profundidad sus dinámicas en torno al Cine Comunitario y sus respectivos territorios. A las niñas, niños y jóvenes que a través del cine y el audiovisual nos relatan la vida desde su particular mirada. A la Antropología Audiovisual por darnos las herramientas metodológicas y los lentes para realizar este libro.

De modo particular, agradecemos a todas las personas que aportaron en este proceso. A Ricardo González por abrirnos las puertas en el Cine Comunitario cuando éramos unos jóvenes inquietos. A Valentina Muñoz por su trabajo en diseño. A Ana María Campillo por la edición general del texto. A Simón Navarro por su apoyo en la parte audiovisual de las entrevistas que fueron filmadas.

Un agradecimiento especial a nuestras compañeras y compañeros de ruta. A Consuelo González, quien con sus constantes lecturas, escuchas y apreciaciones hicieron de este libro un texto más sensible y robusto intelectualmente. A Patricio Córdova por imaginar y materializar un diseño para el libro coherente con nuestros deseos y las dinámicas del Cine Comunitario. Gracias a ambos por el amor, que adoptó formas de paciencia, apoyo y compañía en todo este proceso.

A nuestros padres Verónica Campillo y Víctor Hugo Villegas, Pía Mena y Gonzalo Yáñez, por siempre apoyarnos en nuestras trayectorias profesionales, desafíos intelectuales, y el cariño entregado.

Agradecer también al Fondo Audiovisual en su línea Investigación, por apoyarnos en la realización de este libro. Esperamos ser un aporte en la promoción de un cine realizado desde los territorios y voces muchas veces desatendidas del panorama oficial.

Este libro fue escrito en varios ritmos, en Santiago de Chile, la Isla Grande de Chiloé, y en Barcelona, Catalunya, España, durante el año 2022 y parte del 2023. Las dinámicas de escritura fueron motivadas por el ímpetu de hacer dialogar los territorios, las experiencias de Cine Comunitario y las obras audiovisuales. Anhelamos haber sumado nuevas perspectivas a este campo de investigación, producción, formación, y por qué no, transformación.

Julio 2023



PRÓLOGO-TRAILER

Si la gran mayoría de las investigaciones y debates en torno al cine documental y las comunidades han privilegiado el examen del compromiso social y los aspectos éticos de quien realiza respecto de los grupos sociales que retrata; el trabajo que aquí se presenta abre indudablemente un campo nuevo, tanto desde el punto de vista de quienes narran como de la intersección y colaboración posible entre los investigadores situados desde una antropología audiovisual y la comunidad misma que produce cine.

Víctor Villegas e Isabel Yáñez nos invitan a un doble ejercicio reflexivo: por una parte, la propuesta teórica y metodológica de una antropología audiovisual colaborativa, es decir que asume que la observación está mediada por el quehacer audiovisual de las comunidades creadoras. Desde allí, señalan, importa el proceso que se impone sobre el resultado. Por la otra, al establecer, desde las experiencias analizadas entre Arica y Parinacota hasta la Isla Grande de Chiloé, lo comunitario emerge como eje articulador de estos procesos.

Así, los autores realizan una breve pero sólida síntesis de los antecedentes fílmicos e históricos del cine comunitario en Chile y en América latina desde el Tercer Cine y su impronta política y contrahegemónica, los talleres de cine, el cine documental e incluso la ficción. Ello permite comprender hoy, cómo esta vez, son las propias comunidades las que permeables a este acumulado, seleccionan y capturan aspectos de su vida cotidiana, para otorgarle, en lo local, ese sello político.

Las experiencias de Cine comunitario en el país y en el continente dan cuenta de preguntas que

resultan fundamentales sobre las formas y procesos de apropiación de las técnicas audiovisuales como herramientas de comunicación de los excluidos, de democratización cultural, de construcción de redes colaborativas, de promoción, reflexión y representación propias. Y es que la mirada sobre los procesos permite comprender cómo se van ampliando los registros y referencias que, tal como señalan los autores, “escucha, ilumina, pone en foco, o tras de cámara, experiencias que no han participado del registro dominante”.

Emerge entonces lo comunitario como eje articulador de cada una de las etapas de producción. Desde el descubrimiento a la concepción hasta la puesta en circulación, la acción de los y las facilitadores se entrelaza con el quehacer colectivo. Esto emerge al análisis en la propuesta del guión y el rodaje de este trabajo investigativo. Organizado en ocho escenas que resultan del trabajo de campo, el análisis se centra precisamente en los procesos y las experiencias. Los talleres se instalan en los territorios y con el tiempo se ofrecen como “rutas cinematográficas”, itinerarios de un colectivo más amplio que conectan con otros, abren referencias e hilvanan el reconocimiento mutuo. El Cine comunitario ofrece resultados de distinta factura. No existe, como señalan Villegas y Yáñez, una sola escuela narrativa, ni recursos estéticos. El proceso deviene obra y al hacerlo fluye desde la toma de posición a un régimen estético y visual.

La potencia de este trabajo, que reconocemos en el amplio campo de la comunicación para el cambio social, recuerda que el Cine comunitario es un proceso vivo que transforma colectivos e individuos. Por ello,

de difícil aprehensión por parte de la academia. Sin embargo, las herramientas movilizadas por los autores permiten identificar cinco ejes en el conjunto de las experiencias: lo comunitario y lo participativo, la pertinencia política y cultural, la apropiación de la técnica y la construcción de redes. Todas ellas permiten el desarrollo de un trabajo imaginativo, la emergencia de nuevas subjetividades, el establecimiento de puntos de vista a través de cámaras, grabadoras y planos. Con ello se afirma la propia existencia y, por ende, el derecho a comunicar. Derecho en tanto se reivindica la dignidad de las comunidades a la participación, la identidad y la inclusión. Dicho en otras palabras, la confianza y el compromiso necesarios para la apropiación de la palabra, la imagen y la producción de una estética política de lo cotidiano.

Aquí cierro, con esta invitación a leer este mapa de voces en la ruta propuesta por los autores que instalan un desafío necesario para la intersección entre el campo de la comunicación y la antropología audiovisual.

María Eugenia Domínguez

Vicedecana de la Facultad de Comunicación e
Imagen de la Universidad de Chile





INTRODUCCIÓN

“**T**irar el corte” es un término coloquial y audiovisual. Desde la primera acepción habla de una estética o un estilo que se propone; desde la segunda, se utiliza como un verbo cinematográfico para definir el término de una escena. Para nuestro caso, ‘Tirando el corte’ es una investigación que pone en relación la Antropología Audiovisual con el Cine Comunitario, proponiéndonos nutrir el campo del Cine Comunitario nacional a partir de una mirada antropológica. Así, nos propusimos ampliar los objetos-sujetos de investigación tradicionales de la antropología, transitando desde los grupos humanos, expresiones, artes u objetos culturales, hacia el Cine Comunitario como un objeto-sujeto donde se aprecian apuestas visuales, metodologías de creación, problemáticas y comunidades.

En esta investigación tiramos el corte al proponer una mirada para los estudios del Cine Comunitario a partir de sus visualidades y de sus procesos creativos: formulación de la idea, construcción de guion, metodologías de producción de imágenes y sonidos, edición y montaje, y exhibición. El Cine Comunitario se hace un espacio por donde pasa, reinterpreta la realidad, lo conocido y lo cotidiano, en búsqueda de un lenguaje propio.

Llevar a cabo este desafío no habría sido posible sin el apoyo de nuestros principales interlocutores: los facilitadores de Cine Comunitario, quienes nos enseñaron a ver y comprender este cine desde sus ojos. Repasamos su propia formación y motivación para inclinarse por este tipo de realizaciones audiovisuales, además de conocer con quiénes trabajan, de qué forma, qué va sucediendo con la comunidad, y cómo

evalúan los momentos de estrenos y circulación por festivales. También pudimos reflexionar sobre el lenguaje cinematográfico y cómo se iba formando y nutriendo un punto de vista propio.

¿Existe una antropología detrás de los roles como facilitadores? ¿Es el Cine Comunitario una llave hacia la interpretación de los paisajes? ¿Cuál es el ritmo de los lugares? ¿Qué miradas nos devuelven? ¿Podemos ver cómo ven las niñas, niños y jóvenes cuando somos espectadores de una obra creada por ellos? ¿Puede una cámara en sus manos parafrasear sus formas de interpretar el mundo?

Mediante estas preguntas emergieron ante nosotros éticas y estéticas plurales del Cine Comunitario nacional. Identificamos variaciones entre sus formalidades, lenguajes, participantes y circunstancias de producción. Frente a tal dispersión, ¿qué tenían en común estas experiencias; ¿qué las diferenciaba de otros tipos de cine? Y por otro lado, considerando las temáticas que nos interesaban, ¿cómo podíamos construir una entrada a este cine desde una antropología audiovisual? Es decir, apreciarlo como un documento antropológico. Para ello, situamos la investigación respecto de los procesos sociales, culturales y políticos del país.

Por lo tanto, el gran criterio para proponer una mirada antropológica al Cine Comunitario fue situarlo dentro de un contexto mayor, darle una referencia social, cultural y política.

El proyecto de investigación toma como línea temporal los contextos que tienen lugar en Chile en las últimas dos décadas, y cómo estos eventos del

país se vinculan e imbrican con el quehacer del Cine Comunitario, representados en las problemáticas que se filman en los diferentes lugares donde se realizan experiencias audiovisuales comunitarias. Esto, porque el Cine Comunitario tiene como propósito comunicar desde puntos ciegos de los medios de comunicación dominante, revelándose frente a esa falta de atención y participación en los procesos colectivos. Así, el criterio temporal utilizado sugiere que en las últimas dos décadas han surgido en Chile distintos procesos políticos que han dado centralidad a las juventudes, mujeres y pueblos originarios, diversificando el canal comunicativo.

El primer hecho histórico que podemos identificar es la Revolución Pingüina del año 2006 y su extensión temporal en el año 2011 con la movilización estudiantil.

El segundo proceso histórico tiene relación con la preocupación por el medioambiente: la movilización de Patagonia Sin Represas, y la defensa del Santuario de la Naturaleza Punta de Choros, entre los años 2009 y 2010.

El tercer hecho histórico son las tomas feministas del año 2018, y el Estallido Social de 2019, donde las demandas sociales se manifiestan fuertemente vinculadas a la multiculturalidad, el feminismo, la organización social y el cambio de paradigma.

Todos estos hitos políticos y sociales reconfiguran un nosotros históricamente desconsiderado; se trata de hechos desde los cuales se desprenden los antecedentes sociales, culturales y políticos del Cine Comunitario en Chile.

Si bien esta línea de tiempo no busca en ningún caso ser exhaustiva, sí da cuenta de la convulsión de los últimos 20 años en nuestro país, donde ha emergido y se ha consolidado un sentir crítico respecto del orden existente. En este sentido, luego de más de 30 años de instalación de un modelo neoliberal, donde se ha privilegiado la individualidad y lo privado, surgen diversas movilizaciones que comparten el deseo de esa comunidad perdida.

Otro punto importante de este período es la revolución tecnológica, y con ello, la masificación de dispositivos para el registro y la circulación de ideas. Esta consideración introduce la posibilidad de registrar desde cualquier lugar social y económico, sin importar la calidad del equipo y poniendo mayor atención al contenido. Mediante esta transversalización tecnológica, las cámaras abandonan su carácter protocolar o exclusivo, y se vuelven cómplices a la hora de mostrar aspectos que el poder o los medios de comunicación dominante no quieren mostrar. Resultado de lo anterior es la socialización tecnológica, que abre el mundo de las representaciones para las otredades, reelaborando las relaciones entre observadores y observados.

Creemos que estos procesos sociales enmarcan las producciones de Cine Comunitario en Chile, y son puntos de referencia para las obras audiovisuales realizadas. De acuerdo con ello, el contexto político evoca una estructura de poder sobre la cual se están demandando cambios. Conocer las movilizaciones de este periodo es también abrir una rendija hacia las problemáticas, lo que aqueja y logra entrar en agenda. También abre el encuadre sobre quiénes son los que

se están movilizand; qué nos dice sobre la sociedad está tensión entre orden y conflicto, entre estructura dominante y sociedad civil; cuánto de realidad se produce en el acto de registrarla con un ojo situado política, identitaria y territorialmente.

Así, el modo como el Cine Comunitario dialoga con estos hitos, o los representa, o aporta en su traducción desde el grupo social que lo encarna -ya sea niños, estudiantes, mujeres, pueblos originarios, etc.- es una forma de situar una escala estructural dentro de espacios concretos. Es también un abordaje que desde las intimidades mira y siente su entorno. Es una entrada a procesos de interpretación donde la imaginación abre lo visto y se acerca desde otros universos a las problemáticas cotidianas. En cierto sentido, para la antropología, el Cine Comunitario se posiciona como una voz desde los territorios, un dato que aporta formas de ver y mostrar el mundo que rodea.

Sobre la base de lo anterior, nuestra hipótesis de trabajo es que mediante el Cine Comunitario es posible observar contextos sociales y políticos de los últimos veinte años, plasmándose en relatos audiovisuales que, desde los territorios, proponen una mirada en relación con las problemáticas que les aquejan.



METODOLOGÍA DE INVESTIGACIÓN

Tirando el Corte se sitúa desde un enfoque cualitativo. Esto significa que aborda sentidos y sentires que orientan las acciones, más allá de números estrictos sobre cantidad de estrenos o espectadores. La investigación vincula las prácticas, quehaceres y miradas de lo cinematográfico con lo teórico y metodológico que nos ofrece la Antropología Audiovisual.

Desde un interés amplio, Tirando el Corte se contactó con 18 experiencias de Cine Comunitario a nivel nacional que habían desarrollado procesos cinematográficos en los últimos veinte años. Nos enfocamos principalmente en la voz de los facilitadores, formadores, educadores y/o alfabetizadores que mediaban el aprendizaje cinematográfico, y que habían completado la cadena audiovisual; es decir, desde la formulación del guion hasta su estreno y circulación.

Se incluyeron para esta investigación experiencias de Cine Comunitario desde variados enfoques: educativos, artísticos, recreativos, reflexivos, desde la promoción de la salud mental, políticos, entre otros.

En una primera etapa, hicimos una revisión bibliográfica a partir de tres dimensiones: la Antropología Audiovisual, el Cine Comunitario y los Estudios de Cine como fuente de representación. En una segunda etapa, hicimos entrevistas semiestructuradas (algunas presenciales y filmadas, otras simplemente grabadas e igualmente presenciales, y las restantes de forma remota). Mediante una estrategia de bola de nieve, logramos mapear experiencias desde Arica

hasta Chiloé, evidenciando el campo común y de mutuo reconocimiento entre facilitadores. Cabe mencionar que resultó muy notorio que el Norte Grande y el Sur Austral tenían una menor densidad audiovisual que las zonas Centro y Sur, lo cual puede explicarse por motivos que superan esta investigación. A pesar de lo anterior, logramos una representatividad a nivel nacional, conociendo procesos que van desde lo institucional, y apoyados por programas de fondos concursables, hasta experiencias de corte más autogestionadas, donde se convoca a grupos abiertos a transformarse en una comunidad por afinidad.

Una tercera etapa, una vez realizadas las entrevistas y con el consentimiento de las experiencias de Cine Comunitario, nos sumergimos en las obras audiovisuales filmadas por ellas, e hicimos una revisión de películas (a través de sus páginas web y sus canales de YouTube), las cuales posteriormente fueron analizadas mediante la observación diferida, y que componen el cuerpo filmico de esta investigación. Así, revisamos 34 obras audiovisuales comunitarias.

Posteriormente, mediante la técnica del análisis de discurso fuimos sistematizando la información obtenida durante las entrevistas, reforzando esta organización con el análisis de las obras audiovisuales, permitiéndonos levantar un conjunto de datos para comprender, por un lado, qué, cómo y de qué manera se están filmando los diferentes territorios del país; y por otro, entender las inquietudes y problemáticas presentes en los relatos audiovisuales. En esta etapa analítica, y de manera paralela, consultamos y analizamos textos que nos compartieron los colegas coordinadores de las experiencias, tales como

memorias y sistematizaciones de las experiencias de Cine Comunitario, para entender de mejor manera sus propias metodologías de aprendizaje, el contexto y los territorios donde aquellas se han llevado a cabo. Si bien, por razones sanitarias, en la investigación quedó pendiente hacer una etnografía audiovisual más profunda, confiamos en que las entrevistas realizadas con los facilitadores son una buena entrada y aproximación a los procesos de Cine Comunitario nacional, y ciertamente, dejan muchas preguntas para seguir nutriendo este campo.

INVITACIÓN A LEER EL LIBRO COMO UNA PELÍCULA, COMO UNA PIEZA FÍLMICA

Para efectos de lectura, proponemos que este libro sea recorrido como si fuera una pieza fílmica. Frente a ello, alentamos a que la primera parte, o Capítulo I, sea entendido como una preproducción, una etapa relacionada con la investigación de un film, y con la construcción de guion, con la preparación del equipo y de los materiales con los que se irá a rodaje. En este momento se revisarán fundamentalmente los marcos conceptuales y teóricos que orientan y soportan esta investigación, dando cuenta de la formación del lente que dirige la mirada.

La segunda parte, o Capítulo II, la entendemos como el momento de producción de una obra, situada en el momento del rodaje de la cadena audiovisual. Al interior de esta producción se dará cuenta de las distintas etapas por las que navega una

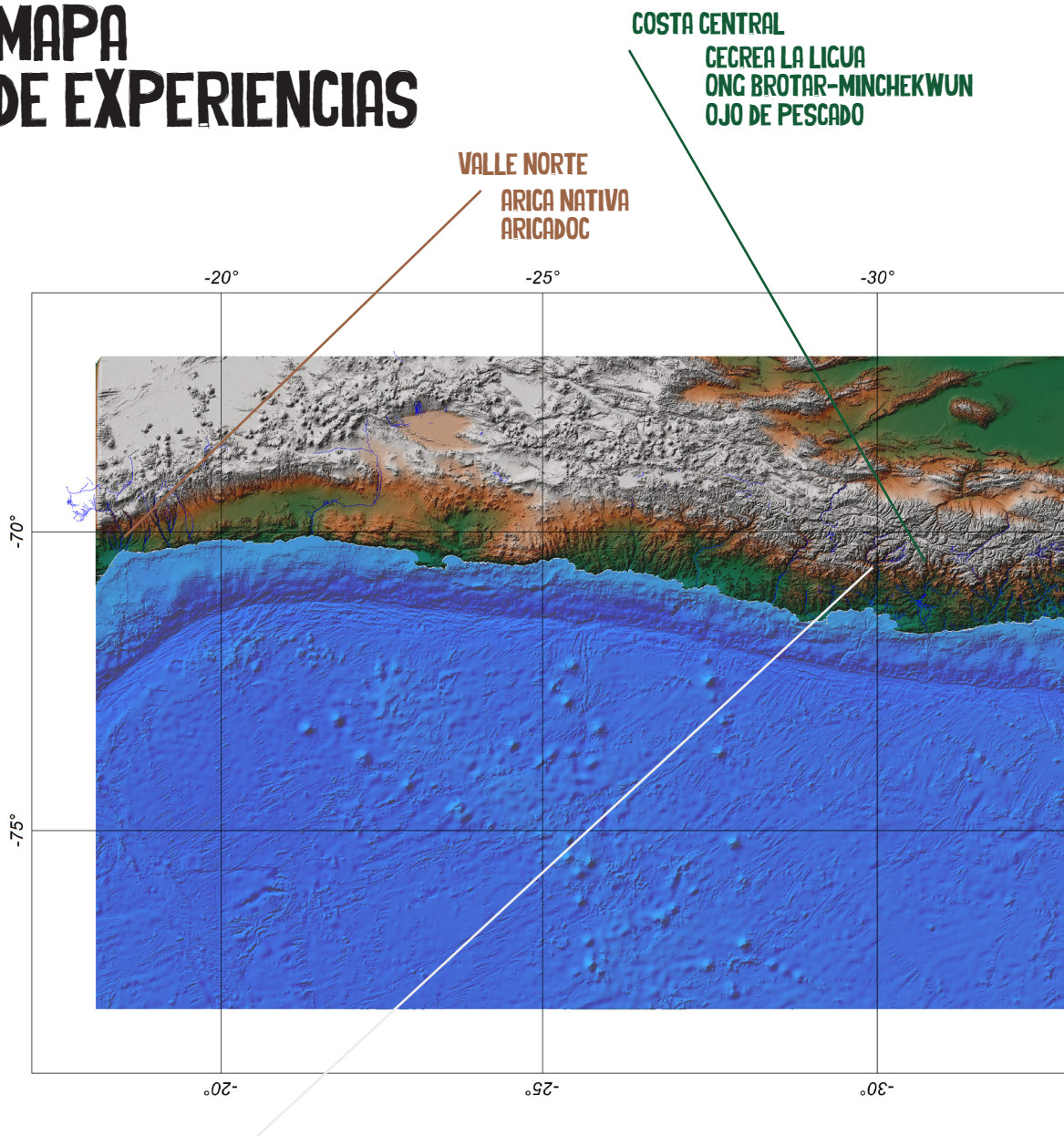
puesta en práctica de Cine Comunitario, repasando aspectos como los facilitadores, las comunidades, la importancia del encuentro, los ejercicios de los talleres, la construcción de un guion, las temáticas, las activaciones territoriales, el ejercicio de redes comunitarias, los procesos de exhibición, y las experimentaciones audiovisuales para proponer lenguajes cinematográficos. Este momento de producción está atravesado por un diálogo polifónico entre las experiencias, donde nos abocamos a poner en común los casos, más que a aumentar las diferencias entre ellos.

Por último, la tercera etapa de este libro, o Capítulo III, corresponde a las palabras del foro cuando la película se ha mostrado y exhibido. Es una suerte de reflexión en torno a lo visto, una devolución de mirada luego de conocer como observadores un proceso de Cine Comunitario. En este último momento, a veces también llamado de conclusiones o reflexiones finales, planteamos los puntos acerca de lo que nos llamó la atención y que, pensamos, puede seguir abriendo miradas y posibilidades. Retomamos la pregunta inicial sobre los cruces entre Antropología Audiovisual y Cine Comunitario, y reforzamos la idea de que son disciplinas que se nutren mutuamente.

Así, este libro evoca un documento etnográfico. Un rollo de película. Un medio vivo y sensible por donde circulan facilitadores, comunidades educativas, territorios, obras, sueños y comunicaciones. Optamos por la creación de un relato más experimental que lógico, más dado a las diferencias dentro de lo compartido que a la homogeneización y definición del Cine Comunitario como un absoluto. Nos

concentramos en poner en diálogo los casos y no sólo en catastrar programas. No hacemos inventarios. Más parecido a una antropología simbólica, fuimos a detectar en lo visible huellas de los procesos que ocurren tras la cámara.

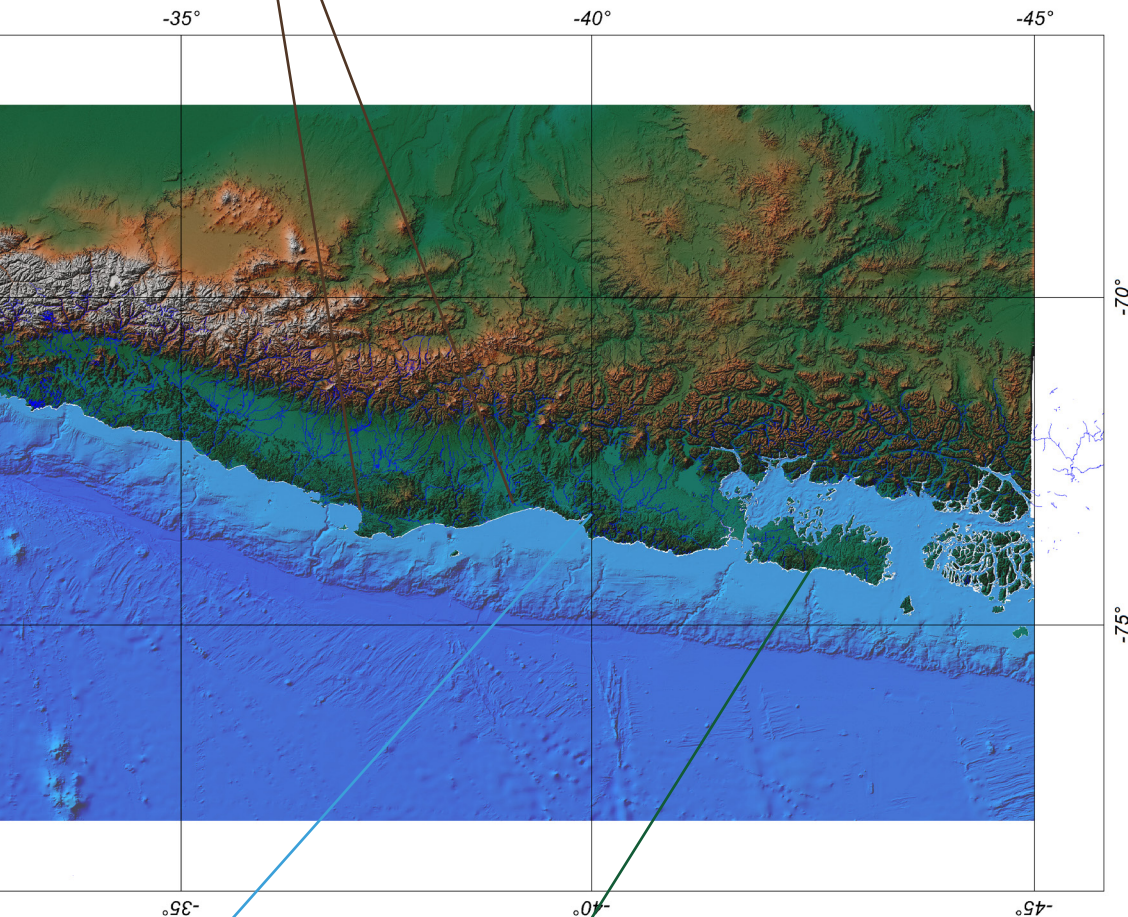
MAPA DE EXPERIENCIAS



SUR CENTRAL

FESTIVAL CINE LEBU

ESCUELA DE CINE Y COMUNICACIÓN MAPUCHE AYLLA REWE BUDI



SUR FLUVIAL
PICHKECHE
FIC VALDIVIA

SUR INSULAR
TRASFOCO

MODELO DIGITAL DE
TERRENO EN VISTA 3D.
EN COLABORACIÓN CON
GONZALO YÁÑEZ CARRIZO.

CAPÍTULO 1



MIRADAS EN TORNO AL CINE COMUNITARIO

INVESTIGACIÓN Y CONSTRUCCIÓN DE GUION

1. DIÁLOGOS ENTRE ANTROPOLOGÍA Y CINE: MIRADAS A LA REALIDAD

Esta etapa del libro está situada en lo que sería la Preproducción, es decir, todo lo relacionado con la investigación de una obra audiovisual: formulación de la idea, metodología de investigación, referencias cinematográficas, objetivos de la película, presentación de perfiles de personajes, secuencias de imágenes, arcos dramáticos, hasta llegar a la escritura del guión, o al menos de la primera versión de un guión cinematográfico. Es decir, queremos presentar esta parte del libro como definiciones de conceptos que podrán guiar al lector a adentrarse en la búsqueda del diálogo entre Cine y Antropología.

Lo que guía la investigación es la mirada y desde dónde nos situamos. Así, nos posicionamos desde la mirada sobre lo común, sobre lo comunitario, sobre los espacios y los lugares, teniendo como eje articulador la realidad como punto de convergencia entre Cine y Antropología. Asimismo, desde el Cine Comunitario (CC) como práctica colaborativa, le hacemos las siguientes preguntas a la Antropología, y más específicamente a la subdisciplina de la Antropología Audiovisual:

¿Valoramos el CC cómo propuesta cinematográfica?
 ¿Valoramos el CC cómo propuesta estética? ¿Es el CC una herramienta de comunicación social? ¿Valoramos el CC cómo proceso de aprendizaje? ¿Es el CC una propuesta de activación de procesos políticos? ¿Es el CC una forma de expresión de problemáticas sociales?

¿Es el CC una herramienta de mediación cultural y participación ciudadana? ¿El CC opera como dato cultural?

Nuestra investigación indaga en esas respuestas a partir del diálogo entre Cine y Antropología, desde una lectura reflexiva en torno a los procesos que existen en torno a la práctica cinematográfica comunitaria.

Proponemos un giro epistemológico respecto de la posición de la mirada, ya no desde una posición de poder frente a la creación de una obra audiovisual, sino más bien desde una mirada y una perspectiva colaborativa: la mirada a partir de obras que representan la voz de los subalternos.

1.1 LA ANTROPOLOGÍA AUDIOVISUAL COMO FUENTE DE REPRESENTACIÓN PARA LA PRÁCTICA DEL CINE COMUNITARIO

Uno de los primeros desafíos que tuvimos al enfrentarnos a la investigación fue encontrar puntos en común entre antropología y cine, entre antropología y audiovisual, entre cine, antropología y territorio. Nuestro enfoque fue abordar la investigación desde una lectura de la antropología audiovisual; por ello, lo primero que conceptualizaremos será precisamente la Antropología Audiovisual (AA).

Desde los inicios de la antropología como disciplina los recursos visuales han estado siempre presentes. Sin ir más lejos, para Malinowski la fotografía fue una herramienta científica al servicio de la investigación para documentar la cultura visual material (Schäuble, 2021). Luego, Margaret Mead y Gregory Bateson,

en los años 40, fueron los primeros en acuñar el concepto de antropología visual, ya que emplearon la foto y el cine para documentar el temperamento y los comportamientos balineses (Zirión, 2015).

La antropología visual implica la representación de una cultura, o una parte de ella, que opera en diferentes premisas (Morphy & Banks, 1999). El desarrollo de la antropología visual ha desarrollado una mayor sensibilidad hacia una variedad de sistemas de representación humana, poniendo su atención en el cuerpo, el arte, la cultura material, las relaciones de poder, la relación con el habitar y el territorio, representando los sistemas visuales con las complejidades de los procesos sociales y políticos de los que forman parte (Morphy & Banks, 1999). Esta sensibilización, sin embargo, no ha estado exenta de tensiones. En efecto, en su rol de bisagra entre culturas, la disciplina ha estado cuestionada por las relaciones asimétricas que se construían tanto en el campo de investigación como a la hora de dar cuenta de los hallazgos, donde la experiencia del/los investigador/es ocupaba una mayor centralidad.

En este sentido, desatendiendo muchas veces las brechas idiomáticas u ontológicas, las investigaciones tradujeron conceptos y cosmovisiones desde un punto de vista universal y totalizante, deformando las concepciones originarias. Dicha situación devino en una “crisis de representación” durante la década de los 80 (Marcus y Fischer, 1986), en la que se cuestionaron los paradigmas hegemónicos y se impulsó un proceso de exploración en términos representacionales. Parafraseando a Marcus y Fischer, los problemas de descripción pasaron a ser problemas de representación.

Ante ello, la inclusión de metodologías audiovisuales puede entenderse no sólo como una apertura a formas de participación por parte de las comunidades estudiadas, sino también como una posibilidad de profundizar en aspectos cotidianos, gestos, fragmentos y todo un universo micropolítico que muchas veces quedaba al margen en las investigaciones más tradicionales.

En términos comunitarios, la antropología opera sobre comunidades que tienen historias en común, desde el ámbito cultural hasta, incluso, el ámbito económico. El método visual se basa en la construcción de códigos por parte de los grupos, y en cómo éstos pueden llegar a expresarse visualmente.

La antropología visual, por tanto, se podría definir como las formas y aspectos visuales de la(s) cultura(s) (Morphy & Banks, 1999). Es la exploración de lo visual en el proceso de reproducción social y cultural, en donde se capturan patrones de comportamiento observables como producción de conocimiento antropológico (Morphy & Banks, 1999). Es decir, existe un diálogo intertextual entre lo que se captura a través de recursos visuales y las formas convencionales de investigación etnográfica, lo que ha dado como resultado escritos con salidas visuales (Banks & Ruby, 2011). En otras palabras, la descripción no sólo se limita a la palabra escrita (Schäuble, 2021); mientras más robusta sea la observación, mejor será la comprensión que se obtenga sobre la cultura que se está abordando.

En términos etnográficos, los recursos visuales comprenden técnicas reflexivas, interactivas y participativas, que brindan acceso a formas

específicas de conocimiento y percepción local, las cuales, de otro modo, serían de difícil acceso o incluso permanecerían invisibles (Schäuble, 2018). Por lo mismo, dentro de la antropología, la visión siempre ha gozado de un estatus de privilegio como fuente de conocimiento sobre el mundo (Schäuble, 2018).

Además, la antropología visual denota el uso y producción dialógico de imágenes mediante las cuales las personas se representan o autorrepresentan, empleando medios tecnológicos como la fotografía, el video y el cine (Schäuble, 2018). En suma, el estudio antropológico de las culturas desde perspectivas visuales consiste tanto en la producción como en el análisis de imágenes.

Dicho lo anterior, esta investigación se posiciona desde una arista de la antropología visual, lo que implica colaboraciones interdisciplinarias para encontrar formas de combinar los principios desarrollados en la antropología visual aplicada con otras disciplinas colaboradoras (Pink, 2009). Para el caso de uso de imágenes en la investigación, se requiere comprender las culturas visuales locales, con sus contextos, sus particularidades, sus características, sus comportamientos y con sus dinámicas, con el fin de explorar y conocer los significados visuales y las nociones de verdad que se infieren en ellas (Pink, 2009). Es decir, cada investigación depende de cada contexto y debe ponerse siempre en relación con su propio contexto de origen: coyuntura social, política, económica e ideológica bajo la cual se configura (Grau, 2005, p. 2).

La creación de especificidades contempla la representación de una “cultura”, lo que significa representar las experiencias y valores de un sector de la sociedad o grupo de personas. Implica la creación de una plataforma sobre la cual las especificidades de las experiencias de otros pueden volverse obvias y, al mismo tiempo, comprensibles, ya que en su propia diferencia cobran sentido (Pink, 2009). Y eso es, justamente, la potencia y la fuerza de trabajar con y sobre imágenes en colaboración con un grupo humano, porque en la creación de imágenes capturamos la cotidianidad desde otro punto de vista: las situaciones cotidianas cobran otro valor.

Desde la antropología se ha hablado del cine y el video para aludir a una “antropología visual”. Sin embargo, este último tiempo se ha incorporado la dimensión sonora como elemento fundamental en el quehacer de la antropología visual (Ziri6n, 2015), lo cual ha producido un efecto inmersivo mucho m6s profundo y completo que la imagen por s6 sola. As6, al contemplar la dimensi6n sonora podemos acercarnos con mayor detalle a la experiencia audiovisual.

La Antropolog6a Audiovisual se ha cimentado sobre la base de dos formas de representaci6n:

La primera se relaciona con la comunicaci6n; es decir, como parte del estudio de la imagen, entendida esta como producto cultural que abarca tanto la fotograf6a como el cine, el video, la televisi6n y los productos multimedia; sus usos sociales y su aportaci6n a la formaci6n y transformaci6n de identidades colectivas (Ard6vol, 1998).

En la segunda forma, la Antropología Audiovisual es entendida como dato sobre una cultura y como técnica de investigación (Ardèvol, 1998). Es decir, como un elemento de información para comprender una comunidad, un lugar, un territorio; en definitiva, una otredad.

El enfoque metodológico de la AA favorece la investigación, porque podemos aprovechar los textos audiovisuales preexistentes en cuanto documentos potenciales para la misma (Grau, 2012). La mirada etnográfica, además, “puede suscitarse a la vuelta de la esquina, ante nuestros propios vecinos, o incluso hacia nosotros mismos” (Zirión, 2015, p. 54).

La mirada y la imaginación son fundamentales para la antropología, como también para el cine, el video y la fotografía. En cualquiera de “estas disciplinas el buen observador debe cultivar la mirada, dirigirla, enfocarla y afinarla para recorrer el paisaje y el panorama general hasta el detalle etnográfico más sutil y los pequeños gestos aparentemente insignificantes de la cultura y la vida cotidiana” (Zirión 2015, p. 54). De ahí la relevancia de la AA como elemento articulador entre la imagen, el texto y la comunidad.

La AA también ha tenido como objeto la imagen en sus diferentes manifestaciones: el estudio del cine en general, del cine etnográfico, del cine documental, de la fotografía, entre otros. Por tanto, la interpretación de la imagen –tanto en movimiento como fija–, con sus respectivos marcos interpretativos, ha sido objeto de la mirada, ya que “lo antropológico no reside en la imagen en sí misma sino en la mirada, tanto de quien la produce como de quienes la reciben, y en

la interpretación que de ella se haga” (Dorontinsky, Levin, Vásquez, Ziri3n, 2017, p. 13).

Asimismo, la AA nos entrega un acercamiento metodol3gico al estudio de las culturas, de los territorios, de los lugares. La forma de aproximarse al sujeto y objeto de estudio tiene relaci3n con la observaci3n, c3mo se observa, si es mediante la observaci3n directa, la participaci3n directa o la observaci3n diferida. Para cualquiera de las formas de observaci3n, en el caso del Cine Comunitario (CC) como manifestaci3n de una Antropolog3a Audiovisual colaborativa, la observaci3n est3 mediada por el quehacer audiovisual de las personas que participan en la creaci3n de una pieza de este g3nero, en donde el proceso se sit3a por sobre el resultado.

En t3rminos etnogr3ficos, “el proceso de acercamiento e interacci3n con los sujetos representados ser3 m3s etnogr3fico en la medida en que nazca del encuentro genuino y la empat3a entre culturas” (Dorontinsky, Levin, V3squez, Ziri3n, 2017, p. 14). Los encuentros que se dan en los territorios mediante el CC se deben a que se promueve un acercamiento a la cultura local, a la historia local, a los sujetos que habitan el lugar, al patrimonio tanto material como inmaterial.

Para que “un conjunto de im3genes pueda ser considerado cine resulta crucial que nos (con)muevan, nos emocionen, nos digan algo, nos informen, nos transformen, que nos hagan pensar y ver el mundo desde otra perspectiva” (Dorontinsky, Levin, V3squez, Ziri3n, 2017, p. 14). Si nos remitimos a esta acepci3n, el Cine Comunitario podr3a ser considerado como cine y, a su vez, como una expresi3n etnogr3fica, ya que las

historias que se cuentan en los territorios involucran a diferentes actores y sectores cercanos, del ámbito local, de modo que el CC hace que las personas participen y se pongan de acuerdo para contar historias locales.

Del mismo modo, el cine etnográfico ha dado un giro con respecto a las formas de producción de películas, ya que sus estrategias colaborativas y la autorrepresentación de las culturas se asemejan tanto en el contenido como en la forma y la estética al CC. Desde el abordaje de la idea, la producción de films y el circuito de exhibición, están íntimamente relacionados.

1.2. IMAGEN, ENTRE LA DOCUMENTACIÓN ANTROPOLÓGICA Y EL CINE COMUNITARIO

En esta búsqueda por la representación y la relevancia de la mirada, la AA ha mantenido una estrecha relación con el Cine Documental. Entre las modalidades de este último (Nichols, 1997) se pueden identificar cinco: expositivo, observacional, participativo, reflexivo y poético. Desde la AA se han adoptado fundamentalmente las tres primeras, tanto para fines académicos, artísticos, narrativos, como, incluso, con el objetivo comunicativo de manifestar el malestar social y político de las comunidades.

El punto de convergencia entre estas modalidades desde una mirada antropológica es la visión realista que se tiene del mundo filmado. El realismo presenta la vida tal como se vive, a partir de la dinámicas del cotidiano. El realismo se apoya más en el racionalismo que en la estética y tiene un código profesional, una

ética y un ritual (Nichols, 2013). Del mismo modo, el CC escapa al régimen estético que se propone en el cine tradicional. En el CC el realismo está dado por las historias y por las dinámicas de filmación de lo próximo, lo cercano, lo local, lo cotidiano, lo racional, por sobre la belleza; el proceso por sobre el resultado.

Al crear imágenes en contextos comunitarios, estas se vuelven reales: la imagen se convierte en un espejo de la realidad y adquiere un significado objetivo en cuanto al registro de dicha realidad. La imagen -dirá Sontag- es una interpretación de lo real, es un rastro directo de lo real, tal como una huella (Sontag, 2006).

Así pues, las representaciones audiovisuales antropológicas, en diálogo con el Cine Documental, van dejando estelas de realidades a su paso, como una huella. Lo que se filma pasa a ser una huella en la historia. En este sentido, el CC corresponde a las múltiples huellas audiovisuales de los territorios filmados, por lo tanto, el CC es una huella del Chile contemporáneo. Hablar de huella fílmica es hablar del tiempo y el espacio, es hablar de comunicación, de lo que se quiso expresar en un determinado momento bajo un determinado contexto. Es hablar de la experiencia, de “lo real en el pasado y lo real al mismo tiempo” (Barthes, 1998, p. 146).

La Antropología Audiovisual, el Cine Documental y el Cine Comunitario son procesos de comunicación, en donde la imagen es un elemento fundamental para la operación del acto comunicativo.

La imagen, por tanto, indica una representación figurada que tiene relación con el objeto

representado. La palabra proviene del latín *imago*: figura, sombra, imitación. Cuando un signo posee propiedades del objeto representado, es icónico, es decir tiene una relación por semejanza. Esta función es la que nos permite comunicarnos con imágenes. La imagen, entonces, puede ser objeto de tres prácticas (o de tres emociones, o de tres intenciones): hacer, experimentar, mirar (Barthes, 1998, p. 38).

La fuerza de la imagen está en develar lo sencillo y cotidiano de las sociedades, de los territorios, de los lugares. La potencia de la imagen documental es que tiene la capacidad de retratar e ilustrar los diferentes mundos que existen, las diversidades y sus similitudes, sus fallas, sus errores, sus fascinaciones y sus encantos. Al respecto, Sontag hace una lectura a partir de la imagen fotográfica, donde expone: “Desde la fotografía se plantea que estas colman los vacíos en nuestras imágenes mentales del presente y del pasado” (Sontag, 2006, p. 42).

Siguiendo esta línea, Bourdieu plantea que la imagen cumple dos funciones sociales: “Por un lado, permite recordar situaciones y describir escenarios que luego podrían tener importancia analítica, y por otro lado, dice que es una forma de mirar, una forma de intensificar la mirada” (Bourdieu, 2003, p. 17).

Asimismo, el audiovisual desde una perspectiva documental tiene el poder de mostrar imágenes que ya estaban agotadas, replantearlas y dotarlas de un poder diferente. En este sentido, las imágenes que se producen en las prácticas y en los contextos del Cine Comunitario adquieren una relectura del cotidiano. De este modo, nos podemos reenfrentar a nuestro

entorno, pero esta vez con una cámara en la mano. Podemos poner el ojo en un espacio que siempre fue el mismo, por el que pasamos diariamente, pero el producir una imagen de ese mismo lugar a partir de una experiencia etnográfica, documental o comunitaria, nos permite reflexionar sobre el mundo que nos rodea. Y ahí se encuentra el vínculo entre una imagen etnográfica, una imagen documental o una imagen producida en un contexto comunitario.

En cualquier caso: “(...) es un nuevo retrato que nos muestra una nueva cara. Nos habla de nuevas identidades en las que vemos a los personajes de la casa al trabajo, al ocio, al pasatiempo y al encuentro con los propios a través de lo otro, como diversas formas de compartir lo otro con los propios” (Hernández, 2009, p. 7).

El Cine Documental ha servido como testimonio de los procesos sociales de la humanidad, retratando la historia con todos sus matices. Filmes clásicos como *Nanuk el Esquimal* (1922) de Robert Flaherty, *Tierra sin Pan* (1933) de Luis Buñuel, *Mimbre* (1957) de Sergio Bravo o *Sans Soleil* (1983) de Chris Marker han evidenciado la condición humana en sus diferentes contextos históricos. Del mismo modo, la Antropología como disciplina, y luego la Antropología Audiovisual como subdisciplina, han jugado un rol fundamental en la representación de la humanidad, tanto a nivel de registro como de análisis de los procesos históricos. Desde nuestra perspectiva, el Cine Comunitario opera de igual forma, es decir, como registro y memoria de los territorios, de los pueblos, de las comunidades y de los contextos, ya que se trata de un registro de la sociedad. Del mismo modo que un texto, un testimonio oral, es una forma de documento histórico. Las imágenes

reflejan un testimonio ocular (Burque, 2005, p. 17), en el sentido de que son imágenes genuinas, es decir, la imagen ha enunciado históricamente lo que se ha dicho o lo que se ha pensado.

Las imágenes, por tanto, han sostenido el valor y la relevancia de inmortalizar la historia y se han transformado en un testigo fundamental para reflexionar sobre lo que hemos sido. Juegan un rol clave en la visualizaciones de las diversas manifestaciones y actividades políticas, sociales y culturales, y eso es, por otra parte, lo que convierte a las imágenes en un documento social, un registro histórico para el conocimiento de las diversas esferas de la sociedad.

1.3. CINE COMUNITARIO, ENTRE LAS PRÁCTICAS CINEMATográfICAS Y LAS EXPERIENCIAS COLABORATIVAS EN LOS TERRITORIOS

Si bien nuestra investigación se basa en la idea de Cine Comunitario (CC) como práctica cinematográfica, a medida que avanzamos nos fuimos dando cuenta de que no todas las experiencias se posicionaban desde lo comunitario como horizonte. En efecto, algunas hablaban de lo participativo, otras de lo colaborativo, otras desde la educación, e incluso de lo experimental. Sin embargo, nos hemos formado la convicción de que el concepto de lo *comunitario* es el eje articulador de estas ideas en torno al cine y la antropología en contextos territoriales.

Las diferentes experiencias en torno a lo comunitario de hacer cine y audiovisual abren un camino en el modo de comunicar y escapan a las lógicas

mercantilistas, mutando en un proceso colectivo y colaborativo, pues las obras audiovisuales abordan contenidos en torno a la idea de lo real. En las historias que se cuentan importa más el proceso que el producto. Las imágenes, en el marco del Cine Comunitario, son construidas sobre la base de lo real, seleccionadas y registradas por quien está operando la cámara. Toda imagen, por lo tanto, es el mundo, y es el mundo que la afecta (Migliorin, 2018, p. 41). Se hace comunidad a través del cine como arte y disciplina integradora, y en ese camino se convoca a diferentes actores en torno a la idea de *aprender haciendo* a partir de experiencias locales.

El CC se plantea como una forma de libertad, donde el proceso de ver, pensar y hacer se presenta como un hecho en el que se relacionan diferentes actores creando elementos narrativos y estéticos que escapan de los márgenes establecidos por las corrientes comunicativas y cinematográficas.

Se hace audiovisual desde una cinematografía que narra la historia y el cotidiano de los excluidos que adquieren la oportunidad de auto-representarse generando un espacio de resistencia a los grandes dispositivos audiovisuales con el fin de desestigmatizar personas, territorios y culturas (Molfetta, 2017, p. 83).

Por tal razón, el Cine Comunitario da un giro en la concepción de comprender la práctica fílmica, ya que está al servicio de los diferentes procesos de inclusión que se encuentran en el acto colectivo de crear una pieza audiovisual.

En las lógicas de lo común, el trabajo de la cultura

no genera solo lucros o ganancias monetarias, sino experiencias, y un capital cognitivo y simbólico generalmente vinculados a los afectos y al territorio donde se es producido, generando efectos organizacionales y políticos transformadores. Hay un sentido fuertemente territorializado de la experiencia audiovisual, un cine de vecinos para vecinos, donde se reconocen entre pares, de ambos lados de la pantalla (Molfetta, 2017, p. 95).

Sobre ello, se entiende que 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 (Dagron, 2014, p. 18).

Se plantea como un proceso colectivo y colaborativo, donde la creación, la elaboración de guion, la puesta en escena y la exhibición de la pieza audiovisual es construida en un trabajo grupal y no individual. Las ideas se discuten y se llevan a cabo desde una perspectiva colaborativa, e involucra y promueve la apropiación de los procesos de producción por parte de la comunidad.

Desde una lectura antropológica, la práctica comunitaria plantea una lectura horizontal en el quehacer cinematográfico, ya que involucra a los diferentes sujetos que están participando. Por eso no es casualidad que hayan surgido cada vez más películas

que “incorporan de muy distintas maneras las voces, las ideas y las perspectivas de los otros, se comparten las miradas y las autorías como co-realizadores” (Zirión, 2015, p. 56).

El cine colaborativo puede entenderse como un intento por romper con las formas y los estilos de representación audiovisual, para explorar nuevas realidades sociales y culturas en transformación (Zirión, 2015). Si bien tiene un arraigo en el cine etnográfico, el cine colaborativo presenta una tendencia marcada en torno a las metodologías participativas, por eso su cercanía con el Cine Comunitario, ya que existe una experiencia propia y local en el tipo de producción audiovisual a la cual se enfrentan los actores involucrados en la cadena audiovisual.

En el cine colaborativo existe una “transferencia de medios en la que se involucra la comunidad en la elaboración del guion, participando en recreaciones y dramatizaciones como actores que se representen a sí mismos, o que con su voz formen la pista sonora en la posproducción” (Zirión, 2015, p. 58). Siguiendo al mismo autor, “la noción de colaboración es una forma distinta de organizar el trabajo de realización, una estructura flexible y horizontal que rompe con las jerarquías rígidas de la producción cinematográfica” (op. cit, p. 58).

Luego, en la parte de la cadena audiovisual que tiene relación con la exhibición, el cine colaborativo suele destinar un papel “más activo al espectador, dejándole la libertad de sacar sus propias conclusiones, más activo en la interpretación del sentido de la obra que aprecia; se trata por lo general de una obra polisémica

en sus interpretaciones y significados” (Zirión, 2015, p. 58).

Desde su práctica colectiva, el Cine Comunitario refuerza, precisamente, los lazos comunitarios y regenera el tejido social. Se trata de una experiencia colectiva, una especie de *performance* social, un fenómeno compartido que produce comunión entre los actores involucrados (Zirión, 2015). Así, el Cine Comunitario y/o colaborativo – explica el autor–, “encierra una gran sinergia entre el cine y la antropología, es un tipo de producción audiovisual completamente coherente con la metodología etnográfica y afín con la perspectiva intercultural que define la labor antropológica contemporánea” (Zirión, 2015, p. 59).

Es por ello que los sujetos de investigación se envuelven en la co-creación del conocimiento y, en efecto, la antropología audiovisual promueve esa fertilización transfronteriza disciplinar (Banks & Ruby, 2011). No hay autoridad en la creación audiovisual colaborativa: hay una mediación, una formación, un conocimiento guía, un pie forzado como método, pero no hay una autoridad, ni un autor. En este sentido, el Cine Comunitario es, por tanto, una práctica audiovisual que promueve una forma de hacer cine desde una perspectiva horizontal, en la cual se va perfilando una mirada en el aprender-haciendo y en el aprendizaje dinámico de la experiencia cinematográfica y colaborativa.

Este aprendizaje tiene tres momentos claves: el mirar, el hacer o el realizar, y el exhibir. *El mirar* es aprender a descubrir un film con sus lógicas y lenguajes.

Se tiene que aprender a identificar los elementos narrativos y estéticos que componen una película. Aprender a ver un film es el inicio en el proceso de creación de una película. En el mirar se comprende qué elementos constituyen un film, desde el análisis de un plano hasta el argumento narrativo que atraviesa una película. Todo fragmento de una película puede ser vista y analizada, de modo que cada persona vaya aprendiendo a percibirla y comprenderla. Al respecto, Bergala plantea:

Con el cine ocurre lo mismo que con el libro: el primer visionado de una película obliga a ir de un plano al siguiente, de una escena a la siguiente. Este primer visionado movilizado, en lo esencial, por la necesidad de comprender la historia, de no confundir los personajes, de situar cada nueva escena en el espacio y en el tiempo, en relación a lo que la precede (Bergala, 2007, p. 68).

En el aprender a mirar también se descubren las intenciones comunicativas y cinematográficas de un film, y se comprende de mejor manera las formas de representación que en ella se enuncian. Por lo demás, es en este primer momento en el que se valora la película en sí misma, en que se la percibe como buena o mala: lo importante es apreciarla en su conjunto para comprender los modos de hacerla, el proceso de creación de la misma.

El segundo momento clave para comprender la práctica cinematográfica colaborativa es *el realizar*, el crear, el acto de hacer una película. Es en este acto, desde el inicio al fin, que sucede el encuentro con el otro y en el que el reenfrentamiento de la cotidianidad se da con una mayor profundidad. En la creación de la pieza

audiovisual se presentan dinámicas de alteridad, en las cuales el Cine Comunitario se manifiesta de manera más clara como una forma de antropología audiovisual, ya que, en los distintos pasos de la creación, sobre todo en los procesos de investigación, rodaje y montaje, los participantes se van aproximando a sus contextos y territorios a partir de una idea que los obliga a ejercitar las formas de relacionarse con el otro. En definitiva, entran en contacto con esa alteridad, con el otro, con el contexto. En palabras de Bergala (2007), “el cine tiene la vocación de compartir experiencias que sin él nos seguirían siendo extranjeras; el cine nos da acceso a la alteridad” (p. 42).

Por otra parte, es en el hacer donde se experimentan las dinámicas de roles: director(a), director(a) de fotografía, camarógrafo(a), sonidista, claquéquista, la limpieza del objetivo con una pera, la preocupación de la luz en la imagen, etc. Todo – en qué posición se ubica la cámara, qué plano se utiliza, cuánta luz entra en la imagen– se lleva a cabo a partir de mediaciones y acuerdos entre los participantes; todo responde a diálogos y aprendizajes que resultan primordiales en la práctica del Cine Comunitario.

El tercer momento es *el mostrar, el exhibir*. En el primer momento aprendemos a *ver*; en el segundo aprendemos a realizar promoviendo el encuentro con el otro. El tercer momento, podríamos decir, es el momento para sociabilizar con el otro, con los otros.

Se presenta la película a una audiencia, ya sea local o diversa, en la que los participantes se expresan mediante una estética cinematográfica y comunitaria que les permite dar a conocer las inquietudes, las

ideas, los contextos, los territorios. Puede tratarse de un documental, una ficción, animación, cine experimental o incluso una mixtura de géneros, el propósito es comunicar el mensaje. En este sentido, el cine, por su desarrollo temporal y su inscripción visual y sonora, adquiere de inmediato el poder de lo sensible, de lo visible y de lo audible, debido a su forma de transmisión. Quizás, el cine es la manifestación del arte que mejor logra transmitir ese mensaje, ya que una pieza audiovisual contiene diferentes elementos artísticos, desde la construcción a partir de un plano, la posición de este y la secuencia, el cuidado del sonido, los colores y sus tonalidades, hasta la música y el ritmo cinematográfico. Todo esto y más conforman lo que la audiencia percibe como un todo del cual disfruta, con el cual se emociona, se sorprende, experimenta la tristeza o la alegría, ríe o llora. En definitiva, logra emocionarse.

Aquí es importante resaltar, desde la lectura de Rancière, la ruptura estética que se puede producir en este tercer momento. El Cine Comunitario se posiciona desde una lectura crítica frente a otros medios audiovisuales hegemónicos, como la televisión o las redes sociales, o incluso el cine industrial. En efecto, el Cine Comunitario busca que su audiencia piense, reflexione y conozca realidades locales, usando todos los elementos propios del cine en general, escapando muchas veces a las lógicas y regímenes estéticos tradicionales y hegemónicos. Así, por ejemplo, la mirada en torno a la belleza está culturalmente determinada, es decir, existen parámetros de belleza que están “adheridos” a la mirada, cuya forma de percibir ha sido adiestrada desde los paradigmas y los patrones impuestos por la cultura dominante. En

este sentido, el CC posee una mirada eminentemente política y una apuesta comunicativa donde lo importante es relatar historias y donde el proceso de realización y el contenido superen la idea de belleza impuesta, en este caso, desde la cultura occidental y a partir de formas coloniales de circulación de la cultura.

El hecho de crear imágenes propias, al margen de las corrientes estéticas de belleza, transforma las prácticas y las películas realizadas en contextos de Cine Comunitario, en un cine que disputa las representaciones sociales del mundo. De esta forma, el espectador se emancipa, pues el CC escapa al régimen estético, el cine pasa a ser un puente entre las realidades locales, las inquietudes sociales y las representaciones tanto en el ámbito del lenguaje y los códigos, como en los elementos estéticos que se ponen en juego en un film. En palabras de Rancière (2008): “Todo espectador es, de por sí, actor de su historia; todo actor, toda persona de acción es espectador de la misma historia” (p. 23). El CC promueve, entonces, que el espectador sea un observador inquieto, curioso y crítico, que piense en la obra como un espacio y un territorio que habla el mismo lenguaje que el territorio filmado. En otras palabras, el CC promueve el derecho a la mirada, a mirar desde la propia subjetividad como una perspectiva legítima que enriquece la visión de una película.

De este modo, entendemos el Cine Comunitario como una forma de “hacer en el proceso”, es decir, como un cine–proceso que se caracteriza por su realización colectiva, por la utilización de un lenguaje experimental y como una herramienta para el cambio social. En este sentido, se tiene como foco el territorio,

porque el objetivo es, precisamente, el fortalecimiento de la comunidad.

A partir de lo anterior podemos decir que el territorio otorga identidad a un espacio, ya que este es una construcción social en la que coexisten diversos actores sociales. Efectivamente, es en el territorio donde habitan las personas, y habitar un lugar se expresa mediante un conjunto de prácticas y representaciones que permiten al sujeto ubicarse en un orden espacio-temporal, reconociéndolo y, al mismo tiempo, estableciéndolo.

Se trata de reconocer un orden, situarse adentro de él, y establecer un orden propio. Es el proceso mediante el cual el sujeto se sitúa en el centro de unas coordenadas espacio temporales, mediante su percepción y su relación con el entorno que lo rodea (Giglia, 2012, p. 13).

El territorio tiene como base el espacio geográfico y es el resultado de procesos de apropiación funcional o simbólica-cultural de un grupo (Giménez, 2001). A su vez, se define por y desde las relaciones de poder que le son inherentes, en tanto objeto en disputa. Desde el Cine Comunitario se preservan las temporalidades del territorio, se fijan en el espacio y tiempo, y se perpetúan como elemento histórico y contextual de un lugar.

En síntesis, se expresan ideas en torno a la cultura del habitar, ya que es en este proceso donde el espacio se manifiesta y se produce al mismo tiempo la cultura, no como algo estático sino como un conjunto de saberes, prácticas y valores asociados a la experiencia de cierto espacio habitable (Giglia, 2012). Tal como nos muestran las múltiples experiencias de Cine

Comunitario en Chile, a partir de las diferentes formas de habitar el territorio en una experiencia cinematográfica, de aprendizajes e ideas elaboradas de manera colectiva, el territorio experimenta un “giro” al ser filmado, y se convierte en una experiencia del *sentir*, en la necesidad de expresar una inquietud, un sentimiento en torno a lo filmado. Sucede que el territorio *habita* en la imagen, no importa si la película recrea los años 30 del siglo pasado o si tematiza una realidad actual, lo filmado queda registrado con todos los elementos de contexto y las características del lugar, y esas imágenes, protagonizadas por esos personajes siempre nos van transportar al momento en que dicha historia fue grabada. El cine no deja nunca de habitar su lugar de origen de su espacio filmado, y en tal sentido, el cine y el territorio nunca se separan, pues lo que se enuncia en un film siempre obedecerá a su contexto. Sin perjuicio de ello, evidentemente toda creación admite interpretaciones, pero lo representado surge de un contexto que no cambia, que permanece, que se mantiene más allá de esas interpretaciones.

2. ANTECEDENTES HISTÓRICOS Y FÍLMICOS DEL CINE COMUNITARIO

2.1. TERCER CINE, ANTECEDENTE HISTÓRICO EN AMÉRICA LATINA

Presentamos el Tercer Cine como un antecedente histórico, porque creemos que constituyó el primer paso en América Latina en la perspectiva de tributar los procesos sociopolíticos como herramienta política

y social. El Tercer Cine fue, en efecto, una escuela audiovisual que abarcó un estilo de comunicación “desde abajo”, donde lo que se mostraba y relataba era, entre otras cosas, la construcción de imágenes y, mediante ellas, una forma de darle voz a los marginados y los subalternos de la segunda mitad de siglo pasado. El Cine Comunitario abraza, en este sentido los horizontes del Tercer Cine en el quehacer cinematográfico.

En los años 60, cuando el mundo estaba dividido en dos grandes bloques antagónicos, en la época de la posguerra, las grandes potencias mundiales dividieron al mundo geopolíticamente, y ciertos acontecimientos sociopolíticos se tomaron la discusión mundial: la Revolución cubana, la Guerra de Corea, Mayo 68 de los estudiantes en Francia, las manifestaciones en España y México, entre otras.

En este contexto se establecen miradas colonialistas, dividiendo a los países entre desarrollados y subdesarrollados o del Tercer Mundo. Así, Latinoamérica representaba este último, más cercano a la modernidad y más lejano a los colonialismos (Bossay, 2013, p. 2).

En 1969, el Grupo Liberación y los cineastas argentinos Octavio Getino y Fernando Solanas escribieron un manifiesto sobre la nueva forma de pensar y hacer cine en Latinoamérica. El manifiesto, *Hacia un tercer cine. Apuntes y experiencias para el desarrollo de un cine de liberación en el tercer mundo*, pone en juego los conceptos de Tercer Mundo y Tercer Cine. La primera versión se publica en la *Revista Tricontinental* de la Organización de la Solidaridad de los Pueblos de África, Asia y América Latina (OSPAAAL). En 1970 se

reedita y se publica en la revista mexicana *Cine Club*, y en 1972 se termina de editar y se publica como libro bajo el título *Cine, Cultura y Descolonización* (Bossay, 2013).

Entonces, cabe hacerse la pregunta: ¿Qué es el Tercer Cine? El “primer cine” sería el hollywoodense con sus lógicas mercantilistas y estéticas, que imperan hasta el día de hoy. El “segundo cine” se opone a las lógicas de Hollywood desde una lectura más bien estética, y corresponde a lo que comúnmente llamamos Cine de Autor, y es la “primera alternativa que nace desde las cinematografías nacionales para luchar contra el cine tipo Hollywood que invadía los mercados y colonizaba al espectador” (Bossay, 2013, p. 4). Ejemplo de Segundo Cine correspondería a la *nouvelle vague* o al neorrealismo italiano, que también escapan a la propuesta estética de Hollywood, donde el foco está puesto igualmente en la belleza y la expresividad del lenguaje. No ocurre lo mismo en el caso del Tercer Cine cuyo ímpetu se centra en lo político y el poder transformador del mundo y de las sociedades contemporáneas, donde la intención comunicativa ocupa un lugar predominante, por sobre cualquier lógica mercantilista e incluso estética.

El propósito del Tercer Cine era concientizar sobre las injusticias que comenzaban a ocurrir a lo largo y ancho de América Latina (sobre todo en los años 70 durante el período de instalación de las dictaduras). Se trataba de hacer cine desde una posición reflexiva en torno a las realidades latinoamericanas. El cine como herramienta de comunicación, el cine como acción, el cine como liberación; el cine como reapropiación de historias locales para ser contadas a nivel global. El

Tercer Cine entendió al séptimo arte como modelo de masificación, como instrumento para contar historias locales que pudieran llegar a espectadores de todo el mundo y así crear conciencia y sentido comunitario, de pertenencia a una misma humanidad en todo el mundo. En palabras de los precursores del Tercer Cine, se trataba de:

(...) un cine-guerrilla, o un cine-acto, con la infinidad de categorías que contienen (cine-carta, cine-poema, cine-ensayo, cine-panfleto, cine-informe, etc.), se opone, ante todo, al cine industrial: al cine de individuos [se opone] un cine de masas; al cine de autor, un cine de grupos operativos; al cine de desinformación neocolonial, un cine de información; a un cine de evasión, un cine que rescate la verdad; a un cine pasivo, un cine de agresión; a un cine institucionalizado, un cine de guerrillas; a un cine espectáculo, un cine de acto, un cine de acción; a un cine de destrucción, un cine simultáneamente de destrucción y de construcción; a un cine hecho para el hombre viejo, para ellos, un cine a la medida del hombre nuevo: la posibilidad que somos cada uno de nosotros. La descolonización del cineasta y del cine serán hechos simultáneos en la medida que uno y otro aporten a la descolonización colectiva.

Al respecto, Bossay hace un relectura de lo anterior:

El tercer cine es uno que destaca una forma independiente de producción (liderada por colectivos, en donde cada miembro pueda operar todos los equipos en caso de ser necesario) y exhibición (sin un interés de lucro, exhibiendo en poblaciones, colegios y sindicatos), así como de contenido (en base a la cultura e historia de cada lugar) y de forma (cine-carta, ensayo, acto, etc.). De

esta manera, tercer cine es el cine que el sistema no puede asimilar, o cintas que explícitamente intenten destruir el sistema (Bossay, 2013, p. 6).

Retomamos esta lectura, porque creemos que resulta fundamental para entender el Cine Comunitario, tanto en sus prácticas como en sus circuitos de exhibición. En el CC, al igual que en las prácticas del Tercer Cine, todos operan los diferentes elementos técnicos que son parte de una producción audiovisual. En segundo lugar, se relatan historias locales, aun cuando en el CC se cuentan historias microlocales y se realizan de manera colectiva, en un proceso en el que se logran acuerdos para llegar al producto final. En tercer lugar, muchas veces se exhiben las películas en los territorios donde estas se producen. Y en cuarto lugar, muchas veces los contenidos surgen de las inquietudes que afectan a los cotidianos de los habitantes y vecinos de los territorios donde se desarrollan las experiencias comunitarias cinematográficas.

En definitiva, todos estos antecedentes políticos y sociales permean y posibilitan, a su vez, una nueva forma de comunicar y de hacer, y dan origen a un cine con visión crítica y política: el Nuevo Cine Latinoamericano o Tercer Cine. Este cine potencia, a partir de los años 60-70, un cambio en las formas de pensar y organizar las lógicas cinematográficas, escapando a las formas hollywoodenses y posicionándose contrahegemonicamente frente al poder y a las formas de comunicación. De este modo, el Cine Comunitario se comienza a practicar y a difundir preferentemente en la década del 90, pero desde una lógica barrial y local, en la cual los relatos se relacionan con situaciones cotidianas de comunidades

pequeñas. Ya no se hace audiovisual para cambiar el mundo, sino más bien para cambiar y reflexionar en torno a problemáticas locales, donde lo cotidiano se vuelve político (Molfetta, 2017).

3. ANTECEDENTES FÍLMICOS DEL CINE COMUNITARIO EN CHILE Y AMÉRICA LATINA

Al hablar de Cine Comunitario es necesario remitirnos a la historia de América Latina, desde la última mitad del siglo pasado hasta nuestros días. La historia sociopolítica de los países de la región estuvo marcada por la interrupción de la democracia por métodos violentos, intervenciones bélicas mediante las cuales se instalaron dictaduras militares. Décadas de terror atemorizaron a gran parte de la comunidad latinoamericana. Por mencionar algunas: la caída de João Goulart en Brasil en 1964, el 68 mexicano, la dictadura de Pinochet en Chile en 1973, la dictadura de Bordaberry en Uruguay, o el régimen militar de Videla en Argentina a partir del golpe de Estado en 1976.

En este contexto, en Latinoamérica surgen producciones elaboradas bajo las lógicas cinematográficas del Tercer Cine. A modo de ilustración, en Bolivia, Jorge Sanginés da los primeros pasos en el Cine Indígena; los ya mencionados Solanas y Getino retratan al pueblo argentino de finales de los 60 y comienzos de los 70; Nelson Pereira dos Santos y Glauber Rocha filman el Brasil popular; Carlos Álvarez y Martha Rodríguez, en Colombia, dan los primeros pasos en el *cine político*;

José Rivorosa muestra su representación del cine de barrio en México; Tomás Gutiérrez en Cuba da a conocer su emblemática película de 1968, *Memorias del Subdesarrollo*.

En el caso chileno, podemos identificar al cineasta Miguel Littin, con *La Tierra Prometida* (1973), o la gran obra de Patricio Guzmán, *La Batalla de Chile. parte I. “La insurrección de la Burguesía”* (1975); *La Batalla de Chile, parte II, “El Golpe de Estado”* (1976) y *La Batalla de Chile, parte III, “El Poder Popular”* (1979). También está la obra de Raúl Ruiz con uno de sus clásicos, *Palomita Blanca* (1973), o Aldo Francia con *Valparaíso Mi Amor* (1969) y *Ya No Basta con Rezar* (1973), *Descomedidos* y *Chascones* (1973) de Carlos Flores.

Todos estos antecedentes histórico-fílmicos permean los primeros objetivos del Cine Latinoamericano. La importancia de retratar lo que estaba sucediendo en diferentes latitudes de la región ofrece las primeras luces de un cine comprometido, social, y político, preocupado de contar historias que promovieran la emancipación cultural.

Ya con el advenimiento de la dictadura militar en Chile se constituyen grupos y colectivos organizados en torno al cine, el video y la comunicación popular como forma de resistencia, tales como el *Fortín Mapocho*, la Productora Ictus, la ONG ECO o *Teleanálisis*, que emergen como una alternativa a los medios hegemónicos de la época. Asimismo, ya a finales de los 80 el CC chileno da sus primeros pasos de la mano del Grupo Proceso, que realiza talleres de Cine en diferentes lugares del país. Una de estas experiencias

quedó registrada en el documental *Gestación* de 1989, un taller de video para dueñas de casa, en el que se muestra el trabajo realizado por mujeres para aprender y realizar un documental.

En la misma época comienzan los talleres de Cine para niños y niñas, que dirige la profesora Alicia Vega, experiencia notable que queda registrada en el emblemático documental de Ignacio Agüero, *Cien niños esperando un tren* (1986). En este film se retratan algunos de los talleres realizados por Alicia Vega en la población Lo Hermida, en plena dictadura militar. La obra de la profesora Vega ha sido fundamental por su labor que permitió democratizar y promover el cine y el Cine Comunitario en múltiples ciudades y territorios de Chile. Por lo demás esta experiencia es loable porque continúa hasta el día de hoy.

Ya entrada la democracia y con el pasar de los años comienzan a manifestarse los malestares originados por los efectos del sistema económico, político y social impuesto por la dictadura militar, cuyas manifestaciones comienzan a ser retratadas por el cine chileno de las décadas de 1990 y 2000. Este periodo corresponde, por lo demás, a la definición del corpus de la presente investigación, explicitado al inicio.

El malestar social y su representación expresan el vínculo entre la realidad social y el cine chileno de las últimas dos décadas. Documentales como *Actores Secundarios* (2004) de Jorge Leiva y Pachi Bustos; *Cuentos Sobre el Futuro* (2012), también de Pachi Bustos; *Este año no hay cosecha* (2000) de Fernando Lavanderos y Gonzalo Vergara y *Diálogos Subterráneos* (2021) de Francisco Núñez. El cine de

ficción también ha mostrado su preocupación por el malestar; películas como *El Pejesapo* (2007) dirigida por José Luis Sepúlveda y producida por Carolina Adiazola; *Volantín Cortao* (2013) de Diego Ayala; *Perro Muerto* (2012) de Camilo Becerra; *Mala Junta* (2016) de Claudia Huaquimilla, y *Piola* (2019) de Luis Alejandro Pérez.

Este breve recorrido por el cine y el audiovisual nacional, desde la comunicación popular, pasando por el cine documental y hasta el cine de ficción de las últimas décadas, influyen de una u otra manera el Cine Comunitario chileno. Por ejemplo, en muchos casos los mismos realizadores y directores de las películas son los que levantaron experiencias de Cine Comunitario en sus respectivos territorios y que abordaremos en el siguiente capítulo.

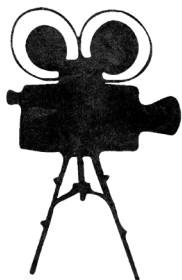
Del mismo modo, las temáticas representadas en estos films se vinculan tanto con los contextos sociales que forman parte del periodo de investigación y con las problemáticas que aquellas relatan, a saber, la preocupación por el medioambiente, la marginación social, la desesperanza de la juventud, el llamado “conflicto mapuche”¹, la organización política, entre otras.

1. Se ha puesto en cuestión esta denominación, por la connotación que implica el asociar la idea de “conflicto”, invisibilizando la problemática del pueblo mapuche asociada a su historia de marginación y discriminación por parte del Estado chileno.

A nivel latinoamericano, nos gustaría destacar algunas experiencias de Cine Comunitario que consideramos relevantes a la hora de posicionar y visibilizar este tipo de realizaciones audiovisuales: el Grupo Chasqui en Perú; Cine en Movimiento e Invicines, en Argentina; Ojo al Sancocho, en Colombia; La Sandía Digital, en México, entre otros



CAPÍTULO 2



TIRANDO EL CORTE: HACIA LA CONSTRUCCIÓN DE UNA MIRADA

PRODUCCIÓN Y RODAJE

*¿Qué querían decir en cambio los neorrealistas
cuando hablaban del respeto y del amor
necesarios para el nacimiento de una nueva imagen?*

Jacques Derrida, 1983

Una de las dificultades para la realización de esta investigación fue construir un dispositivo analítico que nos permitiera analizar el cine desde la antropología. Este abordaje interdisciplinar nos llevó a entender ambas disciplinas como métodos para la comunicación audiovisual, donde la apuesta comunitaria (o compartida) inaugura nuevas formas de relación, tanto para el cine como para la propia antropología.

Desde lo metodológico, pensar la antropología y el cine a partir de la comunicación audiovisual implicó abandonar la posición de observador e involucrarse en las realidades representadas, “aterrizando” los ejercicios a circunstancias materiales concretas. Como ya hemos comentado, para el caso de la antropología, este cambio en el lugar del investigador se conoce como “la crisis de la representación” y se relaciona con los cuestionamientos éticos frente a las relaciones de poder que se evidenciaban durante los procesos de investigación. Del mismo modo, desde el cine latinoamericano surgió una generación que necesitó encontrar una voz propia, darse voz a sí misma, frente a la manipulación y la construcción de estereotipos reproducidos desde las miradas norteamericanas o europeas. De acuerdo a ello, es posible establecer que desde esa perspectiva del cine surgió una vía

de escape para la crisis antropológica, mientras que la antropología proveyó de herramientas para la auto-identificación y exploración de los grupos que buscaban auto-representarse con independencia de las imágenes dominantes.

En relación con nuestra investigación, Tirando el Corte se propuso explorar el Cine Comunitario de los últimos 15 años, para dar cuenta de las formas de representación y de las miradas surgidas, tanto de los procesos, como enfocadas en las realidades recreadas. La antropología de la mirada aquí propuesta no analiza el CC sólo como objeto cultural, sino que lo enmarca, a su vez, al interior de los procesos políticos, sociales y económicos que empujan sus creaciones y en cuyas producciones reivindican pertenencias y memorias territoriales, dinámicas colaborativas y estéticas plurales.

Para lograrlo, fue necesario aprender a interrogar esas experiencias de CC. Podríamos haber hecho un catastro o un listado de proyectos con una descripción acabada de sus metodologías y alcances. O haber construido distinciones arbitrarias para poner en una línea continua todos los casos, apoyándonos en categorías tales como formales–informales, financiados–autofinanciados, ficciones–documentales, etcétera, categorías que no habrían hecho más que aumentar las diferencias en un campo variado pero circunscrito.

Frente a ello, en lugar de profundizar estas distinciones, Tirando el Corte se propuso nutrir el campo compartiendo tópicos que son transversales en las diversas experiencias consultadas. Con este

ejercicio buscamos examinar el CC como una posibilidad narrativa, metodológica y comunicativa que más allá de sus variaciones, sus producciones comparten un diagnóstico y una pregunta en torno a la creación, desde los intersticios sociales en los que surge y tiene lugar.

El modo de organización del análisis consideró ocho (8) escenas identificadas en el trabajo de campo, desde el abordaje inicial hasta el momento de la exhibición, pasando por las y los participantes (actores y actrices), la conformación del guion, las metodologías de producción, las temáticas abordadas, las relaciones territoriales, los puntos de vista y las redes de circulación. Cada tema recibe el nombre de alguna de las obras elegidas entre las experiencias que fueron parte de este proceso, o parte de algún enunciado discursivo de los propios facilitadores. Así, se evocan imágenes que son resignificadas a la luz del análisis. Esta etapa fue asimilada al momento del rodaje de una película, en la medida que profundiza en las puestas en escena de las experiencias del Cine Comunitario.

¿Qué vemos?

¿Qué hay detrás de las cámaras del Cine Comunitario?

ESCENA 1: HISTORIA DE UN TALABARTERO

ORÍGENES - INICIO EXPERIENCIAS - BÚSQUEDA

La talabartería refiere al arte de trabajar el cuero. *Historia de un talabartero* corresponde a un corto realizado por el Programa Aquí Nos vemos, en el cual, a partir del rescate de este oficio, los realizadores se sumergieron en la historia de un barrio. Esta primera escena abre con la historia de los facilitadores y la formación de su oficio; aborda las tradiciones desde las cuales surge el Cine Comunitario, sus referentes y las necesidades que fueron identificadas para su puesta en marcha. Finalmente, mostramos los objetivos definidos en el trabajo de apropiación, formación y transmisión de narrativas desde los márgenes.

Abrir esta escena con la imagen del talabartero es una forma de representar cómo se curten los procesos de CC, en los que la intuición y la experimentación participan en todo momento de estas experiencias. Esto, porque en el marco temporal en el que se ubica esta investigación no existían manuales disponibles sobre cómo hacer este cine, de modo que, en general, fueron muchos los caminos recorridos por los facilitadores hasta terminar haciendo lo que hicieron. En este recorrido compartieron una travesía de inquietudes en la que no buscaban necesariamente hacer este tipo de cine, pero sí ampliar los registros de expresión existentes. Así, hay experiencias que se iniciaron desde la educación, desde el audiovisual, desde las infancias o desde un profundo ímpetu de redistribución de herramientas comunicativas.

Sobre ello, más que describir distintos orígenes, vale la pena indagar en los desafíos que fueron enfrentando para cumplir con sus objetivos; el modo en que fueron elaborando metodologías y los espacios que cada experiencia fue abriendo para construir su propia versión de lo que era hacer Cine Comunitario. Al respecto, la experiencia *Aquí Nos vemos*, cuenta con un proceso de larga data, donde se combinó una trayectoria activa en medios de comunicación populares, con la promoción de la expresión de las infancias y juventudes. En dicho proceso, antes de proponerse como una productora de CC, surgieron distintas propuestas que apuntaban principalmente a expresar las emociones, los afectos, las percepciones y autopercepciones, entre otras dimensiones, de quienes participaban en sus talleres. Una de esas propuestas se revisa a continuación:

En el año 2001 presenté una propuesta al Consejo Nacional de Televisión, que la había desarrollado antes en la productora El Sótano en los años 98 por ahí, pero que no se presentó en esa oportunidad a los concursos, que era Pinta Cuentos, que era un programa infantil donde un cuentacuentos contaba un cuento a un grupo de niños en una sala, en una escuela, y estos niños dibujaban y esto se animaba y era un programa entero (Ricardo González, Programa Aquí Nos Vemos, marzo 2022).

Como puede apreciarse en las palabras, hay una búsqueda inicial hacia la creatividad. Sin más planificación que una “cámara exploratoria”, en la que se proponen condiciones para que surjan obras sensibles. Se deja entrever una búsqueda en el interior, en los sentimientos y emociones que ponen en juego estos niños, una suerte de técnica proyectiva donde

el Cuentacuentos permite liberar su recepción y su comprensión de lo escuchado. Así, en un primer momento, se busca una apertura comunicativa que permita validar sus percepciones.

Otro camino recorrido por los facilitadores se relaciona con una trayectoria abocada al audiovisual, y desde las que se conducen reflexiones que buscan expandir el propio campo. Los motivos de esas búsquedas están asociados al modo como se ejerce el audiovisual de manera tradicional, que no satisface a facilitadores ya alfabetizados en este lenguaje.

En efecto, la crítica al rol central otorgado a la figura del director y la organización jerárquica del cine hegemónico empuja a estos facilitadores a la incursión en realizaciones más colectivas, donde las obras son resultado de un proceso dialógico. Casos como éstos son los compartidos por la experiencia Ojo de Pescado:

Trabajé mucho tiempo como... y lo sigo haciendo, como directora de documentales, algunos unitarios pero principalmente documentales para televisión cultural, y en ese camino sentí en un determinado momento un cierto vacío, donde estas producciones, que si bien son tremendamente significativas porque aportan a la salvaguardia de patrimonios, a la memoria de nuestro país según las distintas temáticas que se abordan, etcétera, o sea, [donde] el aporte es ineludible, esta búsqueda... de pronto, de los realizadores audiovisuales, de plasmar tu propia mirada, tu propio punto de vista y quedarte simplemente en eso, me parecía un poco, digamos... como que toqué un techo con eso (Alejandra Fritis, Festival Ojo de pescado, marzo 2022).

Asimismo, el Colectivo Vlop Cinema, desde su mirada, afirma una distancia con respecto a un cine convencional y de élite:

Vlop Cinema parte del 2015 por un conjunto pequeño de personas, el cual se sentía muy distante de lo que era la academia del cine, y fue como, para nosotros, una rebeldía poder hacer este colectivo, porque estábamos en contra de todos los cánones normales que nos habían enseñado de producción de cine (Marzo 2022).

Frente a estos inconformismos hacia el cine industrial, van surgiendo distintas experiencias que encuentran en la formación audiovisual una manera de estrechar las distancias con respecto a lo observado. Surgen los cuestionamientos por cómo vincular el cine y la escuela, y también las preguntas en torno a porqué en los procesos de formación de cine formales no se encuentran cursos de carácter pedagógico. Tal como nos comentaron desde la experiencia de Minchekewün, surgen los vínculos entre escuelas, infancias, y el cine, con la intención de desarrollar creaciones colectivas. En palabras de una de sus facilitadoras:

Me di cuenta de que me encantaba esto del trabajo de la creación colectiva con los niños. Tuvimos que forjar un poquito una metodología de trabajo, de manera súper intuitiva, porque la verdad [es] que en la universidad nunca tuvimos asignaturas vinculadas con la pedagogía y el cine, entonces siempre surgió de una manera bien intuitiva, bien desde la experimentación, y ahí me encantó (Pamela Barrios, ONG Brotar, marzo 2022).

Desde otras experiencias, la necesidad de abrir el audiovisual a otros segmentos no se reduce sólo

IMAGEN 1. LA BÚSQUEDA DE LA ABUELA, 2016. ONG BROSTAR.



IMAGEN 2. LA CUACUA DE DOS CABEZAS, 2022. PICHKECHE.

a instancias escolares. Entre ellas se promueve la utilización del audiovisual para manifestar desigualdades o injusticias. En esta línea, la expresión busca transformar ciertas condiciones, toda vez que esa visibilización es una manera de dar a conocer realidades diversas. Estas experiencias se enmarcan en un enfoque del derecho a la comunicación, a la sensibilidad y a la democratización de los medios, en la medida en que se promueve que quienes se encuentran experimentando determinadas situaciones puedan dar su parecer y accionar en relación con éstas. Ejemplos de tales experiencias son aquellas llevadas a cabo por AricaDoc o el Festival de Cine Social y Antisocial (Feciso), quienes se abren a una idea de un cine con perspectiva crítica:

Me vinculé a un grupo de cine social que se estaba armando en Calama, y ahí empezamos a trabajar haciendo producción colaborativa a partir de talleres de creación, y en la exhibición de cine, nucleados en lo que en ese entonces era lo que llamamos el Grupo de Cine Social Andino (...) Entonces empezamos a trabajar con estas organizaciones en la creación de material audiovisual para presentar en juicios, en recursos de protección, para concientizar a la población local en lo que significaba la llegada de la megaminería (Juan Pablo Donoso, AricaDoc, marzo 2022).

Al alero de estas búsquedas, de manera más o menos paralela, otras experiencias también están preguntándose por cómo expandir el audiovisual. Se trata de ampliar los lenguajes tradicionales, donde el cine deja su estatus elitista y se vuelve una herramienta para la comunicación y la expresión de niñas, niños, jóvenes y comunidades excluidas de los discursos

IMAGEN 3: ALEX, LA MÚSICA Y EL BARRIO, 2018. ARICADOC.



oficiales. Sobre estas motivaciones, las experiencias se han ido encontrando con otros proyectos latinoamericanos, con quienes comparten el uso del medio audiovisual para procesos de democratización e inclusión social. Surgen comunidades por afinidad, espacios en redes que van aportando metodologías y nuevas preguntas. Como señalan desde Cero en conducta:

Postulamos a fondos para poder hacer este seminario, e invitar a personajes de distintos países que nos parecen, nos parezcan relevantes en el ámbito del cine y la educación y poder conocer sus metodologías. Así, hemos podido invitar a Adriana Fresquet, Cezar Migliorin en Brasil, que tienen unas metodologías muy interesantes. Adriana más en la línea de Alain Bergala; y también Nathalie Bourgeois de CCAJ (Cinéma, Cent Ans de Jeunesse), que es el programa en que participa también Alain Bergala (Nicolás Guzmán, Cero en conducta, marzo 2022).

Del mismo modo, desde la Escuela y Festival de Cine Social y Antisocial también se encontraron con una red de experiencias con quienes compartían las motivaciones por recuperar narrativas populares y no visibilizadas. En el caso de Feciso apuntaban no sólo a la realización de talleres de Cine Comunitario, sino también a fortalecer una comunidad que, frente a las políticas económicas y sociales, luce fragmentada. Así, el Cine Comunitario se posiciona como una excusa para recuperar comunidades perdidas, debilitadas o distanciadas, fomentando el ejercicio de lo común, lo compartido, lo de todos.



2. *Caleta*: Refiere a mucha gente en vocablo coloquial.

Una vez hicimos un encuentro de Cine Comunitario [en] que vino caleta² de gente que hacía festivales de

[este] cine. Y fue bacán, porque la idea de plantear el cine en la calle no era algo... bueno, tu sabís que acá en Chile, en los años 70, en la época de Allende y todo, la gente salía a exhibir cine en la calle, y era súper entretenido y llegaban con sus proyectores. Bueno, esa tradición se terminó, pero yo conozco gente que lo hizo. Y ahora volver a esa tradición y contárselo a los pueblos hermanos, por ejemplo, y ellos también empezaron a hacer algo parecido. Entonces, igual era entretenido, porque... todos los festivales que nos juntamos esa vez, comenzaron más o menos en 2007. Cáchate³, como que hubo una sincronía sin conocernos, sin conocernos todos, comenzaban los festivales como en la misma fecha 2006, 2007 (Carolina Adriazola, Feciso, marzo 2022).

Como se puede leer en la cita, el diagnóstico de la falta de participación en la sociedad no sólo es una realidad chilena, sino un proceso que atraviesa la cultura latinoamericana. En palabras de los facilitadores, hay referencias de diferentes procesos en Latinoamérica que, de manera paralela, y sin noción de lo que estaba pasando afuera, se encontraban realizando experiencias parecidas. Como se señala arriba en el caso de Feciso, “hubo una sincronía” que, sin duda, refiere a un momento político, social, económico y cultural compartido en la región. La búsqueda por realizar narrativas más incluyentes, por concretar formas de participación desde diversas perspectivas, o simplemente por escuchar y mirar cómo ven e imaginan las niñas y los niños, es un motor en las experiencias comunitarias de principios de los años 2000.

Con ello, en las manos de estos facilitadores el



3. Cáchate: Imaginate.
Sorpresa ante
situación.

IMAGEN 4: ACHAO: ENTRE EL CIELO, EL MAR Y LA TIERRA, 2017. TRASFOCO.



audiovisual va más allá de la retórica profesionalizante del cine industrial. Surgen fuerzas y metodologías para apropiarse del dispositivo y sus efectos. No sólo se trata de poner frente a la cámara a poblaciones y comunidades históricamente excluidas, sino de promover en ellas formas de representación y de comunicación propias. Este proceso amplía el mundo de referencias de los participantes, porque promueve la propia indagación en sus sentires, o en cómo experimentan sus problemáticas locales, desde una experimentación individual y colectiva. Así, el audiovisual comunitario se refresca, porque escucha, ilumina, pone en foco, o tras de cámara, experiencias que no han participado del registro dominante. Con ello hay una ampliación de lo sensible, es decir, de las posibilidades del sentir, porque se está estimulando a las poblaciones participantes a expresarse en torno a aspectos que tal vez son incómodos, no habían pensado con anterioridad, o no sabían cómo hacerlo.

De este modo, es relevante para los facilitadores que se mejoren las condiciones de visibilidad, tanto de las inquietudes y sueños del grupo con el que se trabaja, como de sus problemáticas. Con ello se va nutriendo un sentido de inclusión que permea las experiencias contactadas, donde disponen del audiovisual para democratizar la comunicación, y también para apoyar de manera efectiva la participación de la comunidad en problemáticas que las aquejan.

Es por ello que, entre las experiencias mencionadas el cine es entendido como una metodología de trabajo colectivo, un cine-proceso. Es una forma de atraer a quienes no están representados en los relatos audiovisuales tradicionales. Tiene la potencialidad de

poner en diálogo miradas y, en particular, de volverse un canal de expresión para poblaciones débilmente consideradas, como por ejemplo, las infancias, las y los jóvenes, las disidencias, las comunidades indígenas y rurales.

ESCENA 2. NO SOMOS TURISTAS

ACTIVACIÓN TERRITORIAL - CINE FORMACIÓN - RECONOCIMIENTOS

Usualmente, se comprende el turismo como la actividad de goce y consumo de un territorio distinto al de residencia permanente. El turismo -en general- no interactúa con las problemáticas locales, ni llega a profundizar en las cotidianidades de los lugares a los que ha viajado para conocer. No por nada la imagen del turista se utiliza como reflejo de extranjería, donde se suele mantener distancia frente a los territorios y las comunidades visitadas.

Para el caso de nuestra investigación, “No somos turistas” es una cita de Carolina Adriázola, de la Escuela de Cine y el Festival de Cine Social y Antisocial -Feciso-. Este testimonio responde a la preocupación, por parte de quienes impulsan este proyecto, de construir una propuesta con pertinencia territorial, donde las imágenes y narrativas creadas son resultado de procesos comunitarios. De esta manera, parafraseando a Carolina, a diferencia del cine de élite, donde la producción audiovisual no está anclada a un territorio definido y mira desde

IMAGEN 5. KVPALME, 2019. ESCUELA CINE Y COMUNICACIÓN MAPUCHE AYLLA REWE BUDI.



IMAGEN 6. TAIÑ RVPV, 2020. ESCUELA DE CINE Y COMUNICACIÓN MAPUCHE AYLLA REWE BUDI.

un horizonte donde ve generalidades, el Cine Comunitario produce una narrativa audiovisual desde horizontes locales. No es turista, porque busca que el territorio se manifieste.

En la escena anterior se abordó cómo distintas experiencias iniciaron procesos de Cine Comunitario, y cómo entre estos casos se comparte una búsqueda por promover una justicia visual con respecto al derecho a representar y describir el mundo que nos rodea. Profundizando en lo anterior, esta escena va a presentar a las comunidades que participan de estos procesos, las cuales, aun en sus diversidades, cuentan con dimensiones comunes. Como señalan desde AricaDoc:

Trabajamos todo el año haciendo cine-foro en comunidades rurales, urbanas e indígenas de la región. También hacemos lo que nosotros llamamos talleres de creación colaborativa. Estos talleres son ejercicios creativos en donde, a partir de las herramientas que entrega el lenguaje audiovisual, desarrollamos procesos de experimentación artística con diferentes tipos de comunidades, pueden ser adultos o niños (Juan Pablo Donoso, AricaDoc, marzo 2022).

Es decir, hay un esfuerzo continuado por mantener la escena audiovisual viva en el territorio, combinando espacios de visualización, foros y talleres de cine durante el año. El audiovisual se encarna como un instrumento múltiple, donde es medio, excusa y experiencia. Esto sugiere un trabajo permanente de interacción y reconocimiento con lo local, donde se profundizan vínculos y apropiaciones del lenguaje audiovisual. Esta forma de relacionarse desde la

experiencia cinematográfica es compartida por el Festival Ojo de Pescado:

A nosotros nos gusta, así como establecer relaciones más bien en profundidad que en extensión. Entonces, siempre tratamos, en general todos los años o cada vez que podemos, volver a los lugares donde ya hemos trabajado, con el objetivo de construcción del vínculo social (Carolina Pizarro, Festival Ojo de pescado, marzo 2022).

Como se puede ver, los talleres de Cine Comunitario hacen presencia en el territorio, se involucran y desarrollan movilidades de distintos tipos, las que, con el paso del tiempo, constituyen verdaderas rutas cinematográficas, por donde itineran los distintos recursos de los que disponen las experiencias. El cine se vuelve una herramienta para discutir sobre los contextos locales, además de llevar a los diversos territorios obras que muestran lo que está ocurriendo en otros lugares. Eso permite conectar territorios mediante el cine activando una red de agentes locales para llevar la visualización y el aparato cinematográfico a contextos concretos:

Al principio era como una itinerancia que tenía que ver con la visibilización de un problema medioambiental, como que así iniciamos, pero en este andar nos dimos cuenta de que en realidad a la provincia de ese entonces le faltaba el cine. Entonces, si trabajas con un aliado en el territorio local, hay una conversación, hay un diálogo y, por tanto, siempre nos quisimos acercar a las temáticas pertinentes del territorio (Claudia Santos, Festival Cine Valdivia, marzo 2022).

Esta puesta en valor de las redes y conocimientos

locales es la forma de producción de los procesos de Cine Comunitario. No se llega a un territorio con grandes producciones, sino que es en el mismo territorio donde se resuelven las necesidades que surgen durante el proceso. Por ello, los procesos de visualización y de activación de imaginarios ocurren mediante una red ampliada sobre la que trabaja el Cine Comunitario, en la que se apoya en organizaciones, actores y redes locales, para remecer los territorios y promover una emergencia de estéticas propias.

En palabras de Cristina Guerra desde el Centro de Creación (Cecrea) de La Ligua:

Nosotros no podemos llegar a esta experimentación y a la hipercreatividad si es que no pasamos películas y si no traemos cine, si no traemos danza, porque si no, no llegamos. Nuestra apuesta es proponer un trabajo territorial bien importante, nos vinculamos con muchas organizaciones a nivel regional, nacional e internacional (Cristina Guerra, Cecrea La Ligua, marzo 2022).

Como se señaló en la escena anterior, hay una apertura de referencias, y con ella, de formas de sentir; cuestión que se ve acompañada de procesos de densificación territorial, es decir, de una mayor ocupación de los espacios comunes, mediante la visualización de películas, de los foros, o los mismos talleres. Esto acerca al territorio y su comunidad a un reconocimiento de sí mismos y de los recursos presentes en él. En este sentido, y retomando la imagen inicial de “No somos turistas”, los procesos de Cine Comunitario interpelan a los territorios donde se asientan, independiente del tiempo que dure el proceso. No sólo por la producción de una obra, sino también por los diálogos y mutuas

IMAGEN 7: CHINCHINERO: LA CULTURA ES INFRACCIÓN, 2016. COLECTIVO VLOP CINEMA.



colaboraciones que realizan junto con organizaciones o instituciones locales. Mediante estos contactos, el despliegue del CC no avasalla los territorios, sino que trae consigo una activación transversal, e incluye distintos segmentos de la comunidad para su realización:

Nosotros nos vinculamos principalmente con niños, niñas y jóvenes, pero entendemos que la vinculación no es sólo con ellos, es con una comunidad mayor, de abuelos, de cuidadores, de profesores, de padres y apoderados, de los vecinos del barrio, si no, no se puede sostener. Porque es un modelo que para Chile es pionero, lo que se busca es una transformación de los modos de habitar y de convivencia (Cristina Guerra, Cecrea La Ligua, marzo 2022).

Por ello, los facilitadores de Cine Comunitario configuran redes en los lugares donde se van a desplegar, volviéndose promotores y agentes culturales que fomentan las expresiones de los grupos con los que trabajan. Ya sean escuelas, barrios, localidades, o grupos por afinidad, los procesos de CC co-crean no sólo con los participantes inmediatos, sino con los entornos territoriales, sociales y familiares de quienes se hacen parte.

De acuerdo con el proyecto asentado en Chiloé, desde la experiencia de Tráfoco se propone una:

Creación con enfoque territorial, con temas que tuvieran que ver con los intereses del territorio y de la identidad comunitaria y la identidad territorial (Ana Sánchez, Tráfoco, marzo 2022).

Como se observa, la tríada cine-formación-



territorio se encuentra a la base de toda producción audiovisual comunitaria, como marcos que encuadran las características de sus obras. Sobre dicha estructuración, se facilitan procesos de mutuo reconocimiento entre los participantes, en la medida en que existen líneas de tiempo comunes en las que se desenvuelven cotidianamente. No por nada, una aliada en muchos procesos de Cine Comunitario son las escuelas, en tanto aseguran un espacio de asistencia regular, y en la que se pueden conducir procesos de formación de múltiples tópicos desde el audiovisual.

Como no tenemos tanto tiempo, no tenemos ese tiempo para profundizar con los niños, hacer que ellos cuenten y tratar de elaborar algo con ese contenido que nos están entregando, entonces, a veces el profesor, que también nos importa mucho esa conexión, nos permite vincular objetivos de aprendizaje que están ahí, y que nosotros podemos tomar como herramienta, y con ello podemos ayudar a fortalecer ese aprendizaje (Alejandra Fritis, Ojo de pescado, marzo 2022).

Para el caso de las Escuelas, las figuras del cuerpo docente son fundamentales, no sólo porque son quienes reciben y admiten las experiencias de Cine Comunitario, sino porque también la intención es construir procesos que sean de mutuo aporte, tanto para los objetivos cinematográficos, como para aspectos de currículum escolar. Así, el docente se vuelve una bisagra entre participantes y facilitadores asegurando un “colchón” de confianza para que surjan los procesos expresivos y creativos. Por ello, las y los profesores son actores fundamentales en una producción de Cine Comunitario al capacitarse

también ellos mismos en metodologías audiovisuales para abordar y mostrar alguna temática.

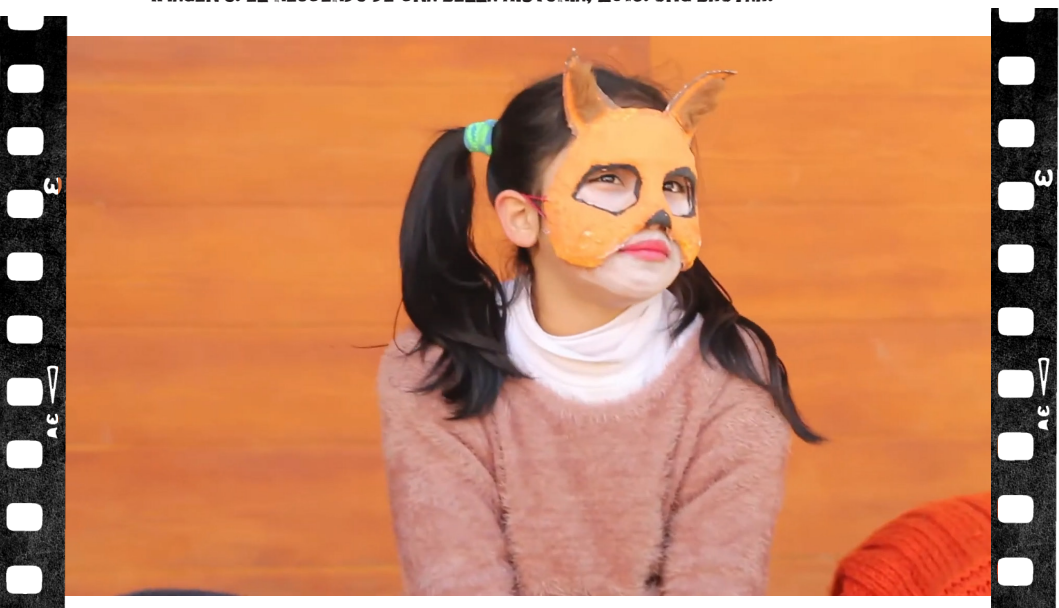
En relación con esto, cabe mencionar que el caso de las escuelas es materia de debate entre facilitadores. Mientras algunos apoyan el carácter extraprogramático de estos talleres, otros, como es el caso del proyecto Gaticine, defienden el cine como espacio de sensibilización y como aporte integral a la experiencia:

A ver, el hecho de llevar el cine a la escuela tiene que ver con algo que los niños sepan, crean o les guste. Tiene que ver con una experiencia que debiese ser para todos, no sólo para aquellos que tienen la suerte de haberlo conocido. Si queda como extraprogramático queda sólo para aquellos que lo desean, y por tanto, que han tenido la suerte de que sus familias se lo han mostrado (Felipe Correa, Gaticine, marzo 2022).

Al respecto, lo que se problematiza es el acceso al cine y a comprenderlo como un dispositivo que alimenta las posibilidades de la imaginación. No es sólo aprender a ocupar tecnologías audiovisuales, sino un entendimiento de este cine como un proceso donde se invita a reconocer los espacios cotidianos, la vecindad, los vínculos, y toda la serie de redes que, por su carácter cotidiano y su regularidad, van invisibilizándose. De este modo, las experiencias de Cine Comunitario promueven la formación de miradas para que, desde esas miradas, se comuniquen o representen vivencias:

Los niños no conectan con los lugares, o sea, no se mueven del colegio a la casa y la tele y el internet, computador y redes sociales, y fin. Entonces,

IMAGEN 8. EL RECUERDO DE UNA BELLA HISTORIA, 2019. ONG BROTA.



salir a encontrar cosas, redescubrir su entorno cotidiano, pero con esta mirada de cineasta, artista, documentalista.... entonces, no sé, una esquina [en] que no pasaba nada... de repente se activa porque ahora es la esquina donde está el carpintero, donde está el que arregla bicicletas y se conocen y descubre un poco lo que es (Felipe Correa, Gaticine, marzo 2022).

En este sentido, los procesos de Cine Comunitario permiten re-ver el contexto y formularse nuevas preguntas. En otras palabras, fomentan una actitud de descubrimiento, donde aquello que se daba por sentado ahora requiere de profundización y reconocimiento. Las herramientas de sensibilización están en sintonía con la atención de quienes participan en la comunidad promoviendo el contacto y la puesta en valor del cotidiano. A partir de ello, puede comprenderse por qué el CC no define previamente qué va a tratar o a registrar, pues sus guiones surgen durante el mismo proceso de reconocimiento, y como tal, sus puestas en escena dependen de las energías existentes en los territorios:

O sea, por ejemplo, nos vamos a vivir dos meses a una comunidad, una semana, dos semanas, dependiendo un poco de los recursos y de las posibilidades; y a partir de eso se establece una relación con la comunidad, y como te comentaba anteriormente, empezamos a detectar estas energías. A partir de detectar estas energías o motivaciones locales empezamos a plantear diferentes formas. De repente, lo que queda es un video-poema; de repente son cosas como muy experimentales, de repente son netamente trabajos de demanda social (Juan Pablo Donoso, AricaDoc, marzo 2022).

De acuerdo con esa perspectiva, y a partir de las experiencias contactadas, es posible establecer que el Cine Comunitario nacional, en todas sus variantes, cuenta con este anclaje territorial y social que lo enraíza a problemáticas y espacialidades concretas. Más allá de la temática que se trabaje o del género cinematográfico que se escoja, el CC tiene una vocación de comunicación desde las otredades. Por ello, es a la vez un cine-territorio y un cine-escuela, pues promueve el diálogo, el acuerdo y la expresión de puntos de vista de manera situada:

Nace de la necesidad de convocar a la comunidad y de entender en qué está la comunidad, y de hacer un proceso, “con” la comunidad, de co-creación artística, de vincular a cineastas con la comunidad, de que la comunidad sea capaz de hacer cine, y el cine tiene un alma colectiva de por sí (Consuelo Castillo, gestora cultural del Festival de Cine Comunitario de La Reina, Fecicom, marzo 2022).

Entonces, desde sus anclajes territoriales y formativos, hay una búsqueda por la ampliación de miradas. Por una pluralización. No se busca establecer verdades absolutas, sino volverse una huella o testimonio de lo que ven, de cómo ven y qué piensan las infancias, las y los jóvenes, las mujeres, las comunidades disidentes, o cualquier otro grupo que no ha tenido a disposición los medios para expresar su visión y su versión del mundo. Es este propósito que se pone en valor experiencias de Cine Comunitario como Feciso, en la que se desarrolla una escuela audiovisual buscando transferir capacidades técnicas, y que se produzcan a la vez encuentros y creaciones desde la reunión de experiencias diversas:

Lo más interesante de todo, de la escuela, creo yo, es que la escuela es un lugar donde se encuentran muchos territorios. Todos los cabros vienen de distintos lados, entonces eso hace que la escuela y el Feciso se expandan, en el sentido de que alguien dice “Vamos a mi pobla, no sé, vamos a mi casa, a mi barrio. Y hagamos algo ahí”. Y así, sucesivamente. Y cada uno cuenta la historia también de lo que sucede con sus barrios, con sus territorios. Y eso lo hace súper interesante... como viene gente de todos lados se genera otra amplitud (Carolina Adriazola, Feciso, marzo 2022).

En efecto, las comunidades del Cine Comunitario son los facilitadores que lo promueven, las comunidades educativas formales que los reciben, los grupos que asisten regularmente a talleres, y también las comunidades ampliadas que son parte de redes cinematográficas por donde transita el cine como un espacio de encuentro y discusión sobre aspectos locales. Todos estos agentes participan en la constelación del Cine Comunitario, y son quienes lo hacen posible y definen su orgánica y posibilidades. Por ello, estos procesos suelen volver a los territorios con el ánimo de desarrollar vínculos más profundos que permitan alcanzar representaciones más genuinas. Como nos cuenta Alejandra Fritis:

Tratamos de hacer un trabajo en continuidad, en total no abordamos muchas escuelas, no son tantas con las que hemos trabajado. Preferimos trabajar con menos, pero de una manera más continua y más profundidad (Festival Ojo de pescado, marzo 2022).

De acuerdo con ello, y dando paso a la próxima escena, la confianza es un aspecto fundamental en

los procesos de Cine Comunitario. El modo como se logra es, precisamente, mediante el apoyo de figuras institucionales como las escuelas, pero también de los agentes locales, las redes, y por supuesto, con la presencia misma de los facilitadores, quienes proveen las condiciones para que surja la creación.

ESCENA 3. LOS SUPERHÉROES NO EXISTEN

ENCUENTRO - PROCESO COLABORATIVO - APRENDIZAJE COMPARTIDO

“Los superhéroes no existen” es el diálogo final de una producción realizada por el Campamento cinematográfico infantil Pichikeche, en la que la protagonista, luego de ser salvada contra su voluntad, cierra la obra afirmando que no existen los superhéroes. Para el caso de esta investigación, hacemos uso de esta metáfora para dar cuenta de que en el Cine Comunitario nadie salva a nadie. La creación, como ejercicio, metodología y objetivo, surge entre todos: facilitadores, participantes, comunidades educativas, entornos sociales y familiares, etcétera. Así, mientras en el cine de autor el director es una figura que se sitúa por encima de los otros estamentos, o en el cine industrial los superhéroes representan a la nación y encarnan los imaginarios del más fuerte, para el Cine Comunitario el “súper poder” radica en las redes, en los saberes y las disposiciones que desde el colectivo se articulan.

Hasta aquí, se han presentado los facilitadores (escena

IMAGEN 9. DOS PÁJAROS, UN DESTINO, 2016. TRASFOCO.

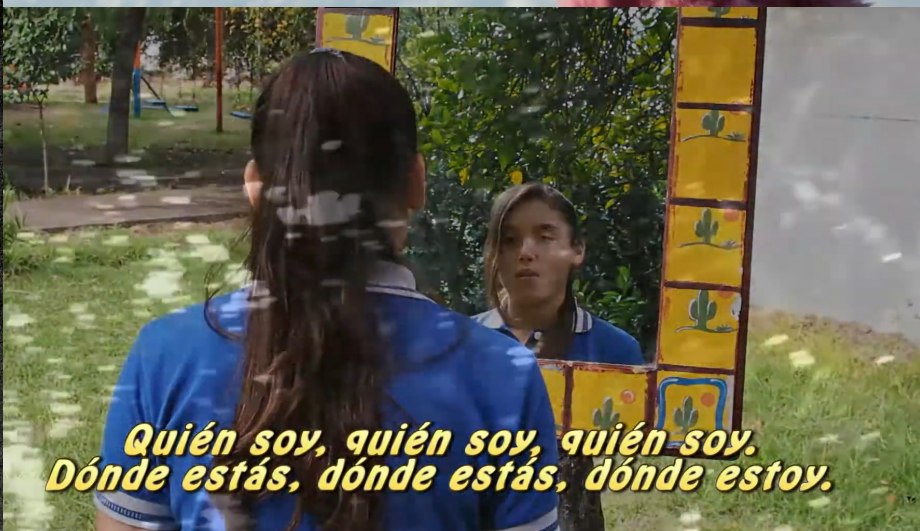


IMAGEN 10. NO SÉ BIEN QUIÉN SOY, 2017. OJO DE PESCADO.

1) y las comunidades participantes (escena 2). Ahora, el objetivo de esta escena es dar cuenta del encuentro entre ambos. Se priorizará el valor del vínculo para la comunicación, y el modo en que se practica éste, profundizando en aspectos como el desarrollo de la confianza, la horizontalidad y las formas de acompañamiento. Para comenzar, un aspecto fundamental es que los procesos de Cine Comunitario no son “mentados”, en el sentido que no se piensa previamente de qué se tratará la obra. El objetivo es que la experiencia del taller ocurra, y que de este proceso surjan los sentidos y las representaciones. De acuerdo con Fabiola Oyarzún de los talleres Minchekewun:

Y nosotros no llegábamos, por ejemplo, a los espacios a decir “Hey, yo les vengo a enseñar acá”. No, nosotros llegábamos a las comunidades a nosotros aprender de ellos y que el cine podía ser una herramienta, simplemente para que ellos pudieran comunicar, contar su historia (Fabiola Oyarzún, ONG Brotar, marzo 2022).

Esta idea de mutuo aprendizaje se observa en varias experiencias de Cine Comunitario. En efecto, los facilitadores hacen uso de determinadas herramientas metodológicas para que surjan los valores o deseos narrativos del grupo. Sobre el territorio, reconocen que los participantes son quienes mejor conocen sus circunstancias, los actores de la comunidad, las locaciones posibles, y las problemáticas presentes. Por lo tanto, aportan con una mirada no paternalista, donde no pretenden enseñarles a las comunidades participantes sobre las problemáticas que las aquejan. En palabras de Juan Pablo Donoso de AricaDoc:

Entonces, como que siento que vamos aprendiendo permanentemente de las comunidades y las comunidades permanentemente nos van enseñando también (Juan Pablo Donoso, AricaDoc, marzo 2022).

Como su nombre indica, las y los facilitadores buscan, facilitar, abrir el espacio para que surjan los saberes, para que ocurran los procesos comunicativos y representativos. La idea de ir aprendiendo de la comunidad es también una forma privilegiada de contextualizar in situ e ir incorporando esas cotidianidades locales. Este ejercicio permite conocer las preocupaciones e intereses que existen en las comunidades, para construir, a partir de ellos, una narrativa común. desarrollo de esa sensibilidad se busca abrir un espacio para que quienes se comunican lo hagan desde sus propias inquietudes, constituyendo el aparato cinematográfico un reflejo de tales inquietudes y del proceso comunitario. Juan Rain nos explica:

Sí, hay estructura, pero la estructura es esa que tiene nütam, es eso como la estructura que toma, porque los temas con los cuales llega la familia son temas que se están hablando en el “mate”, que son de preocupación, y que son temas que están hablando nuestros mayores. Pueden ser temas que urgen o temas que por distintas razones (...) se están hablando en la familia y esos son los (...) que llegan como propuesta a seguir investigando (Juan Rain, Escuela de Comunicación Mapuche Aylla Rewe Budi, marzo 2022).

En este sentido, el ir comprendiendo los ritmos y dinámicas del territorio permite consolidar una

metodología más adecuada para la realidad presente, parte de la flexibilidad propia de este tipo de procesos: Pamela Barrios, de los talleres Minchekeewun, nos dice:

Tenemos una planificación, una estructura de, por ejemplo, 20 sesiones. Y esa planificación claramente es flexible siempre, porque depende mucho del grupo, depende de las condiciones. Hay muchos factores, pero siempre pensando que es una planificación flexible. Y hay algo.... hay algo como una frase, que siempre la incorporamos, que es como una metodología en base [a] hallazgos (Pamela Barrios, ONG Brotar, marzo 2022).

Esta metodología basada en hallazgos es lo que en otras experiencias se define como las “energías colectivas” presentes en el taller. En ambos casos da cuenta del proceso en el que los facilitadores conocen y se apropian de los códigos del lugar, a la vez que las comunidades o la experiencia de taller también se va formando y alfabetizando con códigos audiovisuales. El rol de los facilitadores, entonces, adopta similitudes con el *rapport*⁴ desarrollado por un etnógrafo, quien se va haciendo parte de la comunidad en la medida en que va participando y desarrollando agencia en ella:

Se podría decir que lo que hacemos, o lo que hago, se acerca a los valores de lo comunitario, en el sentido de abrazar como energías colectivas para poder trabajar y tratar de armar grupos de creación que no sean (...) ni verticalistas ni jerárquicos y que tengan que ver también con demandas o con lo que nosotros llamamos (...) las energías sociales que ese colectivo tiene en un momento (Juan Pablo Donoso, AricaDoc, marzo 2022).

Surge entonces un proceso de construcción y

4. Como señala el antropólogo Clifford Geertz, «Incluso el más noble de los antropólogos enfrenta los problemas de Malinowski: cómo penetrar una forma de vida no solo diferente, sino incompatible a la propia». De este modo, *rapport* refiere al arte de construir un vínculo y una empatía.

afianzamiento de vínculos que apuestan por frenar cuestiones impositivas y colonizadoras. Se admite que son los niños y las comunidades quienes más saben de sus experiencias y circunstancias locales, a la vez que los facilitadores comparten sus conocimientos audiovisuales para alcanzar el producto audiovisual más genuino. En este sentido, entre los facilitadores reconocen que el Cine Comunitario no es un cine infantil, o sólo hecho por niños, sino un proceso de colaboración y reconocimiento mutuo:

Queremos que los niños obviamente creen una historia de manera genuina, o sea, que surja desde ellos. También nosotros participamos como mediadoras y como guías de ese proceso. O sea, es súper necesario que el adulto guíe, pero también, de pronto, que entregue ideas, que entregue ciertas posibilidades para que los niños puedan abrir su mente y poder entender las posibilidades que tienen las técnicas cinematográficas (Pamela Barrios, ONG Brotar, marzo 2022).

Esto último es reforzado por Valentina Grau desde los talleres “Crea tu película”, quien plantea que el rol de los facilitadores es promover que aparezcan significados más allá de los que pueden advertirse a primera vista, o de las respuestas que de manera más intuitiva son compartidas por los grupos.

Entonces, en ese sentido, si estamos metiendo la cuchara como talleristas, o sea, nosotros intervenimos, no es que no, pero tratando de mostrarles tal vez que pueden dar un pasito más, que la cosa no sea como “que el bullying es malo”, (...) que ellos mismos vayan como profundizando y sacando cosas más personales, que vayan trabajando

IMAGEN 11: INCE KA MOGETUN, 2018. ESCUELA DE CINE Y COMUNICACIÓN MAPUCHE AYLLA REWE BUDI.



entre ellos (Valentina Grau, Talleres Crea tu película, marzo 2022).

De esta manera, los facilitadores o guías del proceso presentan opciones y metodologías para que los participantes cuenten con un registro y referencias más amplias para disponerse a la creación. Si bien se busca fomentar la expresión, también se tiene conciencia del disciplinamiento que existe en los procesos comunicacionales. De algún modo, todos estamos socializados en un universo de representaciones que condicionan nuestras formas de ver el mundo. Ante ello, disponer de metodologías para “ir más allá”, a la vez que fomentar la expresión por parte de las comunidades, es el ir y venir permanente sobre el cual oscila la creación del Cine Comunitario:

Desde el *trafkintu kimun*. Ese es nuestro paradigma relacionado con el lenguaje audiovisual y eso es compartir el conocimiento, desde ese lugar. Porque entendemos que hay un valor recíproco en ponerte un espacio a crear (Rolando Carileo, Pichikeche, marzo 2022).

De acuerdo con ello, se enfatiza el hecho de que el CC es el resultado de un proceso de intercambio de saberes, donde los conocimientos que se aportan son igualmente válidos, tanto si provienen de la experiencia, como si son parte de estudios y formaciones técnicas. Como se dijo al principio, en el Cine Comunitario “los superhéroes no existen”. Así, la colaboración no ocurre sólo en términos de producción y rodaje, sino como metodología para llegar a ese momento, focalizándose en la importancia de todos los roles para alcanzar el objetivo de la obra. En esa línea, comenta Ana Sánchez:



Yo estoy muy pendiente del grupo, estoy muy pendiente de las personas. Entonces, nosotros consideramos que todas las personas tienen que tener la oportunidad de poder estar en todos los puestos; entonces nosotros, lo que buscamos normalmente es la rotación, pero ¿para qué? Para que ellos experimenten, sobre todo. Entonces decimos: “Tú mañana vas a estar en sonido, de realización, dirección”. Y entonces proponemos siempre eso (Ana Sánchez, Tráfoco, marzo 2022).

A partir de lo anterior, es posible afirmar que este tipo de cine problematiza tanto las jerarquías clásicas de la industria audiovisual, como también las verticalidades donde unos pocos toman decisiones del colectivo. Estas dos particularidades son trabajadas mediante la rotación de roles, y un enfoque no adulto-céntrico, donde se estimula el que sea el propio grupo el que vaya resolviendo sus necesidades, como explica Nicolás Guzmán:

No trabajamos con departamentos con roles definidos, como “Tú vas a dirigir, tú vas a hacer la dirección de fotografía”, no. Sino que, cuando hacemos trabajo en conjunto, [es] de manera colaborativa o también trabajos individuales. Y un referente súper importante para el tipo de ejercicio que nosotros realizamos es Cezar Migliorin: “Los cuadernos de inventar”. Tiene lo que él va a llamar “dispositivos”, que en el fondo son como restricciones o instrucciones que gatillan ciertas experiencias, más que buscar, por ejemplo, querer hacer un cortometraje, una obra más entendida como desde la convencionalidad de la Industria (Nicolás Guzmán, Cero en conducta, marzo 2022).

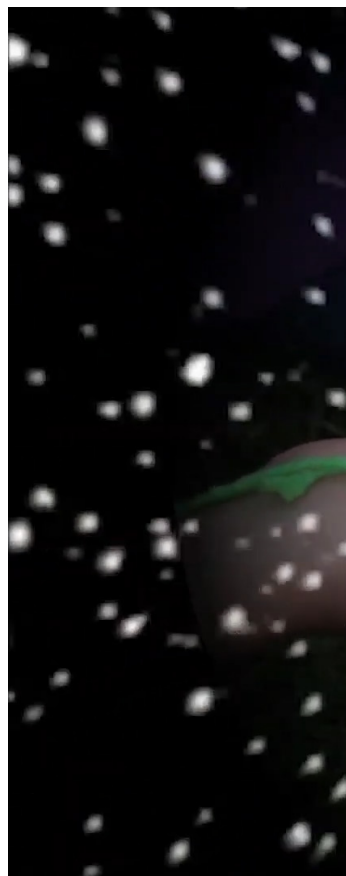


IMAGEN 12. EL PODER DEL CANELO, 2019. ONG BROTAAR.



Kume Newen
Buena fuerza

Lo que va quedando en evidencia es que el CC responde a una filosofía que es compartida entre los facilitadores, donde se habita un lugar creativo en el que la horizontalidad y la no jerarquización son ambas dimensiones desde donde surge la creación. Esto significa que la producción audiovisual está atravesada por componentes políticos que se sintetizan en la construcción de un vínculo necesario para alcanzar canales comunicativos fluidos:

Para nosotros es como un tema... un tema territorial epistemológico, podría decirse. Cómo nos salimos de esta lógica verticalista, de esta lógica de la sociedad del espectáculo y de esta lógica como... de la globalización mercantil. Y podemos concentrarnos en lo local, podemos concentrarnos como en las relaciones más horizontales, concentrarnos como en el proceso de creación, más participativos, más horizontales (Juan Pablo Donoso, AricaDoc, marzo 2022).

En relación con lo anterior, resulta fundamental recalcar la pluralidad sobre la cual se sostienen los procesos de CC, donde no sólo los participantes se manifiestan, sino también se evidencia el trabajo de exploración que se canaliza desde los facilitadores, lo que va otorgando mayor riqueza a este tipo de expresión cinematográfica. A diferencia de las estéticas más homogeneizantes de las industrias culturales hegemónicas, el Cine Comunitario responde a muchos intereses, y es canal de un diálogo entre muchas miradas, como señala Rolando Carileo:

Porque ha llegado gente y dice: “Qué bueno, lo hacen todos los niños”. No, no lo hacen todos los niños, tú eres parte del equipo, también “haces”. No es una película hecha exclusivamente por niños. Está hecha

por el Taller de *stopmotion*, y está hecha, realizada, por el Taller de Cine Experimental del campamento, donde hay profesores, pedagogos, cineastas y Pichikeche (Rolando Carileo, Pichikeche, marzo 2022).

Tal como el cine compartido propuesto por el antropólogo audiovisual Jean Rouch, el CC se sostiene sobre un diálogo intraparticipantes y entre facilitadores y los distintos actores que componen la experiencia comunitaria. Es mediante esta apuesta de encuentro y creación colectiva que se alcanzan nuevas posibilidades en términos de lenguaje, porque se suman herramientas, miradas, metodologías y experiencias:

Nosotros tenemos una forma de experimentación, quizá trabajar esa materialidad desde lo sensorial, visual, y las técnicas, pero también al expandirla, compartirla, van surgiendo otras nuevas formas, otros nuevos lenguajes que creo que es súper interesante, y en base a eso también la sensorialidad y dentro de esta misma expansión, el poder bajar herramientas, enseñarlas (Colectivo Vlop Cinema, marzo 2022).

Así, el CC persigue un lenguaje expansivo, que no se fija de una vez y para siempre, sino que en su propia formulación está presente una concepción de estética dinámica, plural, donde se reúnen los procesos de experimentación de todas y todos quienes participan de la experiencia. Resultado de ello es que no hay solo un CC válido, único, uniforme. Al contrario, el Cine Comunitario se define por su multiplicidad, porque, entre otras cosas, es resultado de las experiencias que llegan a participar en él.

ESCENA 4. LA MÁQUINA DE LA EMPATÍA

ROLES - ROTACIONES - ACUERDOS

Esta escena refiere a los primeros pasos que se dan dentro de la práctica audiovisual comunitaria, en lo que se refiere a la rotación de puestos y roles dentro de una película. Se plantea que todos podemos hacer de todo en la creación de un film: dirección, dirección de fotografía, guión, producción, sonido directo, iluminación, *gaffer*, actuación, etc. Toda persona tiene la capacidad de posicionarse en algún rol. Una de las riquezas del Cine Comunitario es que podemos pensarnos desde directores hasta actores, y llegar a acuerdos en torno a nuestras posiciones en el quehacer cinematográfico.

Esta escena también se refiere a los primeros ejercicios audiovisuales que se practican para acercar a los participantes a la experiencia cinematográfica: se enseña a mirar una película desde diferentes puntos de vista y se aprende a observar realidades locales empleando la creación audiovisual colaborativa como dispositivo narrativo.

La expresión “la máquina de la empatía” es de Juan Pablo Donoso, de la experiencia de AricaDoc. Refiriéndose al Cine Documental, género que ellos trabajan, nos dice:

Ofrece algo, ofrece acercarse a la gente tanto del territorio como de otras artes. Nosotros somos súper cercanos a la gente que hace circo, teatro, o todo tipo de trabajo en el territorio. Nos acercamos a las realidades locales a través del Cine Documental (Juan Pablo Donoso, Aricadoc, marzo 2022).

El ser empático es uno de los principales valores que promueve el Cine Comunitario, tanto con los compañeros y compañeras que participan de las experiencias, como con el mundo que los rodea. Siguiendo con el Cine Documental como género de producción colaborativa en contextos comunitarios, este permite que los participantes se acerquen a los habitantes del territorio y conozcan historias cercanas para luego filmarlas, lo que produce un encuentro reflexivo con la vida cotidiana. Nos vemos enfrentados al cotidiano a partir de una experiencia cinematográfica, y la calle, la esquina, el local, la cancha de fútbol, la plaza, los árboles, pasan a ser lugares resignificados, en los cuales la representación logra un encuentro entre los habitantes del lugar, filmado con los participantes, que se observa muchas veces en los ejercicios de exploración audiovisual.

Nicolás Guzmán plantea una metodología de exploración del territorio a través de la observación, por medio del dispositivo cinematográfico. Un ejercicio común consiste en lo siguiente:

Les pasamos cámaras para que se las llevaran a su casa y les decimos: “Graba el recorrido de tu casa al colegio”, por ejemplo. Y lo veíamos y después decíamos: “Ok, grábalo de nuevo de una forma distinta”, e íbamos repitiendo e insistiendo en esos ejercicios, en hacerlo de otra forma (Nicolás Guzmán, Cero en Conducta, marzo 2022).

Desde la experiencia de la ONG Brotar, Fabiola Oyarzún y Pamela Barrios señalan:

Las primeras sesiones son de diagnóstico. Como también estamos conviviendo con la comunidad,

IMAGEN 13. TAN SÓLO UN VIAJE, 2018. PROGRAMA AQUÍ NOS VEMOS.



IMAGEN 14. NUESTRO VIAJE, 2018. OJO DE PESCAO.

también los niños nos llegan con historias, nos van a mostrar la casa de la abuelita, nos van a mostrar un lugar bonito donde ellos viven, nos muestran la historia del río. Es como estar constantemente con la comunidad, conociendo historias, cómo viven, nos invitan a sus casas (ONG Brotar, marzo 2022).

En efecto, en los primeros acercamientos al cine también se aprende a ver, a mirar una película, a apreciar una película. Enfrentarse a una pieza audiovisual a partir de una lectura con algo más de conocimiento promueve la imaginación audiovisual; hacer lecturas de planos en conjunto ayuda a comprender que no existe sólo un tipo de cine, y que pueden ser clasificados desde diferentes géneros, que significan diferentes presupuestos, diferentes enfoques, etc. Se trata de comprender que no hay un solo tipo de cine, sino más bien una variedad, y que en muchos casos es posible realizarlos mientras se llevan a cabo las creaciones audiovisuales en contextos comunitarios.

También es necesario comprender que las películas tienen un punto de vista, que toda película tiene un punto de vista; que podemos contar historias a partir de nuestra percepción de la realidad y desde una posición que nos parezca, que nos acomode. Que los elementos que componen un film, desde un plano, desde la posición de ese plano hasta un color, una luz, un ruido o una música, plantean una intención comunicativa que se expresa en la historia y en cómo se cuenta esa historia. Ricardo González entiende que esta concepción es fundamental:

Entender que el cine no es necesariamente Hollywood y los grandes despliegues, y los grandes

equipos, sino que lo importante es una buena historia y cómo contarla, y que las historias siempre son un punto de vista, y que el cine es un punto de vista (Ricardo González, Programa Aquí Nos Vemos, marzo 2022).

Un ejemplo de ello es la experiencia de la Escuela de Cine y Comunicación Mapuche, que cuenta historias locales en torno a su cosmovisión y su relación con la tierra, con los abuelos, con las abuelas; el cine como fuente de representación de su cultura, donde el punto de vista de la película se logra a partir de acuerdos entre los participantes, los personajes filmados y los facilitadores. En donde la historia del film va adquiriendo ritmo a través del relato coral con imágenes que nos remiten a la cultura mapuche: los árboles, el mar, la lengua, los niños, el cielo, la tierra.

Unas familias querían hablar de los sonidos, del tema de los sonidos ancestrales, otras familias querían hablar del cómo las familias recibían a los bebés, cómo se recibía una guagua, el significado que tiene, cómo se preparaban, quiénes recibían a las guaguas. Otros querían hablar de las aves, del tipo de aves que hay en el territorio; el tema de los bailes, las ceremonias (Juan Rain, Escuela de Cine y Comunicación Mapuche, marzo 2022).

Del mismo modo, hay experiencias donde las referencias audiovisuales son películas realizadas en talleres anteriores. Así, los participantes pueden ver películas terminadas bajo los mismos contextos, pero en otro momento. El hecho de entender que ellos pueden llegar a hacer películas como las que se muestran, y que estas sirven como referencias, es, desde nuestra perspectiva, muy importante. Porque el

contenido es cercano y es estimulante saber que otros niños, niñas y jóvenes hicieron películas igual que ellos. Comprender que pueden hacer películas que luego son vistas en otros contextos, es fundamental para la circulación de obras audiovisuales. Alejandra Fritis propone el siguiente sistema de visionado:

Les mostramos procesos de trabajo que han hecho otros niños, para que ellos puedan identificar y ver que ellos también pueden hacerlo. Ese es el visionado que hacemos. Así, cuando hacemos talleres muy cortitos, de una semana, más que profundizar en un análisis del film, mostramos películas, cortometrajes que han hecho otros niños. Y esos son referentes, ya sea narrativos, estéticos, de los que ellos pueden hacer (Alejandra Fritis, Ojo de Pescado, marzo 2022).

De manera similar, Rolando Carileo se refiere al “mirar”:

Yo, lo primero que le pregunto a los niños es: ¿Qué es lo que sabes tú del lenguaje audiovisual? O cuando son más chiquitos les pregunto: ¿Qué fue lo último que viste en la tele o en el cine? Y a partir de ahí empiezo a conectar con (...) lo que saben ellos acerca de... Y después de preguntarles qué es lo que saben ellos acerca de, empiezo a empatizar con sus ideas. Y después les muestro ejemplos cercanos, y después les muestro imágenes poderosas, y después les doy cuenta de cómo..., que comprendan el lenguaje (Rolando Carileo, Pichikeche, marzo 2022).

Es decir, la empatía se presenta también en la forma de transmitir el conocimiento cinematográfico, hay que ponerse en el lugar de la niña, del niño o del joven, para comprender qué saben de cine y audiovisual.

Ya con la mirada hacia el cine como dispositivo de expresión y comunicación, el CC permite plantear visiones en común para encontrar el punto de vista de una película colaborativa. Así, los ejercicios audiovisuales son fundamentales para ir acercando los modos y las formas de expresión cinematográfica a partir de elementos que son parte del cine. Por ejemplo, a nivel sensorial, un ejercicio interesante es sentir qué produce lo que estamos viendo en relación con los colores:

Hacemos ejercicios de color, es decir, mostramos el color en el cine. Partimos primero con la imagen, entonces, un visionado. Así hemos recolectado imágenes: “Miren, miren este director, esta directora, cómo trabaja el color. ¿Y qué les pasa a ustedes con el color? ¿Encuentran que esta imagen en verde provoca algo distinto? (Valentina Grau, Taller Crea tu Película, marzo 2022).

Después están los ejercicios técnicos, y con ello la importancia de la participación tanto a nivel individual como grupal, desde aprender a usar una cámara o aprender a escuchar a través del sonido, o incluso ser la persona que limpie el lente de la cámara. Aquí la relevancia es la de asumir roles en la experiencia cinematográfica, ya que es muy importante que todos se sientan parte de la creación audiovisual. Al respecto, Ana Sánchez explica:

Es interesante que se genere una mixtura, porque igual al que le gusta más el cine como lenguaje, como técnica, va a aportar desde esa perspectiva. Y como el audiovisual implica muchos roles y muchas funciones, a nosotros nos parece bien entretenido el tema de los roles, porque igual cada uno encuentra



IMAGEN 15. LA SOMBRA DE MIS MIEDOS, 2018. TALLER CREA TU PELÍCULA.



su sitio y dónde aportar y desde dónde (Ana Sánchez, Trásfoco, marzo 2022).

Siguiendo esta línea, Alejandra Fritis, del Festival Ojo de Pescado, señala:

La metodología siempre es un trabajo en equipo, en donde cada uno desempeña un rol, pero en lo posible si podemos ir rotando, todos podemos ser la cámara, sonido, todos pueden experimentar el lenguaje, esa es la idea. Trabajamos bajo ese alero. Llegamos, observamos, miramos a los niños, cómo ellos trabajan, y ahí, dependiendo, vamos distribuyendo los roles y vamos rotando (Alejandra Fritis, Ojo de Pescado, marzo 2022).

En otras latitudes del país, en la Región de Los Ríos, escuchamos a Rolando Carileo:

El lenguaje audiovisual y el cine, como el lenguaje, dan muchas posibilidades. Yo tenía un taller con 120 cabros chicos y a todos los he tenido haciendo algo. Entonces ves que, en uno de los talleres, Quiñantu, que hacemos acá, a una niña le di el pañito y la pera para limpiar el lente, y esa niña fue feliz todo el día con su pañito y su pera, y cada vez que tiraba una mano limpiando su lente y soplando con la perita el lente, fue feliz, y se sentía parte del equipo, se sentía súper importante, y claro, y uno le hace sentir eso, que lo tienes que comunicar, se lo tienes que decir. Eso es muy importante: “Eso tiene una pelusa, tiene una mancha el lente, y si lo grabamos mal, no va a valer”. Entonces se recalca que es muy importante su labor (Rolando Carileo, Pichikeche, marzo 2022).

Otro punto en común de algunas experiencias de Cine Comunitario es el pie forzado como ejercicio detonante de creación y promoción de conocimiento

en torno al audiovisual. En muchos casos los pie forzados cumplen la función pedagógica de potenciar el uso de ciertos elementos relacionados, tanto con el contexto donde se desarrollan las experiencias (elegir un lugar abierto, elegir un lugar cerrado, etc.), como con el material técnico propiamente tal (profundidad de campo en una imagen, tipo de plano, etc.).

En términos de lugares, Felipe Correa nos relata un ejemplo del proyecto Paisajes Patrimoniales:

El pie forzado es que se elija el patrimonio local: puede ser natural, cultural, inmaterial o material, pero siempre local. Entonces, la idea es que salgan a dar vueltas, que entrevisten a los abuelos, que hablen con sus parientes, familiares, que puedan identificar algo patrimonial (Felipe Correa, Gaticine, marzo 2022).

Por su parte, Ana Sánchez se refiere al pie forzado en relación con la creación del guion:

Describir lo que has visto. Describir para aprender en torno al concepto que quieres filmar. Siempre cuesta mucho trabajo un guión, porque hay que tener claro que en el guión va lo que se ve y lo que se oye. Es qué se ve y qué se oye. No sólo que pienses el cine como planos, o ver el cine como construcción de posiciones de cámara. También permite entender que tú, la realidad, tu historia, la puedes contar de muchas maneras (Ana Sánchez, Tráfoco, marzo 2022).

En suma, la empatía se promueve en todos los aspectos, fases y etapas del aprendizaje audiovisual comunitario. Ponerse en el lugar del otro en la práctica fílmica, a partir de ejercicios de rotación de roles. O

IMAGEN 16. LAS NADIES, 2016. COLECTIVO VLOP CINEMA.



contar historias que sean cercanas al contexto donde se están filmando las películas; o aprender a mirar películas filmadas por participantes en versiones anteriores, es promover la empatía a lo largo de la proceso de creación audiovisual. Como hemos visto, el hecho de que este cine sea participativo, horizontal y reflexivo hace del Cine Comunitario una forma de comunicación empática en su esencia.



ESCENA 5. DESTRUCCIÓN DE PAISAJES SACRADOS

TEMÁTICAS - PROBLEMÁTICAS - REPRESENTACIONES

La escena 5 se refiere a lo que se relata y se representa en las diferentes experiencias de CC en Chile. Los relatos audiovisuales están contruidos en torno a lo político, a la preocupación por el medioambiente, a los lugares comunes, a la relación con el habitar los territorios y con la pertenencia a un lugar. En muchos casos está mediado por ejercicios de creación audiovisual que promueven la comunicación y la expresión de ideas, situaciones o sentires que dan oportunidades para relatar historias que los afectan, ya sea a partir de metodologías audiovisuales que se trabajan en los talleres, o bien del contexto natural donde se lleva a cabo la experiencia de CC.

Desde la representación del medioambiente y el mensaje que se expresa, hay ciertas temáticas que se repiten y que suceden en diferentes puntos del país;

IMAGEN 17. MAPA, 2018. PICHIKECHE.



IMAGEN 18. PARA LOS POBRES NO HAY JUSTICIA, 2019. PROGRAMA AQUÍ NOS VEMOS.

historias que se filman en Arica y que se reiteran en La Ligua (Región de Valparaíso), o en Lanco (Región de Los Ríos). Hay historias que se correlacionan y que están representadas audiovisualmente en diferentes puntos del país, pero que conectan sobre la base de problemáticas medioambientales comunes.

La frase que titula esta escena 5 “Destrucción de Paisajes Sagrados” corresponde a Juan Pablo Donoso, que plantea la situación que se vive en la Región de Arica y Parinacota en relación con la presencia de la megaminería y la devastación de múltiples territorios:

Hay comunidades donde en realidad el problema para ellos es la destrucción de un paisaje. Acá en la región hay un problema con el extractivismo minero, y por eso, creo que muchos de los trabajos que hacemos no tienen ni principio ni fin (Juan Pablo Donoso, AricaDoc, marzo 2023).

Asimismo, la cinematografía del documental nacional también ha representado la problemática medioambiental que viene afectando hace décadas a esa región del país. Dos películas que relatan de manera bastante significativa la prevalencia de los intereses económicos por sobre el cuidado del ecosistema son *Surire* (2015) de la dupla de cineastas Iván Osnovikoff y Bettina Perut, y *Arica* (2020) de Lars Edman y William Johansson Kalén. La primera retrata a Surire como un espacio único de la Región de Arica y Parinacota, donde conviven la belleza natural, el absurdo humano y el ocaso natural.⁵ La segunda retrata la historia de los vertidos tóxicos que un gigante minero sueco arrojó a la ciudad de Arica hace décadas, y que aún tiene consecuencias para la comunidad ariqueña.

5. Enciclopedia del Cine Chileno (<https://cinechile.cl/>).

Luego podemos encontrar un diálogo y una conexión en otro lugar del país, a más de 1800 kilómetros. Cristina Guerra, directora del Centro de Creación (Cecrea) La Ligua, nos cuenta que en todos los laboratorios de creación para niños, niñas y jóvenes, el tema de la sequía está muy presente:

Acá lo que más aparece es el tema del agua y aparece en cualquier laboratorio. Una podría pensar que aparecería sólo en el de Sustentabilidad, pero aparece en el de Radioteatro, de Cocina y, obviamente, en el Audiovisual. Los temas ambientales son muy fuertes, son temas muy sensibles para los niños, porque aquí en La Ligua ya no hay agua. El río está seco y eso es una cicatriz grande para el territorio. Y los niños son súper conscientes de eso y aparece siempre. Sobre todo el agua, lo verde, el medioambiente, la basura, eso son los grandes temas (Cristina Guerra, Cecrea La Ligua, marzo 2022).

De igual manera se reitera más al sur del país, en territorio mapuche, donde el conflicto con las comunidades ha estado presente también desde hace décadas. Si bien en el sur no hay un problema de sequía tan fuerte como en La Ligua, sí existe un problema por la lucha del agua. Claudia Pino, directora del Festival de Cine Lebú, comenta que cuando han realizado talleres, ha existido la intención de contar el problema que se vive en comunidades mapuche de la Región del Biobío. Respecto a la creación de los relatos audiovisuales, señala:

Es innato. Es una problemática que los niños ven; ellos ven que les falta el agua, lo cuentan en sus cortos, cuentan que llegó un camión y les sacó los árboles y les robó el agua y que ahora no tienen



IMAGEN 19. TRAFICANTES DE AGUA, 2018. FECISO.



dónde ir a bañarse. Lo cuentan desde su mirada, por supuesto, pero son las problemáticas que ellos viven a diario (Claudia Pino, Festival de Cine Lebú, marzo 2022).

Otra de las temáticas que se han representado en las experiencias de Cine Comunitario en Chile es la violencia en sus diferentes formas: violencia física, violencia psicológica, violencia contra los derechos humanos, entre otras. En este sentido, la cocreación de relatos audiovisuales permite muchas veces expresar situaciones que afectan a los participantes, desde emociones fuertes como un intento de suicidio, o situaciones como el acoso, el *bullying* en espacios escolares, o la discriminación. Todos estos ámbitos son mediados por escrituras de guion, puesta en escena, conversaciones que se dan en el marco de diálogos para ver lo que se quiere representar en la película que se filmará.

Ricardo González, del Programa Aquí Nos Vemos, plantea una idea fundamental a la hora de trabajar con jóvenes, sobre la base de sus experiencias personales:

Ha pasado muchas veces que a alguien le pasa o tiene una determinada experiencia fuerte o cuenta una experiencia fuerte y eso da pie para una buena conversación, una dinámica de grupo, y muchas veces da pie inmediatamente para trabajar un guion, un relato y representar su visión sobre lo que pasó. Así se ha dado con temas como el acoso, por ejemplo (Ricardo González, Aquí Nos Vemos, marzo 2022).

Continúa Ricardo González y cuenta de dónde nació la idea del cortometraje *Un paso al olvido*, filmado por los jóvenes del Programa, sobre una historia particular:

Un abuelo que había estado exiliado, y que surgió porque era el abuelo de [uno de] los participantes, quien contó la historia de su abuelo al grupo (Ricardo González, Aquí Nos Vemos, marzo 2022).

En esta película participa ese abuelo como protagonista del cortometraje, lo que es muy significativo, ya que hay un vínculo entre participantes, familiares, historias cercanas y vecinos. El cortometraje sucede entre las calles del barrio donde se estaba llevando a cabo la experiencia de Cine Comunitario. Una de las características dignas de destacar se refiere a la participación tanto de los jóvenes productores, como de otras personas que habitan el territorio, siendo este uno de los objetivos generales de toda experiencia en torno al cine, la juventud y el territorio.

Siguiendo esta idea, y a propósito de la mediación que puede existir a partir de los relatos audiovisuales creados en contextos comunitarios:

Sí hay una mediación, hay direccionamiento en la discusión y en todo el proceso previo. Si uno hace un taller de cine y les da libertad para hacer un primer ejercicio, en general los jóvenes tienden a hacer lo que ven en televisión: películas de acción, de violencia, de distintas cosas. Entonces, frente a eso, hay todo un proceso previo que es más bien reflexivo y que también es ver muchas obras distintas, de distintas partes del mundo, que muestran otras realidades, otras formas de enfrentar las realidades (Ricardo González, Programa Aquí Nos Vemos, marzo 2022).

Por otro lado, desde el Festival de Cine Lebú, en su Programa de Escuela Cine Lebú han realizado

IMAGEN 20. UN PASO AL OLVIDO, 2021. PROGRAMA AQUÍ NOS VEMOS.



talleres de realización para mujeres no vinculadas al audiovisual. La directora del Festival nos ilustra sobre esta experiencia:

Las primeras reuniones eran catarsis, quedamos súper admiradas porque no sabíamos que había interés en muchas mujeres. O sea, el primer taller que hicimos, lo hicimos en Lebu, donde hay un fuerte componente de agresión, porque sus esposos, que son los pescadores, digamos, son muy machistas. Entonces había un componente muy fuerte de agresión, de violación, muy fuerte, y ellas no tenían tampoco un espacio, un lugar donde poder hablar, conversar, reunirse. Y eso fue muy, muy, muy potente descubrirlo. Muy, muy emotivo también para nosotros (Claudia Pino, Cine Lebú, marzo 2022).

El componente en torno a la violencia se ha representado en diferentes lugares y territorios del país en el Cine Comunitario. Problemáticas y experiencias personales se develan comunes y se representan desde la creación de piezas audiovisuales colaborativas. El cine actúa como vehículo y forma de expresión de emociones, y como medio de empoderamiento en el ámbito del derecho a la comunicación.

En correlación con nuestro criterio temporal de investigación, las demandas sociales que se han manifestado en el malestar social que se ha vivido en Chile en las últimas décadas, quizás una de las más importantes ha sido la demanda por la igualdad de género impulsada por el movimiento feminista. En concordancia con la línea de lo aportado por Claudia Pino, observamos la experiencia del campamento de cine Pichikeche:

Siempre hemos dicho que uno de los cortometrajes tiene que ser un personaje femenino, el principal. Sin decirle feminismos y levantar banderas, lo hago para que sea una cuestión más fluida, para no entrar en esa discusión, porque siento que en lo personal no tengo las herramientas para hacerlo, no lo he estudiado, lo desconozco, solo lo he vivido y lo comprendo porque, como hombre, es cosa de mirar para al lado y darte cuenta de que viviste toda tu vida en un sistema totalmente machista y patriarcal (Rolando Carileo, Pichikeche, marzo 2022).

Así pues, el Cine Comunitario emerge como una forma de escape a las diferentes violencias que se viven en los territorios. Es a través de las prácticas cinematográficas que las comunidades pueden expresarse, y de alguna manera se logra abordar las violencias mediante expresiones artísticas y audiovisuales que permiten comunicar esas realidades. Además, el CC permite vivirlo como un espacio catártico y terapéutico para quienes han vivido algún evento traumático en su vida. Así lo expresa Valentina Grau:

En verdad, nosotros sentimos que para ellos empezó a ser importante y dijimos ¿cómo no aprovechar este momento para poder trabajar esto? No podíamos censurarlo, no podíamos censurar el tema de la violencia, porque, justamente, decíamos por algo está saliendo este tema en los talleres (Valentia Grau, Crea tu Película, marzo 2022).

Desde otra perspectiva, y en cuanto a la representación de lo retratado en las múltiples experiencias de CC en el país, podemos decir que lo que se filma son los lugares comunes de las comunidades donde se ejecutan las instancias de formación audiovisual. La cámara retrata

los espacios de pertenencia en los que se identifican los participantes de las mismas, y el audiovisual permite re-enfrentarse a un lugar común, logrando comunicar a partir de miradas compartidas y sensibilidades situadas según el territorio donde se llevan a cabo estas experiencias.

Por tal razón, el lenguaje audiovisual es universal, pues un plano general siempre será un plano general, y un plano detalle siempre será un plano detalle, sin importar el lugar, el territorio o la realidad que se muestre. Sin embargo, hay narrativas propias, un lenguaje de contar historias situadas que son pensadas y creadas por niños, niñas y jóvenes en los diferentes rincones del país. Es decir, el lenguaje audiovisual tiene una intención comunicativa que retrata y representa lugares comunes del territorio, donde se cruzan historias, paisajes, emociones, inquietudes, problemáticas, sentires que configuran un mapa fílmico de Chile:

Muchas veces hemos realizado talleres en sectores que son complejos y que, quizá, pueden estar estigmatizados por la prensa. Le damos la posibilidad al estudiante de hacer su propia versión de su barrio, lo que permite observarlo desde un punto de vista distinto al que tienes como naturalizado. Entonces ahí hay un acto de emancipación, creemos nosotros, al ser autores y autoras de sus propias imágenes, y quizás, cuando estén ahí proyectadas, sean vistas por la comunidad (Nicolás Guzmán, Cero en Conducta, marzo 2022).

Nicolás Guzmán continúa refiriéndose a las sensibilidades que afectan a la niña, el niño o el joven, y la posibilidad de comprender su posición de estar y de mirar el mundo, y la realidad en su condición situada.

IMAGEN 21. CHINCHINERO: LA CULTURA ES INFRACCIÓN, 2016. COLECTIVO VLOP CINEMA.





También hay algo muy enriquecedor al ver las imágenes producidas por otra persona. Porque en el fondo ahí hay otra sensibilidad, otra manera de mirar y entender que la forma en que yo entiendo el mundo quizás no es la misma en la que la entiende mi compañera o compañero. Entonces, ahí el mundo, en el fondo, se vuelve algo más complejo, con muchas versiones de lo que puede ser, en vez de algo más simple o unidireccional o literal. Creemos que hay algo también como de pensamiento crítico y de entender la importancia del punto de vista (Nicolás Guzmán, Cero en Conducta, marzo 2022).

Al tomar en cuenta estas reflexiones podemos entender el sentido político de crear y producir imágenes en contextos comunitarios a partir de imaginar lugares comunes desde una perspectiva cinematográfica. En donde la construcción de correlatos audiovisuales pueden escapar a imaginarios que se tengan sobre los lugares comunes de los territorios, muchas veces contruidos desde el arquetipo de los medios de comunicación que configuran la opinión pública y con ello la construcción de estigmas sociales y de los territorios que ellos habitan. El Cine Comunitario por tanto, tiene ese poder de comunicar las microrrealidades que se representan en las múltiples experiencias, que entran en diálogo entre ellas, y que proyectan una realidad mayor.

Felipe Correa, por su parte, menciona el rol de la publicidad y los medios:

Los lugares comunes y los estereotipos son formas de hablar de las cosas o de sentir que está[n] mucho más ligad[as] a cuestiones o esquemas que vende la publicidad o que aparecen en las teleseries en

distintas partes, y a veces, cuando aparece un estereotipo muy fuerte, es una oportunidad para trabajar sobre él y explorar formas mixtas de emociones (Felipe Correa, Gaticine, marzo 2022).

En tal sentido, Consuelo Castillo, directora y fundadora del único de Festival de Cine Comunitario de Chile (Fecicom), nos cuenta que las obras que han llegado al certamen tienen un fuerte contenido político, que quizás no siempre son tan explícitas y tienen que ver con una demanda social propiamente tal, pero donde lo cotidiano se vuelve político:

Todas las obras que llegan al Festival tienen su toque y su sentido político en lo particular y en lo general, respecto a la esencia de lo político. Entonces, por ejemplo, la que ganó es *Vecinas Trágicas*, que tiene que ver con el encierro. Es un edificio donde están distintas vecinas que tienen el arquetipo de Fedra o de Medea; son distintos arquetipos donde hay desde migrantes, [hasta] una dueña de casa típica en un edificio a maltraer en la periferia de Santiago (Consuelo Castillo, Fecicom, marzo 2022).

Asimismo, la construcción del lenguaje del CC sería una:

(...) forma que experimentamos y que tiene algo de político. Se cuentan las historias a nuestra manera, de nuestra forma, se busca una alternativa. No es como la idea social solamente de ir a un territorio, hacer un taller con la niñez. A nosotros nos interesa generar lenguaje, trabajar el lenguaje, eso igual subvierte un poco la idea del cine convencional o dominante, el trabajo del lenguaje (Consuelo Castillo, Fecicom, marzo 2022).

En suma, los relatos audiovisuales comunitarios cuentan historias que son un vehículo catalizador de expresiones sociales, sentires y lenguajes que se presentan como un derecho a la comunicación, como un derecho a comunicarse y comunicar al otro, fomentando la interacción comunicativa.

ESCENA 6. COMO HABLAN LOS GRILLOS

TERRITORIOS - MEMORIAS - CONSTRUCCIÓN ARCHIVOS

El territorio, como lugar representado, tiene relación con habitar un lugar, con la aproximación al otro. El audiovisual se presenta, como hemos visto, como un vehículo para hablar sobre el territorio y las características que lo configuran. Permite comprender las dinámicas de habitar, sus historias locales, personajes cercanos, cotidianos de los barrios, inquietudes y demandas sociales, entre otras. Es en la imagen donde se manifiesta el territorio.

“Como hablan los grillos” corresponde a una expresión de Cristina Guerra que explica una experiencia:

Félix Blum, que es un artista sonoro francés, estuvo acá un mes en La Ligua, antes del estallido, antes de la pandemia. Y trabajaron en torno al arte sonoro con los grillos, donde los niños tenían que cuidar a unos grillos, alimentarlos, aprender del hábitat, de la alimentación. Después pasaban por un periodo, un momento, o unas experiencias más de ciencia y tecnologías, donde tenían que construir unos grillos

IMAGEN 22. SE PIERDE EL ORO CHILOTE, 2017. OJO DE PESCADO.



IMAGEN 23. SALVEMOS LA TIERRA, 2020. OJO DE PESCADO.

y grabar los sonidos, construir una especie de robot, y finalmente se hizo una película (Cristina Guerra, Cecrea La Ligua, marzo 2022).

Esta experiencia es particular y significativa porque nos remite a la dimensión sonora de un territorio, y a los sonidos propios de un lugar; y por otro lado, a las figuras no humanas que también son parte de los territorios. Enfrentarse al territorio desde una experiencia de CC es comprender el lugar desde una lectura holística en la que todas las personas y los elementos se encuentran y se representan al interior del paisaje.

Ahora bien, a partir de una lectura más tradicional, el territorio es abordado desde varias aristas, ya sea desde la representación del barrio, la pertenencia identitaria o desde sus rasgos culturales. Entre las prácticas cinematográficas comunitarias las producciones audiovisuales sitúan la territorialidad en el ámbito de la representación del cotidiano, por ejemplo:

Uno de los trabajos era de un chico que accedió a grabar su casa. Y decía, “les voy a presentar mi casa”, así partía. “Yo vivo acá en el barrio tanto, este es mi perro, esta es mi mamá, esta es mi abuelita, pasan por acá (Valentina Grau, Taller Crea tu Película, marzo 2022).

Asimismo, desde la Isla Grande de Chiloé, Ana Sánchez cuenta su experiencia:

Nosotros trabajamos el concepto de territorialidad, entonces la temática de alguna manera esta previamente definida, porque trabajamos en

relación a la identidad chilota; pero ahí puede surgir todo, pero la idea es entender y crear narrativas que tienen que ver con su cosmovisión (Ana Sánchez, Trasfoco, marzo 2022).

De hecho, la misma Ana Sánchez cuenta una anécdota: en un taller todos querían hacer películas de zombis, y claro, a pesar de que la creatividad y el juego en el audiovisual comunitario están siempre presentes, la idea era no perder el foco en el territorio, sin dejar de lado las intenciones cinematográficas de los jóvenes participantes:

Siempre proponíamos que los lenguajes pueden ser permeables, podemos usar lo que está de moda o lo que está en las narrativas para contar una historia. Entonces, en ese sentido, nosotros, por ejemplo, [en] una época [en] que todos querían zombis, llegábamos a los talleres y todos querían hacer películas de zombis. Yo, ningún problema de que quieran hacer una película de zombis. Entonces yo, lo que les propongo es, muy bien, cómo metemos lo territorial, cómo metemos esta temática en una obra de zombis. Claro que se puede hacer. Entonces a mí me interesa, como profesional del audiovisual, que generen otra narrativa (Ana Sánchez, Trasfoco, marzo 2022).

El territorio, por tanto, es dinámico y activo, siendo éste mismo el que marca pauta en los relatos audiovisuales. Las historias que suceden en el territorio son las que se visibilizan en las historias del CC. Lo que afecta a los territorios se vehiculiza como una pieza audiovisual, y así, lo que se habita en el territorio es lo que habita en las imágenes y en los sonidos del lugar, pero sin perder el ímpetu y la sensibilidad cinematográfica. Representar el

lugar, por tanto, es darle imágenes a emociones, anhelos:

Representar el territorio es representar lo que ellos mismos ven, por ejemplo, en las películas se reflejan ciertas injusticias. En el caso de niños con necesidades educativas especiales, muchas veces hablan de la discriminación que viven. Yo creo que en los talleres de cine Minchekewün, que es de pueblos originarios, es súper importante la relación que se tiene con los animales y con la naturaleza, con el árbol, con el río, con el lago, con el territorio en general. De hecho, una de las cosas que también hacemos siempre es locacionar, ya que cuando está la historia, es como “Ya, chiquillos, llévennos donde podría ser tal escena”, y nos llevan para allá (Pamela Barrios, ONG Brotar, marzo 2022).

Desde la perspectiva de Alejandra Fritis:

El territorio no es un espacio físico, no es un espacio geográfico, el territorio es aquello que nosotros como seres humanos ocupamos y que pasa a ser parte de nuestras vidas. El territorio es en sí mismo cultural, es social, es patrimonial (Alejandra Fritis, Festival Ojo de Pescado, marzo 2022).

En sintonía con esta línea Juan Rain ofrece otra perspectiva:

El territorio es entendido o visto con la mirada de nuestros abuelos, y es ahí donde está la organización propia, la política planteada desde el conocimiento mapuche, desde la visión mapuche. Por lo tanto, el territorio es la administración, la economía, la educación, la medicina, todo eso es el Aylla Rewe Budi, y a ese territorio, sus barreras naturales lo delimitan (Juan Rain, Escuela de Cine y Comunicación Mapuche, marzo 2022).

IMAGEN 24. ÑVMINEYIÑ KIMVN, 2018. ESCUELA DE CINE Y COMUNICACIÓN MAPUCHE AYLLA REWE BUDI.





Hay un punto de vista en cada película creada en las experiencias de Cine Comunitario. Hay una intención de contar una historia cercana, local y situada, que constituyen los territorios en claves audiovisuales. Historias a partir del sentir, cómo escuchar a los grillos o hacer ficciones de zombis, o experimentar audiovisualmente experiencias personales que se colectivizan y que se transforman en películas; todas ellas son modos de representar el territorio. Por lo tanto, el territorio desde las experiencias de CC está constituido por emociones y sentires que dan sentido al paisaje y al espacio habitado.

En términos prácticos, Felipe Correa apunta:

Normalmente salen a la calle, dan vueltas, encuentran distintos lugares que son reconocidos, de donde viven, como la plaza, el monumento, la feria, el mercado. Eso, cuando hacen ficción, cuando hacen documentales, todavía es más potente la relación con el territorio (Felipe Correa, Gaticine, marzo 2022).

A su vez, Valentina Grau señala:

El territorio empezó con el documental, había personajes que les llamaban la atención. Después fuimos menos concretos, hablamos mucho de cómo les gustaría que fuesen las cosas, como sueñan sus lugares, como sueñan sus espacios. Entonces ahí empezó a aparecer el territorio de forma natural (Valentina Grau, Crea tu Película, marzo 2022).

Así pues, también están los ejercicios audiovisuales en torno a la idea de habitar el territorio, no sólo de recorrer el lugar y el espacio, sino de ponerse en el lugar del otro, tal como menciona Nicolás Guzmán:

Los estudiantes tienen que hacer un ejercicio de imaginarse habitar estos otros espacios, como ficcionar, apropiarse de otro espacio y ficcionar habitar en él, de la manera que ellos quieran, voz en *off*, una carta, o simular que están en un viaje (Nicolás Guzmán, Cero en Conducta, marzo 2022).

Del mismo modo, al representar el territorio a través del audiovisual se puede hablar de la memoria de un lugar en términos de espacio y tiempo. Es decir, por un lado, como un momento histórico del territorio, y por otro, desde el contexto que marcaron las intenciones comunicativas de los realizadores comunitarios. La memoria emerge como un elemento colectivo e individual en las prácticas del CC. Colectivo en el sentido de que lo filmado pasa a transformarse en memoria del territorio de un determinado momento, donde las problemáticas sociales se ponen en contexto con la época que se filmó. E individual, porque en muchos casos son los mismos participantes los que aparecen en cámara, y en su gran mayoría son niños, niñas y jóvenes, por lo tanto, queda como memoria de la infancia y de la juventud de las personas que participan en los talleres.

La frase “Un archivo quieto es un archivo muerto” pertenece al Colectivo Vlop Cinema, y plantea uno de los elementos fundamentales del cine: tiene que verse, tiene que mostrarse, tiene que mutar y transformarse con el tiempo; el cine como archivo, el cine como retrato y testigo de un momento. “Hay obras que están siendo abandonadas”, dicen desde el Colectivo, y desde su experiencia proponen:

Hay que activarlos a través de estos mecanismos que les enseñamos, a través del montaje y la reutilización

del material fílmico (Colectivo Vlop Cinema, marzo 2022).

Ahora bien, la memoria juega un rol importante en relación con el territorio. La película como soporte es en sí misma un elemento de memoria. Las películas realizadas en contextos comunitarios, nos remiten y nos van a remitir siempre a un momento de la historia, pues son narrativas audiovisuales que nos cuentan lo que estaba sucediendo en un determinado momento, con sus características y contextos locales. Además, si ponemos en tensión y en diálogo las películas filmadas se logra establecer una memoria social de país, donde se expresa una conversación fílmica en relación con las preocupaciones y las problemáticas que se han venido experimentando en el país en los últimos quince años, y que se sitúa en correlación con los criterios temporales de nuestra investigación: el movimiento estudiantil y/o la preocupación por el medioambiente. En suma, el malestar social es enunciado a través de films comunitarios realizados, en su gran mayoría, desde la visión de las infancias y las juventudes:

La ecología, el medioambiente, es una preocupación de los niños y las niñas, y como es una preocupación, nosotros tratamos de alguna forma de propiciar esas discusiones. El mundo mapuche también es un tema, porque es en La Araucanía y Los Ríos (Rolando Carileo, Pichikeche, marzo 2022).

Juan Rain afirma al respecto que el cine es el medio:

Es la herramienta, son herramientas nuevas que se van sumando a este proceso. Entonces el tema de la defensa, del resguardo del territorio, del conservar estas formas de convivencia con la tierra, con la

IMAGEN 25. CLARÍSIMA, 2023. FECISO.



vida, no es algo que nace ayer, claro, es algo que viene desde mucho tiempo y entonces eso es lo que esta herramienta nueva que se está incorporando, tecnología nueva, viene a sumarse a ese proceso y acompañarlo (Juan Rain, Escuela de Cine y Comunicación Mapuche, marzo 2022).

Por su parte, Valentina Grau señala la importancia de la memoria:

El tema de la memoria ha sido un tema importante, el tema de la historia del barrio, o sea, igual hay cosas naturales que salen más en común. El enfrentarse al barrio con una cámara es como intrínsecamente hacer memoria (Valentina Grau, Taller Crea tu Película, marzo 2022).

En el mismo sentido, hay un cruce entre lo que se filma y lo que se graba, con lo estético y con la memoria, porque, además del acercamiento a lo filmado, te debe gustar lo que estás filmando. Es ahí donde se produce el cruce entre la experiencia fílmica, la experiencia estética y la memoria, ya que se trata de una propuesta cinematográfica fundada en la mirada de los que habitan un determinado territorio:

Tiene que ver con que, de alguna manera, ven más hermoñado su lugar. Como la importancia también de lo estético y de lo bello. Bello, no estoy hablando de que nosotros lo tratamos de poner más bonito, no tiene que ver con eso, como que se entienda que no es desde ahí, sino, con que ya lo fotografien es también una manera distinta de ver su lugar, o su cara, o a ellos mismos, porque hay una propuesta estética también de los chicos y las chicas, y la hay, o sea, es parte (Valentina Grau, Crea tu Película, marzo 2022).

En el mismo sentido, Nicolás Guzmán complementa:

“Te tienen que gustar los elementos que muestras, como que eso es importante a la hora de transmitir el gusto, ¿no?, ¿por qué estoy mostrando esto? Me tiene que hacer sentido (Nicolás Guzmán, Cero en Conducta, marzo 2022).

Hablamos de experiencia estética y su relación con la memoria, porque independiente del régimen estético, de si es bello o no es bello, lo importante es que la película hable, que la película transmita, que comunique. El film emerge como documento histórico del país. Se recuperan historias que más allá de su belleza, se vinculan con la experimentación visual, pues basta con que lo que estás comunicando te guste para que el territorio y la memoria dialoguen, y con ello se resitúa el pasado en el presente.

ESCENA 7. CUANDO LA CÁMARA CAMBIA DE LUGAR

PUNTOS DE VISTA - EMOCIONES - BÚSQUEDA LENGUAJES - MONTAJES

La siguiente escena trata sobre los lenguajes propuestos desde el CC. En la secuencia anterior fueron revisadas formas de organización de los talleres, metodologías y temáticas. Esta escena refiere, por su parte, al modo en que se cuenta la historia. “Cuando la cámara cambia de lugar” es una expresión utilizada por la facilitadora Ana Sánchez del proyecto Tránsito, quien reflexiona sobre los procesos de transmisión de lenguaje y la

narrativa cinematográfica. El “cambio de lugar” no se trata sólo de quién o qué temáticas aparecen ahora en pantalla, sino que habla del potencial de estar tras la cámara y definir qué y cómo se muestra. Así, el Cine Comunitario no consiste sólo en visualizar problemáticas locales o llevadas a cabo por actores de la comunidad: también es narrar desde los propios lenguajes el modo en que se experimenta la realidad:

Entonces, yo creo que ese es el cambio más radical, que a lo mejor ni siquiera lo perciben, pero claro, ahí es donde está. Es como, cómo pasar a ser, no el protagonista sino el sujeto, o sea, el creador del discurso. O sea ya no sólo el sujeto, porque puedes ser tú, puedes ser el protagonista, pero no quiere decir que tú decides qué es lo que se habla. Vale, la historia puede ir de tú y tú, pero no, en este caso es que tú dices lo que se cuenta, cómo se cuenta, por qué se cuenta, a quién se cuenta, a quién le quieres contar la historia (Ana Sánchez, Tráfoco, marzo 2020).

Este giro de objeto a sujeto no está resuelto en el Cine Comunitario. En efecto, de acuerdo con las entrevistas realizadas a las y los facilitadores, aún son muy recientes los procesos de Cine Comunitario como para establecer la existencia de un lenguaje. Lo anterior se relaciona con lo señalado por Ana, donde una de las mayores dificultades en sus talleres es la transmisión que la cámara narra, y que el lugar y posición que se defina para ella va asociado a valoraciones que comunican cosas. Sin duda, frente a la falta de formación audiovisual, de manera intuitiva, los participantes suelen apoyarse en el plano general a la hora de construir el guion, limitando las posibilidades narrativas del recurso audiovisual. Por

IMAGEN 26. DOS PÁJAROS, UN DESTINO, 2016. TRASFOCO.



IMAGEN 27. SUICIDIO COTIDIANO, 2018. FECISO.

ello, para hablar del cambio de lugar, esta escena se centrará en lenguajes y estéticas emergentes que el CC abraza para construir sus narrativas.

Un primer punto tiene relación con las motivaciones que subyacen al proceso comunicativo. Estas motivaciones perfilan las estéticas que se van a revisar después, en la medida que dan cuenta de una pulsión o necesidad, donde el decir y el sentir se encuentran integrados:

Tratar de hablar en base a esa hambre. A esa necesidad de decir: “Yo quiero hablar sobre este punto que me está pasando”, y “A mí no me escuchan porque soy parte de una disidencia”, etcétera, y “Necesito estas imágenes para utilizarlas” (Colectivo Vlop Cinema, marzo 2022).

Esta necesidad de decir, de hablar, de distinguirse de las formas comunicativas hegemónicas, es el lugar donde se ubica el lenguaje del Cine Comunitario. Si bien en las experiencias participantes esta conciencia de la comunicación varía en intensidad, es compartido el imaginario de la falta de canales de comunicación y participación para muchos grupos de la sociedad.

Ante ello, los talleres de Cine Comunitario se vuelven una “catarsis”, como los definió Claudia Pino por hacer sentir esta escucha y recepción:

Y nos interesaba aportar a la equidad, la igualdad de género, a entregarles una herramienta de comunicación a las mujeres que puedan comunicar todo lo que quizás sienten, pero no tienen con quién hablarlo (Claudia Pino, Festival Cine de Lebú, marzo 2022).

IMAGEN 28. TAN SÓLO UN VIAJE, 2018. PROGRAMA AQUÍ NOS VEMOS.



Qué opinas?

Esta idea también es compartida por Ricardo González:

Y claro, desde la salud mental tiene que ver básicamente [con] este espacio de los talleres, un espacio absolutamente protegido; pero es un espacio protegido, colectivo, donde los jóvenes son capaces de vivir una experiencia que es motivadora, pero una experiencia también que les permite hablar, mostrar sus propias vivencias y construir su propio relato (Ricardo González, Programa Aquí nos vemos, marzo 2022).



No obstante, como manifestó la facilitadora Valentina Grau, los talleres de Cine Comunitario tampoco son una terapia, pero sí disponen de herramientas para la expresión que, al canalizarse, van saciando estas necesidades comunicativas. De esa forma, un primer atributo de este cine está vinculado a la idea de hacer sentir en la medida en que se manifiesta un sentir acallado, contenido, incluso como resistencia visual. Por ello, para abrirse camino, se apoya en recursos emocionales, con el propósito de involucrar también a los otros:

Entonces, hazle sentir. Sentir al otro. ¿Qué es lo que está sintiendo el otro? ¿Qué es lo que está sintiendo la otra parte? Entonces no afectar su pensamiento, su dolor, su miseria, su pena, su alegría. Sentir al otro. Entonces nosotros tomamos eso como... ese es nuestro paradigma ahora, como el *trafkintu kimun*, y trabajar desde el sentir, qué es lo que siente el que tienes enfrente (Rolando Carileo, Pichikeche, marzo 2022).

Esta interpelación al sentir no se entiende sólo en términos descriptivos. En el lenguaje del CC son varios los talleres que reconocen una indagación experimental

de los recursos audiovisuales. En algunos casos, incluso liberan la estructura del guion para promover la exploración y el hacer consciente la multiplicidad de puntos de vista para dar cuenta de algún asunto:

Pensamos que la experimentación dentro del lenguaje también tiene algo de político, ¿cachai? Como contar la historia a nuestra manera, de nuestra forma, o las imágenes, no sé, quizás ni siquiera la historia... pero buscar una alternativa. Desde la parte creativa, dentro de lo que nosotros hemos estado generando es súper importante. No es como la idea... como social solamente, de ir a un territorio, hacer un taller con la niñez. A nosotros nos interesa generar lenguaje (Nicolás Guzmán, Cero en conducta, marzo 2022).

Tal como nos compartió la experiencia Cero en Conducta, uno de los objetivos de sus talleres es la generación de un lenguaje propio. En el caso de este proceso, esta experimentación se apoya en los ejercicios audiovisuales de registrar la misma escena, pero desde distintos planos. Con ello se busca promover una narrativa audiovisual consciente de que existen múltiples estrategias narrativas y que cada plano es en sí mismo una forma comunicativa.

Como indica Guzmán, esto implica una perspectiva política por el hecho de ejercitar de manera práctica los múltiples registros de una escena, ganando posibilidades narrativas y también emocionales al ponerse en más de un lugar, donde la perspectiva y los puntos ciegos cobran materialidad.

Desde otra perspectiva, esto se puede vincular con lo propuesto por Fabiola y Pamela de la ONG Brotar, quienes comentan cómo las técnicas son utilizadas

para sostener visualmente la historia, por lo que cada lenguaje utilizado (ficción, documental o animación) tienen que ver con lo que se está mostrando. Esto facilita la comunicación de las formas de vida ancestrales, como las cosmovisiones, el saber soñar, las situaciones extraordinarias, la agencia de la naturaleza, entre otros aspectos. Todos elementos que configuran los mundos de quienes participan en sus talleres. Así, la animación y las técnicas audiovisuales se ponen al servicio del punto de vista de la historia construida.

Siempre tiene un poco de fantástico, un toque de fantasía, de sueños. Porque igual tratamos que la animación *stopmotion* ocupe el espacio de lo que no pueden hacer ellos en la acción real. Como también para que la animación sea parte del argumento no sea porque sí, sino que también narrativamente exprese un cambio en la historia. No sé, que el personaje cuando sueñe o cuando viene un villano, ahí nos apoyamos en animación (Fabiola Oyarzún y Pamela Barrios, ONG Brotar, marzo 2022).

De acuerdo con lo anterior, el punto de vista se materializa en el ordenamiento del relato, y por tanto, se ponen en relación y en tensión los elementos propuestos. De esta forma, el relato alcanza mayor profundidad. Por ello, el lenguaje del CC no sólo está construido por muchas miradas, sino que esa multiplicidad se manifiesta mediante ejercicios y técnicas que van siendo incorporadas por quienes asisten a estos talleres y pueden brindar imágenes a las problemáticas a partir de más recursos y posibilidades. Con esto se construyen “llaves” que abren espacios hacia los costados de las problemáticas, y se moviliza el plano generalista inicial hacia otras narrativas posibles.

Otro recurso audiovisual del CC es la aberración. Esto no debe ser entendido como mala calidad, o como la idea de que sin presupuesto no se pueden hacer buenas obras, sino que se vincula con la transmisión de sentires y con la novedad del dispositivo audiovisual en estas comunidades:

Entonces, si bien como que replican o intentan replicar como ese lenguaje, como de la clásica serie, como de viaje chilensis, como que tenía una energía propia que escapaba completamente de eso, de esas imperfecciones. Así, ya hablando en términos más formales, así como esos movimientos de cámara medio--- que tienen que ver... Yo siempre hago mucho hincapié en que vean, o sea, de que la cámara no es una máquina para grabar, sino una máquina para mirar (Juan Pablo Donoso, AricaDoc, marzo 2022).

En la propuesta de AricaDoc se valora la autenticidad en el acercamiento a dispositivos cinematográficos, independientemente de si esto emula los lenguajes dominantes. De este modo, no importa que se repliquen estas formas, porque son sus “imperfecciones” -vistas desde el lenguaje dominante- las que trascienden. Estas mismas aberraciones dan cuenta, en parte, de los temblores al mirar. De la falta de costumbre, quizás, pero también de ese deseo de mirar muchas cosas al mismo tiempo. El proceso de representación, entonces, no busca ese absolutismo estricto, rígido, sino transmitir apoyándose en dimensiones sensoriales que evocan esa vibración “cámara en mano”, esa emoción al sostener esa cámara con las manos.

Otro lenguaje observado en las experiencias de CC

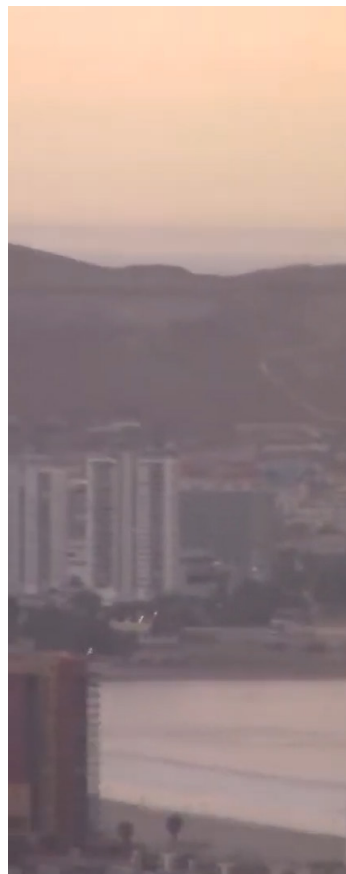


IMAGEN 29. LAS VIZCACHAS: FÚTBOL, PASIÓN Y AUTOGESTIÓN, 2020. ARICADOC.



-Se ve re bacán el Morro hueón...

dice relación con la apropiación de imágenes:

Creo que esas imágenes son también inconscientes, porque la base es la apropiación, el robo de imágenes, y siempre hay imágenes, sobre todo en medios masivos que... que te generan ruidos, no sé si lo diría así, como, por ejemplo, no sé, visuales del gobierno. Cuando hablamos de feminismo, cuando hablamos de la drogadicción, qué sé yo, siempre hay una moralidad en base a eso y es bacán poder decir cómo puedo pescar esto y puedo invertirlo, ¿cachai? Y puedo dar mi punto de vista desde este mismo material, solo haciéndole otro enfoque (Colectivo VlopCinema, marzo 2022).

En este caso, esta experiencia hace uso deliberado de las representaciones existentes para devolver una mirada nueva. Esta forma de comunicación intenta oponer sentidos y emociones construyendo una suerte de montaje por oposición, desde donde emergen nuevos significados sobre lo visto. Nuevamente, esta estrategia audiovisual busca perturbar físicamente al espectador, con el objeto de profundizar en su mensaje, removiendo cuestiones que van más allá de la imagen. De acuerdo a esto, el Cine Comunitario también propone interpelar a quienes están recibiendo el mensaje, alentando el cuestionamiento sobre las representaciones que cargamos y cómo estas dialogan con las que vemos. A través de estos ejercicios de experimentación audiovisual se alcanza lo anteriormente compartido por Nicolás Guzmán, donde la politización visual está vinculada con montar y ensamblar puntos de vista.

Distinto es el caso de las experiencias que abordan la cosmovisión mapuche, en la medida que construyen un lenguaje donde lo observacional adquiere fuerza.

El recurso audiovisual cuenta con la potencialidad de registrar y dar visualidad a las formas de relación que este pueblo articula con la red de seres humanos y no-humanos con quienes interactúa, observándose una especial atención y foco al ritmo de la naturaleza. Como señala Juan Rain:

El tema es que se logre representar lo que la tierra está comunicando. Eso para mí sería el cine mapuche. Espero que una historia pueda tomar el ritmo que tiene el *lafquen* en el caso de nosotros, del río...puede representarse. Pueda tomar sus sonidos, su ritmo, sus colores. Creo que ese puede ser cine mapuche. El tema de los sonidos, el idioma, como representar en las historias el tema del idioma, el sonido, los ritmos, sus tiempos que tiene (Juan Rain, Escuela de Cine y Comunicación Mapuche Aylla Rewe Budi, marzo 2022).

Así, el cine mapuche -que tiene como forma de producción lo comunitario- realza todos los aspectos sensoriales del mundo de la vida. El sonido y los ritmos son dimensiones fundamentales para desarmar la jerarquía visual que ha posicionado el cine industrial. Sobre ello, es posible proponer que los lenguajes del Cine Comunitario, aun cuando se encuentren en estado de germinación, comparten una preocupación por el sentir situado y la experimentación de formas sensibles para comunicarlo.

Para lograr este cine mapuche, la escuela Aylla Rewe Budi se apoya en las personas mayores de las comunidades, posicionándolas como montajistas de las historias representadas al ser quienes más conocen y entienden la cosmovisión mapuche. De algún modo, son quienes hilan las historias conforme

al conocimiento y a las problemáticas de su pueblo. No obstante, esta escuela de comunicación no sólo aborda temáticas de interés mapuche, sino que las presenta desde una forma de ver y percibir ese mundo, valorando a quienes cuentan con ese lugar en el mundo y disponiendo de las tecnologías para que aquello se lleve a cabo:

(...) donde las personas que entregan el conocimiento y las personas mayores que van guiando el proceso son los que van... van decidiendo, tomando las decisiones, el tema del montaje, y van validando casi cuadro a cuadro el proceso. Pero lo que comentaba en delante [sic], se respetan los protocolos que tienen los territorios, la forma en que se relacionan, se vincula a la familia y se va... se va valorando el conocimiento y a las personas que tienen ese conocimiento (Juan Rain, Escuela de Cine y Comunicación Mapuche, marzo 2022).

El montaje, por tanto, más allá del manejo técnico, posee un valor narrativo. Esto quiere decir que lo importante es comprender cómo el orden de los elementos permite narrar y transformar la composición final. En el caso de las experiencias realizadas en las escuelas, en general no hay tiempo para abordar el montaje y la edición, pues son aspectos que requieren de un tratamiento cuidado, minucioso, que no siempre se logra en los talleres con infancias o juventudes.

Frente a ello, dice Ana Sánchez, lo importante es que se entienda que el orden de los factores sí altera el producto:

(...) sobre todo al cómo elegir una toma y cómo ponerla delante de otra desde el punto de vista del

mensaje. Tú tienes que tener claro qué es lo que quieres contar, cómo y por qué hay que poner este plano antes, después. No importa que tú no sepas manejar el Premier o el programa que vayas a ocupar, sino que tú entiendas por qué hay que poner este plano antes, y éste, y si lo modificas, el sentido cambia o las emociones que están transmitiendo cambian, o la idea que va a tener el espectador al ver primero este plano y otro plano es diferente porque, no sé... y entonces intentamos que entiendan la lógica del montaje (Ana Sánchez, Tráfoco, marzo 2022).

Esta concepción del montaje como lógica es también compartida por los talleres que se realizan por fuera de las escuelas. En estos casos, el montaje no persigue reglas predefinidas, sino que surge, de lo que quieran decir los participantes, como salga. En este sentido, la experimentalidad suele ser el adjetivo o la cualidad que permite nombrar el tipo de proyección que se realiza, donde el desorden, el ruido o lo inteligible son características que se ensamblan en esta comunicación libre y propia:

Nosotros creemos en un cine que tenga que ver con nuestro propio lenguaje. Eso quiere decir que nosotros igual estamos...nos escapamos un poco de la idea convencional de lo que es el cine. Ponte tú, de trabajar con un argumento aristotélico. Cómo trabajar un poco más la experimentación en ese sentido, como buscando algo que esté dentro de nosotros (Carolina Adriazola, Feciso, marzo 2022).

El lenguaje del CC, en síntesis, no supone una escuela narrativa única. Al interior de esta escena se han podido conocer distintos recursos audiovisuales

utilizados por este cine, dando cuenta de una preocupación estética del Cine Comunitario en la que la experiencia y la experimentación van de la mano. No es sólo el proceso. Es también el modo en que ese proceso deviene en obra, cómo se traspasa desde el posicionamiento político a un régimen estético y visual. En este sentido, el CC no debe ser entendido en términos presupuestarios, sino a partir de lo expresivo y la autogestión, es decir, de cómo se configura un mensaje con los recursos y saberes existentes y movilizables al interior del grupo:

El decir la precarización no me resta, sino que dentro de este espacio tengo herramientas que, si bien no son de millones, como que están generando una resistencia y las ocupamos para generar este lenguaje. Y al final creo que también tiene que ver un poco con la creación misma de cada uno.Cuál es la intención y qué me genera esta textura granulada en una imagen. Qué me genera esta imagen revertida o estos colores tan intensos (Colectivo VlopCinema, marzo 2022).

El Cine Comunitario no debiese ser evaluado como el cine comercial o de autor. Su proceso y experimentación creativa requieren que su abordaje ponga en valor la propuesta que está detrás de la obra, que es una creación que trasciende a las representaciones existentes desde el cine industrial. Esta intención, evidentemente, requiere de un tiempo de reposo que muchas veces supera las posibilidades de los talleres. Mas, no por eso se desecha el deseo de construir lenguaje como una potencial herramienta para la comunicación y reflexión de los grupos:

Eso también ha sido importante para todos nosotros:

IMAGEN 30. LA CUACUA DE DOS CABEZAS, 2022. PICHKECHE.



el lenguaje. Trabajar en el lenguaje, eso subvierte un poco la idea del cine convencional o dominante. El trabajo del lenguaje. (Nicolás Guzmán, Cero en conducta, marzo 2022).

De esta manera, en términos estéticos el Cine Comunitario busca estimular la experimentación, y que esa búsqueda no sea inconsciente o flotante, al margen de la realidad y los sentires. Se trata de dejar instaladas las estrategias para expresar lo que se siente, -independiente de si es convencionalmente bello o no-, es estimular un lenguaje propio, salido del interior de los grupos, para que nadie hable por ellos. Por esa razón, es cuestión de tiempo para que las comunidades o los grupos sociales realicen de manera autónoma sus audiovisuales, proponiendo un punto de vista que acompañe y dé cuenta del lugar desde dónde miran y problematizan sus mensajes.

ESCENA 8. LA OBRA SIEMPRE ESTÁ HACIÉNDOSE

EXHIBICIÓN - CAPACIDADES INSTALADAS - RECEPCIÓN - REDES

En una cadena audiovisual clásica el estreno concluye el proceso. Luego de éste, comienza una gira por festivales y la circulación por cines abiertos, donde la recepción no tiene directa vinculación con los realizadores ni con el proceso creativo. En el cine hegemónico, la visualización de la obra no cuenta con mediación alguna y reafirma el carácter pasivo de los espectadores. A diferencia de ello, en el Cine Comunitario “la obra siempre está haciéndose”, como fue definido por el Colectivo Vlop

Cinema al referirse a la chispa que los talleres de Cine Comunitario dejan en los territorios y que en cualquier momento puede reactivarse y producir nuevas obras, o transformar las que ya hay:

Es tan poco el tiempo que tenís para poder darle espacio ya a la materialidad misma y al proceso de edición. Es como que esto es el comienzo de lo que tú puedes seguir creando. Ya está el conocimiento, están las herramientas. Generalmente siempre nos preocupamos de dar la información, de dónde editar, de dónde sacar imágenes, de dónde hay festivales en los que puedes postular tu cortometraje si es que te gustaría. Este es el pie para empezar (Colectivo VlopCinema, marzo 2022).

Entre las capacidades instaladas que el CC busca dejar se encuentran aquellas vinculadas a metodologías concretas para que los profesores y profesoras repliquen en los talleres, fomentando una apropiación del audiovisual para transmitir contenidos curriculares. Al respecto, Carolina Pizarro del Festival Ojo de Pescado comenta:

Entonces, por eso [es] que los profesores tienen que estar integrados, y si de repente hay que transar con los profesores es mejor, es lo óptimo, es lo necesario, porque ellos son los que van a tener que seguir implementando y aplicando estos procesos con los niños en el aula. No vamos a ser nosotros. Justamente ese es el sentido de lo comunitario. Que uno impulsa, empuja, detona, pero la idea [es] que las habilidades, las capacidades, las formas de trabajo, queden instaladas en las comunidades y se siga trabajando por su cuenta (Carolina Pizarro, Festival Ojo de Pescado, marzo 2022).

IMAGEN 31. LA CUACUA DE DOS CABEZAS, 2022. PICHKECHE.



IMAGEN 32. EL RECUERDO DE UNA BELLA HISTORIA, 2019. TALLER CREA TU PELÍCULA.

En definitiva, la intención es que los procesos de CC no dependan de quienes los inician, es decir, de los facilitadores, sino que sean los mismos territorios los que desarrollen sus canales comunicativos. Por ello, desde las activaciones comunitarias se busca promover que los territorios se mantengan creando, y con eso se busca alimentar cierta autonomía en la realización de sus representaciones y la comunicación de sus problemáticas. Desde la experiencia de Minchekewün:

También nosotros le hacemos una entrega de un *pendrive*, por ejemplo, a cada niño, y con los cortos, también al colegio: les facilitamos la sistematización, les facilitamos el material de apoyo pedagógico, las notas de prensa, todo lo que a ellos les pueda como ayudar a que esto siga creciendo. Y también hay algunas instancias que hemos hecho [de] formación audiovisual para profesores. Patrimonio audiovisual también (Fabiola Oyarzún, ONG Brotar, marzo 2022).

En el caso del Programa Aquí Nos vemos, se fomenta la creación no sólo de una obra, sino de una productora audiovisual comunitaria que pueda contener y desplegar las expresiones de los territorios.

El objetivo principal es crear una productora comunitaria juvenil, en este caso, que tenga arraigo territorial en su comuna. En estos casos son los Cesfam pero que trabajen con la comunidad. Que trabajen en sus proyectos personales, pero siempre manteniendo una lógica colectiva y comunitaria. El objetivo a largo plazo es una gran red de productoras comunitarias que funcionen en distintos lugares de la Región Metropolitana o del país, y que puedan trabajar coordinadamente en producción (Ricardo González, Programa Aquí Nos Vemos, marzo 2022).

Este trabajo en red, soñado por Ricardo González, muestra cómo la chispa del CC configura territorialidades ampliadas que se van articulando mediante estos procesos. Esta activación, que replica un efecto dominó, puede apreciarse durante las exhibiciones, donde realizadores, facilitadores y comunidades se encuentran y recrean el proceso creativo. De este modo, la visualización de la obra frente a un público refresca los ojos de quienes participaron en ella y se hacen conscientes tanto del proceso vivido como de las herramientas dispuestas para la realización de éste:

Porque digo que hay un proceso de aprendizaje, porque en el fondo ahí los niños están conectando muchas cosas en ese momento. O sea, cuando les preguntan cuestiones están realmente entendiendo lo que les pasó a los demás. Entonces empiezan a entender cuestiones. Cuando prepararon el estreno entendieron que la primera conversación del guion se conecta con la película y para ti es una obviedad... pero a los niños se les había olvidado que la película que están viendo partió con una conversación sobre “lo que más me gusta es tomarme un helado con mis amigos en la plaza” (Felipe Correa, Gaticine, marzo 2022).

Entonces, desde el lado de quienes participaron, el aprendizaje es también sobre sí mismos, impactando positivamente sobre la autoestima de las niñas, niños y jóvenes participantes. En las experiencias realizadas en escuelas, este reconocimiento también densifica la red cooperativa común a partir de la cual se lograron los desafíos planteados. En la experiencia del Festival Ojo de Pescado:

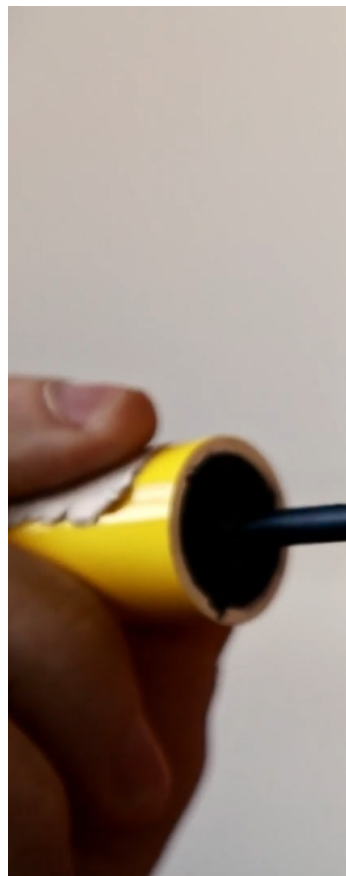


IMAGEN 33. SÉ, TÚ, 2017. GATICINE.



Son experiencias que marcan sus vidas para siempre. Experiencias [en] que el cine es un medio para vivir otro tipo de cosas, para conocer lugares distintos, hacer amigos, validarse, autoconocerse, autovalidarse, porque esa validación, sobre todo cuando eres niño o adolescente, o sea siempre, pero sobre todo en esa etapa de la vida tiene esa validación y ese autoconcepto tiene que ver con los otros. Entonces conocer a otros niños, de otras ciudades, de otros países, ser aplaudidos, ser reconocidos por un trabajo que se hace, que los felicite un ministro, que los felicite un alcalde (Alejandra Fritis, Festival Ojo de Pescado, marzo 2022).

Dicha valorización de la propia identidad también es observada desde el programa Aquí Nos Vemos, donde una combinación entre salud mental y Cine Comunitario logra aportar motivaciones a los participantes, sostenidas mayormente sobre el reforzamiento positivo que se produce al plantearse un objetivo y concretarlo. Este ejercicio de voluntad y persistencia es sin duda una ganancia para los participantes, quienes durante las exhibiciones hacen cuerpo el proceso desarrollado.

Hay cambios en la forma de relacionarse con los otros. Autoconfianza, capacidad de creer en sí mismo y, por lo tanto, de hacer cosas distintas. Uno de los integrantes de uno de los grupos, por ejemplo, el que ganó el Pájaro Carpintero en la Torre Entel, dijo en un encuentro del ICEI que si no hubiera pasado por los talleres, jamás se habría atrevido a esto. Sí, hay cambios. Tiene un impacto importante en su manera de relacionarse con el resto, en aprender a trabajar en colectivo, en interesarse y conocer otras cosas, en compromiso, en responsabilidad (Ricardo González, Programa Aquí Nos Vemos, marzo 2022).

De acuerdo con la importancia de lo señalado anteriormente, los facilitadores son enfáticos en que el estreno es un momento fundamental dentro de la cadena audiovisual del CC. No sólo por la obra en sí, sino por el fortalecimiento identitario que supone para los participantes este hito. Así, con independencia de las características del taller y de lo que ocurra en su interior, el CC desemboca en una obra que es compartida comunitariamente:

Creo que defendemos -y utilizo la palabra defender porque es defender la infancia también- defendemos dentro del campamento y en lo que más le imploro a los equipos de trabajo cuando invitamos talleristas nuevos, es que el cortometraje se tiene que hacer, se tiene que terminar. Pero no es por cumplir con el proyecto, no importa. Es por cumplir con las expectativas de los niños y las niñas. No se puede jugar con la expectativa de los niños. Entonces, lo que he visto yo es que da lo mismo el cortometraje al final. Da lo mismo cómo quede, si lo entiende la gente, porque hay cortos que los entienden ellos. Pero lo que sí se ve es la felicidad de haber logrado hacerlo en equipo (Rolando Carileo, Pichikeche, marzo 2022).

Esta celebración de lo colectivo, del valor de haber realizado una obra en conjunto, se irradia también a las comunidades que, como actores secundarios, valoran y se sorprenden igualmente en el momento del estreno:

En general, la respuesta de la comunidad es de mucha sorpresa. A los padres les cuesta a veces creer que sus hijos hicieron eso tan profesional. Y los profesionales de Salud y el director del Cesfam, todos quedan sorprendidos y, por lo tanto, eso es como el

gran impulso que tiene que ver con la graduación en general (Ricardo González, Programa Aquí Nos Vemos, marzo 2022).

En efecto, el sentimiento comunitario se reactualiza durante los estrenos al tener la oportunidad de mirarse como comunidad y dialogar con las imágenes que les han sido planteadas. Según Consuelo Castillo del Festival de Cine Comunitario de La Reina:

Se creó una relación y un cine foro. Y después los entre actos entre una película y otra, porque era toda la tarde o toda la próxima tarde. Entonces eso hacía la instancia de encontrarse como en los pasillos o en el entre acto, y que creaban más comunidad todavía. Entonces no era solamente presentar lo que había sido tu proyecto, era conocer al otro, era reconocerse en el otro. Y fue precioso, fue la magia del momento (Consuelo Castillo, Fecicom, marzo 2022).

Cuestión compartida por Feciso, donde lo que ocurre fuera de cámara, o tras la película, es de tanto valor como la obra misma.

Porque a nosotros lo que nos interesaba era que las personas mostraran su película y después hicieran un conversatorio de la película. Nos interesaba sobre todo el momento de reflexión, de pensar en la película. De reflexionar y sacar otras ideas. Eso era lo más importante para nosotros (Carolina Adiazola, Feciso, marzo 2022).

Para el caso del cine mapuche, desde la Escuela de Comunicación Aylla Rewe Budi, este momento reflexivo no sólo es consecuente con la realización de la obra, sino también es una instancia de deliberación acerca de si ésta puede o no ser difundida. En este

sentido, el momento del foro es también un momento de filtro, donde las personas mayores de la comunidad dan el visto bueno para confirmar la línea editorial de la obra, resguardándose en particular de la sensibilidad y conocimiento que se pone a disposición:

Si lo hacemos bien y puede ser validado por las personas mayores, lo puede ver cualquiera. Eso es lo que finalmente se dice en esta muestra final, donde los mayores validan la película. Entonces, ahora ya se puede dejar en alguna instancia o mostrar o dejar en los colegios, donde sea, porque ya lo puede ver cualquier persona. Entonces se están viendo las películas y sabemos que mayoritariamente, hasta ayer, era aquí en el territorio donde se están viendo (Juan Rain, Escuela de Cine y Comunicación Mapuche, marzo 2022).

En ese sentido, el cuidado que existe en esta experiencia, para la visualización masiva, difiere de otros casos que ponen el foco en el momento del foro y la reflexión común. No obstante, es compartido entre los procesos el valor de la instancia de exhibición, donde nuevas miradas entran en discusión y contacto con la obra realizada.

En este marco, los festivales son en general vistos de buena manera, sobre todo por su componente relacional y social, en la medida en que contribuyen a la creación de redes que amplían el sistema de referencias de los participantes. Esta comunicación con otros que son similares, semejantes, pero a la vez distintos, nutre no sólo la perspectiva de quienes participaron en talleres de cine, sino también de las comunidades que visionan CC y aprenden a través de sus obras sobre otras realidades. Lo anterior se

relaciona con lo compartido por Ana Sánchez de Tráfoco:

Lo que sí creemos es que los espacios, los festivales en sí, lo que nos parece más interesante no es tanto la competencia que se establece para que la obra gane, la verdad es que no nos llama la atención. Verdad que te gusta cuando ganas un premio, pero con lo que supone para los niños, de mejorar su autoestima. Pero lo que sí nos interesa de los festivales es, desde el punto de vista de espacios de encuentro con otras culturas, con otras... con otras realidades, nos parece que son espacios donde permiten que se dialogue a través del audiovisual (Ana Sánchez, Tráfoco, marzo 2022).

Las experiencias de CC tienden a desarmar las características hegemónicas resaltando más los enlaces que surgen desde esos encuentros que las políticas de exclusividad y competencia que suelen desarrollar los festivales de cine tradicionales:

Entonces, eliminamos todo lo que era fiesta, sesiones vip, alfombra roja. Todos entran en orden de llegada, no entran primero personas. Nos dábamos cuenta en festivales que íbamos, que siempre había entradas vip, eliminamos todo ese tipo de diferenciación. También empezamos a hacer un café comunitario. Entonces, durante todas las tardes del festival se arma un café comunitario, abierto, gratuito... Ahí la gente sale de las películas, compartimos, conversamos, lugar de encuentro para los directores, las comunidades de público que asisten, el equipo de organización, y se arma como un ambiente bien rico y emocionante (Juan Pablo Donoso, AricaDoc, marzo 2022).

Esta resistencia a los festivales de corte más

IMAGEN 34. DESPUÉS DEL TIEMPO, 2019. TALLER CREA TU PELÍCULA.



competitivo también está dada por las restricciones que los propios festivales ponen, los que muchas veces no han desarrollado criterios para integrar cines que desafían las estructuras jerárquicas o de autoría. De la misma manera, en general se solicita la condición de primicia, lo cual dificulta la participación, dado que el estreno siempre ocurre dentro de la comunidad de origen y productora de la obra.

Estas dificultades para participar de instancias más tradicionales han llevado a varias experiencias a desarrollar sus propias líneas de exhibición o festivales, reconociendo que uno de los mayores límites del Cine Comunitario es la circulación y la difusión. Podemos mencionar el festival AricaDoc, el Festival Ojo de Pescado, Festival de cine de Lebu, el Feciso, el Festival de Cine Comunitario de La Reina y Pichikeche, como espacios que albergan tanto talleres como exhibiciones de obras:

Hay una sección que se llama Escuela Popular de Cine, películas de la Escuela Popular de Cine y Selección Feciso. Eso. No hay categorías. No hay competencia tampoco. Es todo. Es una muestra. Una muestra de cortometrajes y largometrajes. Lo que exista en ese momento. No tenemos límites con eso (Carolina Adriazola, Feciso, marzo 2022).

Estas producciones de festivales de Cine Comunitario se presentan como espacios de muestra y de articulación de redes. En general, comparten con experiencias nacionales e internacionales que persiguen objetivos similares en términos políticos, formativos y democratizadores. Finalmente, de acuerdo con su singularidad, son las experiencias de este tipo de cine las que han tenido que gestar y autogestionar sus

espacios de circulación, evidenciando que las lógicas del CC trascienden a toda la cadena audiovisual: desde la elaboración del guion, las metodologías de producción, las temáticas y lenguajes utilizados, y también sus redes de difusión



CAPÍTULO 3



MIRAR, CREAR, PROYECTAR. REFLEXIONES FINALES

FORO Y EXHIBICIÓN

Recordemos que la invitación a leer este libro es a partir de los pasos lógicos de la cadena audiovisual: preproducción (investigación y construcción de guión), producción (rodaje y postproducción), exhibición (proyecciones territoriales/locales y/o muestras en festivales de cine). Entonces, en este apartado de exhibición de obra presentaremos algunas reflexiones finales de Tirando el Corte.

A lo largo de la investigación pudimos hacer dialogar el Cine Comunitario y la Antropología Audiovisual desde diferentes perspectivas: se respondieron las preguntas desde las prácticas audiovisuales comunitarias y la mirada etnográfica de la disciplina antropológica. Afinamos nuestra mirada para observar el Cine Comunitario nacional en busca de elementos culturales y comunicativos que caracterizan un modo de hacer cine en el que se trenzan las miradas de quienes enseñan y alfabetizan en audiovisual, los creadores y productores de películas, y las comunidades territoriales donde se llevan a cabo las experiencias de CC. Así pues, encontramos puntos en común entre las diferentes experiencias que fueron parte del estudio. Tengamos presente que las experiencias con las que establecimos lazos se extienden desde la Región de Arica y Parinacota hasta la Isla Grande de Chiloé.

El primer punto de reflexión que podemos plantear es la intención de fomentar una mirada en torno a lo comunitario. Existe una disputa por la posición de la mirada: el Cine Comunitario plantea que cualquier persona puede ponerse detrás de cámara y crear imágenes del mundo. Crear imágenes en

contextos comunitarios es disputar la imagen. Existe una hegemonía de la mirada, tanto desde la comunicación y sus conglomerados hegemónicos que controlan la imagen pública como del *mainstream* cinematográfico que controla el régimen estético de la imagen.

A partir del Cine Comunitario, diversos grupos de personas fortalecen sus vínculos entre sí y con sus entornos, recuperan historias locales, “revalorizan sus paisajes y territorios, contribuyendo así a una diversidad y pluralidad cultural que trabaja en el sentido contrario al que lo hacen los medios masivos” (Molfetta, 2017, p.433).

Asimismo, el Cine Comunitario como práctica audiovisual promueve la imaginación en torno a la creación de imágenes locales. Posibilita la libertad de pensar e imaginar el cotidiano desde una experiencia cinematográfica y como una manifestación audiovisual. Promueve la creación de imágenes desde la cercanía o del entorno cercano. Lo cotidiano se redescubre desde una mirada audiovisual, ya sea desde el cine de ficción, el cine documental, o desde técnicas artísticas como el *stopmotion*. Así, diversos géneros y técnicas audiovisuales son desarrollados como recurso narrativo y estético por parte de las comunidades donde se llevan a cabo estas experiencias.

Para “imaginar imágenes” en comunidad, es relevante el rol que cumplen los facilitadores y su relación con los participantes. Respecto de los facilitadores, el proceso es mediado por cineastas, audiovisuales y/o fotógrafos, quienes trabajan en conjunto con profesionales de las ciencias sociales, como antropólogos, sociólogos

o trabajadores sociales. Incluso, en algunos casos son apoyados por dirigentes sociales o territoriales. Entonces, en dicho proceso se imaginan las imágenes que son producidas en procesos participativos, dados a partir del vínculo entre facilitadores y participantes. A raíz de esta mediación, se abren las posibilidades narrativas a partir del audiovisual. El hecho de formar y perfilar la mirada en torno al audiovisual como soporte, abre un abanico de oportunidades para imaginar imágenes.

Es así como surgen nuevas subjetividades mediante la creación de imágenes realizadas en contextos comunitarios. Se emplea el dispositivo audiovisual al servicio de las comunidades y así se refuerzan imaginarios del cotidiano que son expresados en los relatos audiovisuales creados en comunidad. Bajo esta lectura, el Cine Comunitario es un modo de hacer Antropología Audiovisual, ya que el encuentro con la otredad se manifiesta culturalmente en la cocreación de relatos, donde la cámara opera como instrumento de encuentro entre los actores sociales de una comunidad y su consecuente representación del territorio. El Cine Comunitario es una forma de viajar por las culturas locales, de amplificar realidades locales, de dotarlas de sentido y comprender las formas de habitar los territorios.

El segundo punto de reflexión es proponer al Cine Comunitario como una herramienta de comunicación social que cumple la función de expresar emociones, sentires, inquietudes y problemáticas por medio de enunciaciones comunicativas. El audiovisual, como expresión, trenza la intención comunicativa con el lenguaje cinematográfico, en donde las decisiones del

uso y de la posición de planos crean una atmósfera original sobre la representación del territorio de manera situada.

Cada película que analizamos comunica una realidad situada: la historia de un equipo de fútbol en el norte del país; la demanda social de un grupo de vecinos de Santiago; la historia de un chinchinero que recorre las calles de la capital; la recreación de un futuro distópico medioambiental en la comuna de Quinteros; el relato de las personas mayores en el Lago Budi o la experiencia de realizar un curanto en la Isla de Chiloé, entre otras. Todas estas obras son parte del imaginario de cada localidad, donde lo relevante no es el género audiovisual, ya sea ficción, documental o experimental, sino el hecho de que se crean nuevas subjetividades en relación con la noción de habitar el espacio, de entender la posición de estar en el mundo.

Es a través de la creación de planos que se puede contemplar el mundo y representarlo mediante el gesto creativo que está mediado cinematográficamente por “la elección, la disposición y el ataque” (Bergala, 2007, p. 125). Todo plano que se filma está afectado por el contexto donde se lleva a cabo. La reflexión y la oportunidad que otorga y ofrece el Cine Comunitario radica en la condición de enfrentarse a la realidad desde una experiencia cinematográfica, en la que el acto de crear un plano y una sucesión de planos que dan forma a una película dan cuenta de que no sólo somos testigos del contexto en el que vivimos, sino que somos también productores de realidades que habitamos, y que a partir del acto filmico somos parte también del acto social del mundo que nos afecta. El hecho de poder elegir qué es lo que queremos filmar,

la determinación de crear un plano que recorta la realidad que me afecta, para luego apretar el botón de *recording*, nos hace autores de planos colaborativos que transmiten enunciados atingentes a la comunidad donde aquellos se emiten. Nos hace pensar el mundo en imágenes.

Es decir, por medio del cine podemos vivir una experiencia singular e intensa con el mundo, “una experiencia que es la propia invención del mundo en que vivimos” (Migliorin, 2016, p. 6). Hacer Cine Comunitario es hacer cine relacionándonos con nuestro alrededor, con la alteridad, con las diferencias y con las similitudes. Es durante el proceso que logramos descubrir la fuerza que existe al crear un punto de vista “sobre el mundo o un lugar para oír lo que nunca antes nos habíamos detenido a escuchar” (Migliorin, 2016, p. 7). O en palabras de Belting (2012), “Las imágenes participan en cada nueva percepción que tenemos del mundo” (p. 83).

El crear un plano y capturar un sonido es un acto de emancipación. El tener la libertad de establecer puntos de vista de la cocreación de una película es escapar a los cánones establecidos culturalmente. Entender que podemos crear imágenes y audios transforma a los participantes en cineastas comunitarios. Tener el derecho a comunicar el mundo que habitas con sus historias, con sus tradiciones, con sus valores, con sus fortalezas y debilidades, con sus características particulares, nos da la libertad de comunicar nuestra percepción del mundo a partir de nuestras experiencias.

Esto nos abre el camino para hablar de un tercer

punto de reflexión: el derecho a la comunicación. El crear planos y sonidos de nuestro mundo es ofrecer la oportunidad de pensar la realidad desde un punto de vista, en el que se considera descubrir y comprender que ese mundo que se habita cotidianamente puede sorprendernos, puede impresionarnos, fundándolo en percepciones e interacciones con el entorno cercano y con el otro, también cercano. En efecto, el Cine Comunitario nos acerca y nos re enfrenta al mundo que nos rodea, desde una experiencia cinematográfica donde el cine y el audiovisual son, en definitiva, una excusa para comunicar sensaciones e impresiones que, desde la mirada de una niña, un niño, un joven, una mujer, se transforman en percepciones de mundo. El proceso de creación de imágenes y sonidos se posiciona como un acto de libertad comunicativa y como un derecho a comunicarse con imágenes y con sonidos.

El Cine Comunitario opera, por tanto, como un derecho humano: el derecho a comunicar lo que nos afecta, lo que nos rodea, lo que nos gusta o nos desagrada. A través de signos y símbolos, y a partir de procesos creativos audiovisuales (formulación de la idea, construcción del guion, rodaje, montaje y exhibición), se produce un acto de justicia (Vega, Alicia, 2020). Un acto de justicia social, visual y comunicativa. Comunicar lo que nos afecta mediante imágenes y sonidos creados en contextos comunitarios es justicia, es dar voz a la clase subalterna, ya que en todos los casos donde se llevan a cabo las experiencias de Cine Comunitario en Chile son en territorios carentes. Lugares donde los sujetos sociales que participan, en muchos casos podrían pensarse como los olvidados, tanto por los medios de comunicación como por el

Estado. De esta manera, la infancia y la juventud se fundan como sujetos de derecho, que comunican a través del Cine Comunitario su forma de expresar sus visiones de mundo, desde el derecho a divertirse, pasando por el derecho a imaginar, el derecho a crear, hasta el derecho a comunicar desde su mirada.

El Cine Comunitario emerge, entonces, como forma de expresión de derechos, ya que los medios “de difusión comerciales no reflejan la realidad de los marginados” (Dagron, 2014, p. 45). La justicia social se manifiesta icónicamente en fortalecer la palabra, el relato, la imagen y el sonido, como fuente de expresión de problemáticas sociales y culturales que suceden en los territorios. El Cine Comunitario se entiende como un derecho humano, como un derecho a la comunicación, como una forma de escape y de disputa de la representación social de los marginados: “El Cine no cambia la realidad pero tiene el potencial de incluir lo excluido, de visualizar lo invisible, de recordar lo olvidado, de dar imágenes y palabras a los que no las tienen” (Stefan Kaspar, Grupo Chaski, 2014)⁶.

A partir de esto último se desprende una cuarta reflexión: la democratización del audiovisual. Por lo general el cine ha sido realizado por la élite, la burguesía, los y las que tienen mayor cercanía con las clases altas y medias altas del país. La representación cinematográfica en Chile se ha realizado bajo la perspectiva de los que han tenido históricamente acceso a las tecnologías audiovisuales en las diferentes épocas de la historia nacional. Sin embargo, con la aparición de nuevas tecnologías, como los teléfonos celulares, las cámaras de video semiprofesionales, las cámaras fotográficas digitales, grabadoras de audio,

6. En Siragusa, Cristina (2017). Taller-de-Cine y Cine-Taller. Jugar con las palabras para construir cine(s). En *Cine Comunitario. Mapeos, experiencias y ensayos*. Andrea Molfetta (Organizadora).

entre otros dispositivos, se ha democratizado el audiovisual como práctica creativa. De hecho, en la gran mayoría de las experiencias, las producciones audiovisuales realizadas en contextos comunitarios emplean este tipo de tecnologías.

Ahora bien, apoderarse de las herramientas tecnológicas en pos del desarrollo creativo de los participantes, que, recordemos, son en su gran mayoría niñas, niños y jóvenes, genera un efecto en los participantes, pues, a través del audiovisual se activan redes comunitarias que impactan tanto a nivel individual como colectivo:

Individual, pues el audiovisual se presenta como una reafirmación de la autoestima de los participantes. No es azaroso que los tres tomos de *Taller de cine para niños* (2020), comiencen con la misma frase: “Es lo más lindo que yo he visto en mi vida”. Frase enunciada por una niña de once años en uno de los múltiples talleres que Alicia Vega realizó a lo largo de su carrera como formadora. Es decir, el crear imágenes y sonidos en contextos comunitarios promueve, y consecuentemente, refuerza la autoestima de los participantes. En cada una de las entrevistas que realizamos y analizamos en el capítulo anterior, siempre nos dijeron que el Cine Comunitario era, entre otras cosas, una herramienta para el autoconocimiento, ya que en muchos casos es un instrumento para validarse.

Colectivo, porque el Cine Comunitario permite reflexionar sobre los otros a través del encuentro, el diálogo y la colaboración. Muchas veces las películas que se filman involucran a otros habitantes de la comunidad, y el CC activa las redes sociales de esas

comunidades. Las prácticas y el quehacer del Cine Comunitario generan un espacio para la alteridad. En el proceso de creación fílmica se van activando redes comunitarias que involucran a actores sociales diversos, que son, a su vez, parte de las comunidades. Además, dicho proceso contribuye a redescubrir las realidades donde se ejecutan las experiencias. El CC activa el acto comunicativo a través de redes de intercambio solidarias y de participación social. En suma, el audiovisual participativo genera cambios personales e interpersonales, ya que implica lo individual y lo colectivo de manera horizontal, promoviendo una dinámica de diálogo e intercambio de ideas.

Una quinta reflexión se refiere al Cine Comunitario presentado como un dato cultural de un territorio. La antropología aborda metodológicamente los hechos sociales, las historias de vida, los paisajes, y de manera más reciente, las emociones y sentires. El audiovisual, por tanto, se erige como un dato cultural de los territorios, mediante la identificación y difusión de la problemáticas sociales, en las cuales los símbolos y signos cinematográficos y visuales se transforman en un documento histórico que nos ofrece información de un territorio desde una perspectiva situada. Los procesos de creación audiovisual comunitaria y las películas, como productos de estos procesos, nos entregan información sobre los modos de habitar esos territorios, sobre las dinámicas sociales que se registran a través de lenguaje cinematográfico, y que desde la antropología audiovisual se posiciona como un dato cultural de un lugar que describe las formas de vida de un grupo humano (Ardèvol, 1998). Lo fílmico, sea visual o auditivo, es un dato sobre una cultura.

A partir de las películas comunitarias se pueden describir y analizar realidades que sirven como información sobre los hechos sociales que están o que han estado sucediendo en los territorios donde se filman experiencias desde perspectivas colaborativas.

Tratándose de un ejercicio y del resultado de un proceso compartido, el CC no sólo entrega datos a partir de la mirada de un autor, sino además, o más bien, desde la perspectiva de un colectivo, lo que amplifica aún más el dato social materializado en una producción audiovisual comunitaria, y que resulta relevante cuando se contextualiza en tiempo y espacio. El audiovisual, como dato sociocultural, adquiere sentido cuando lo ponemos en contexto, pues se necesita información contextual, de modo que si no existe tal información, el dato audiovisual carecería de sentido.

El Cine Comunitario, como expresión de una cultura, genera información sobre realidades: “La descripción fílmica y la observación de la imagen ofrecen al lenguaje la materia para un análisis en detalle de las relaciones sociales” (Barrera, 2015, p. 59). Así, el audiovisual es convertido en texto y subtexto de las culturas donde se llevan a cabo las experiencias. Lo anterior refiere a la sexta reflexión: el Cine Comunitario como un elemento de representación para la configuración de un mapa fílmico del país.

El Cine Comunitario se lleva a cabo en diferentes puntos del país, donde lo que se filma representa diferentes geografías de Chile. Realidades que, si bien son distintas, en muchos casos dialogan entre ellas. Por ello, no es azaroso que, por ejemplo, las temáticas

relacionadas con la preocupación del medioambiente se repitan en territorios distantes y diametralmente opuestos: en el Desierto de Atacama, en Quinteros o en el Wallmapu. Las producciones audiovisuales están expresando una inquietud sobre la relación que Chile ha establecido con la tierra, la naturaleza y el medioambiente.

El CC emerge entonces como un mapa de voces y narrativas de los sentires de diferentes latitudes del país. La investigación realizó una cartografía para identificar los lugares de ejecución de las experiencias de Cine Comunitario. En gran parte del territorio nacional se han estado produciendo films comunitarios, los que se posicionan como saberes de los territorios, lo que se filma y representa brota como conocimiento situado de las comunidades donde se desarrollan las experiencias de CC.

El entramado social que se representa en los territorios nos permite apreciar paisajes que reflejan realidades socioculturales que son capturadas por cámaras comunitarias y que trenzan situaciones y contextos que emergen como memoria social de Chile. En palabras de Gómez y Nin (2018), “El territorio se construye con memoria, la memoria de ayer y hoy, y por ello las emociones, contribuyen a construir la memoria” (p. 185). Hemos dicho a lo largo de estas páginas que el Cine Comunitario transmite emociones y sentires, lo que se ha estado registrando en los territorios es lo cotidiano, la vida misma. De esta forma, el CC propicia un valor testimonial, ya que “es un repositorio de la palabra y de la memoria de la humanidad” (Ziri6n, 2015, p. 55).

Planteamos que el CC es parte de la memoria fílmica de Chile porque, a partir de la cocreación de relatos audiovisuales, las niñas, niños y jóvenes escriben y crean su propia historia, y así generan una propia memoria visual, ofreciendo un diálogo para la comunicación y comprensión entre territorios y culturas que se registran en el audiovisual comunitario.

Del mismo modo, y dando pie a nuestra séptima reflexión, a raíz de lo anterior emerge una estética del cotidiano como expresión política, que se expresa en los lenguajes y en el audiovisual comunitario. El comunicar lo cotidiano se vuelve una herramienta política que destraba realidades y problemáticas, donde lo importante no es sólo que la imagen sea bella, si no que sobre todo comunique ideas que afectan a los territorios. El Cine Comunitario se escapa al régimen estético de belleza convencional, porque se prioriza el proceso por sobre el producto, se comunican estéticamente realidades. En palabras de Rancière (2008): “Esta es la realidad obvia que ustedes no quieren ver, porque ustedes saben que son responsable de ella” (p. 32).

La estética del Cine Comunitario tiene una connotación política, porque es en este proceso de creación de imágenes que se comunican realidades que otros no quieren ver, donde lo político está representado por el cotidiano de los modos de habitar los territorios. Como hemos dicho, el CC disputa las imágenes, y al disputarlas se disputa a su vez la ideología, y con ello, el sentido estético de las imágenes.

El Cine Comunitario es una herramienta

contrahegemónica en una sociedad dominada por una estética unidireccional y poseída por un sector social que lo replica incansablemente. El CC tiene el ímpetu de abrir la discusión en torno a los cánones de belleza que, aun cuando muchas veces el CC los cumple, otras tantas veces se mantiene fuera con sus dinámicas y particularidades.

Por último, creemos que nuestra investigación abre un campo de conocimiento que vincula al Cine Comunitario con la Antropología Audiovisual. Un campo emergente, desde el cual proponemos un giro epistemológico en relación con el sujeto, ya que este sujeto está mediado por la acción artística y humanística de pensar el mundo mediante una cámara. Creemos que se trata de un campo que debe abrirse en los diferentes espacios de creación de conocimiento: escuelas, territorios, circuitos cinematográficos, espacios institucionalizados y no institucionalizados, espacios formales y no formales. Los métodos audiovisuales se adaptan, crecen y se esparcen, se multiplican, se amplifican, y abren de esa forma nuevas posibilidades de promoción del conocimiento.



REFERENCIAS

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Ardèvol, E. (1998). Por una antropología de la mirada: etnografía, representación y construcción de datos audiovisuales. *Disparidades. Revista De Antropología*, 53(2), 217–240. <https://doi.org/10.3989/rdtp.1998.v53.i2.396>.

Augé, Marc. (2000). *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Gedisa.

Barthes, Roland. (1998). *La cámara lúcida*. Paidós.

Barrera, Jorgelina (2017). De mapas y cámaras. Antropología visual y mapeo colectivo, metodologías que visibilizan las experiencias y estrategias del cine comunitario y social de Córdoba. En Molfetta, A. (2017). *Cine comunitario argentino. Mapeos, experiencias y ensayos*. Teseo.

Banks, M., & Morphy, H. (Eds.). (1997). *Rethinking visual anthropology*. Yale University Press.

Banks, M., & Ruby, J. (Eds.). (2011). *Made to be seen: Perspectives on the history of visual anthropology*. University of Chicago Press.

Bergala, Alain. (2007). *La hipótesis del cine. Pequeño tratado sobre la transmisión del cine en la escuela y fuera de ella*. Editorial Laertes Educación.

Bossay, Claudia. (2013). Acreditación teórica del tercer cine en Chile. *Filmhistoria online*, 23(2).

Burque, Peter. (2005). *Visto y no visto. El uso de la*

imagen como documento histórico. Editorial Biblioteca de bolsillo.

Getino, O. & Solanas, F. (1969). Hacia un tercer cine. Apuntes y experiencias para el desarrollo de un cine de liberación en el tercer mundo. *Revista Tricontinental*, 13, 107-132.

Dagron, A. G. (Ed.). (2014). *El cine comunitario en América Latina y el Caribe*. Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano.

Giménez, G. (2001). Cultura, territorio y migraciones. Aproximaciones teóricas. *Alteridades*, (22), 5-14.

Grau, Jorge. (2002). *Antropología audiovisual*. Ediciones Bellaterra.

Grau, Jorge. (2005) Antropología, cine y refracción: Los textos filmicos como documentos etnográficos. *Gazeta de Antropología*, (21), 1-18.

Gómez, Sandra Elena & Nin, María Cristina (2018). Cine y geografía: el territorio a partir de imágenes, sonidos y emociones. *Revista Universitaria de Geografía*. Universidad Nacional del Sur, Argentina. ISSN: 0326-8373. ISSN: 1852-4265.

Hernández, Octavio. (2009). *En imágenes. Fotoetnografías juveniles*. Ediciones Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH).

Migliorin, Cezar. (2018). *Pedagogía del Lío. Cine, educación y política*. Cuarto Propio.

Molfetta, A. (2017). *Cine comunitario argentino*.

Maños, experiencias y ensayos. Teseo.

Nichols, Bill. (2013). *Introducción al documental.* Editorial Universidad Nacional Autónoma de México.

Nichols, Bills. (2014). *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental.* Paidós.

Pink, Sara. (Ed.). (2009). *Visual interventions: Applied visual anthropology* (Vol. 4). Berghahn books.

Rancière, Jacques. (2008). *El espectador emancipado.* Maniatal.

Sontag, Susan. (2006). *Sobre la fotografía.* Alfaguara.

Schäuble, M. (2021). Visual anthropology. *The International Encyclopedia of Anthropology*, 1-21.

Vega, Alicia (2020). *Taller de cine para niños. Lenguaje Cine.* Ediciones Ocho libros, Santiago de Chile.

Vega, Alicia (2020). *Taller de cine para niños. Las películas.* Ediciones Ochos libros, Santiago de Chile.

Vega, Alicia (2020). *Taller de cine para niños. Doce juegos.* Ediciones Ochos libros, Santiago de Chile.

Zirión Pérez, A. (2015). Miradas cómplices: cine etnográfico, estrategias colaborativas y antropología visual aplicada. Iztapalapa. *Revista de ciencias sociales y humanidades*, 36(78), 45-70.

REFERENCIAS FÍLMICAS

Actores Secundarios (2004), Pachi Bustos, Jorge Leiva, Chile.

Descomedidos y Chascones (1973), Carlos Flores, Chile.

Cien niños esperando un tren (1986), Ignacio Agüero, Chile.

Cuentos Sobre el Futuro (2012), Pachi Bustos, Chile.

Diálogos Subterráneos (2021), Francisco Núñez, Chile.

Este año no hay cosecha (2000), Fernando Lavanderos, Gonzalo Vergara, Chile.

El Pejesapo (2007) José Luis Sepúlveda y producida por Carolina Adriazola, Chile.

Gestación (1989), Grupo Proceso, Chile.

La Tierra Prometida (1973), Miguel Littín, Chile.

La Batalla de Chile. parte I, “La insurrección de la Burguesía” (1975), Patricio Guzmán, Chile.

La Batalla de Chile, parte II, “El Golpe de Estado” (1976), Patricio Guzmán, Chile.

La Batalla de Chile, parte III, “El Poder Popular” (1979), Patricio Guzmán, Chile.

Memorias del Subdesarrollo (1968), Tomás Gutiérrez, Cuba.

Mimbre (1957), Sergio Bravo, Chile.

Mala Junta (2016) Claudia Huaquimilla, Chile.

Nanuk el Esquimal (1922), Robert Flaherty, Estados Unidos.

Palomita Blanca (1973), Raúl Ruiz, Chile.

Perro Muerto (2012), Camilo Becerra, Chile.

Piola (2019), Luis Alejandro Pérez, Chile.

Tierra sin Pan (1933) de Luis Buñuel, España.

Sans Soleil (1983), Chris Marker, Francia.

Valparaíso Mi Amor (1969), Aldo Francia, Chile.

Volantín Cortao (2013) Diego Ayala, Chile.

Ya No Basta con Rezar (1973), Aldo Francia, Chile.

REFERENCIAS FÍLMICAS CINE COMUNITARIO

Aricadoc (2018). *Alex, la música y el barrio*. Alex, la Música y el Barrio (Cortometraje documental) - YouTube

Aricadoc (2020). *Las Vizcachas: Fútbol, pasión y barrio*. Las Vizcachas: Fútbol, Pasión y Autogestión (Cortometraje Documental) - YouTube

Colectivo Vlop Cinema (2016). *Chinchinero: La cultura es infracción*. Chinchinero: La Cultura es Infracción - (2016) - Colectivo VlopCinema - YouTube

Colectivo Vlop Cinema (2016). *Las Nadies*. Las Nadies (2016) - Colectivo Vlopcinema - YouTube

Escuela de Cine y Comunicación Mapuche Aylla Rewe Budi (2018). Ince ka mogetun. Ince ka mogetun - Yo también volví a nacer (subtítulos español) - YouTube

Escuela de Cine y Comunicación Mapuche Aylla Rewe Budi (2018). Ñymineyiñ Kimvn. Ñymineyiñ Kimvn - Recogiendo el Conocimiento (subtítulos español) - YouTube

Escuela de Cine y Comunicación Mapuche Aylla Rewe Budi (2019). Kypalme. Kypalme - El Origen (subtítulos español) - YouTube

Escuela de Cine y Comunicación Mapuche Aylla Rewe Budi (2020). Taiñ Rvpv. Taiñ Rvpv - Nuestro Camino (subtítulos español) - YouTube

Feciso (2018). *Suicidio cotidiano*. SUICIDIO COTIDIANO (2018) subtulado. - YouTube

Feciso(2018). *Traficantes de agua*. CAPTRAFICANTES DE AGUA subtítulos en inglés - YouTube

Feciso (2023). *Clarísima*. Clarisima - YouTube

Gaticine (2017). *Sé, tú*. Sé, tú - YouTube

Ojo de Pescado (2017). *No sé bien quién soy*. No se bien quién soy - YouTube

Ojo de Pescado (2017). *Se pierde el oro chilote*. Se pierde el oro chilote - YouTube

Ojo de Pescado (2018). *Nuestro viaje*. NUESTRO

VIAJE - YouTube

Ojo de Pescado (2020). *Salvemos la tierra*. Salvemos la Tierra - YouTube

ONG Brotar (2016). *La búsqueda de la abuela*. La búsqueda de la abuela - YouTube

ONG Brotar (2019). *El poder del canelo*. EL PODER DEL CANELO - YouTube

ONG Brotar (2019). *El recuerdo de una bella historia*. El recuerdo de una bella historia - YouTube

Pichikeche (2018). *Mapa*. Mapa - YouTube

Pichikeche (2019). *Tras la cámara taller adultos mayores Lanco*. TRAS CÁMARAS TALLER ADULTOS MAYORES LANCO 2019/2020 - YouTube

Pichikeche (2022). *La guagua de dos cabezas*. LA GUAGUA DE 2 CABEZAS - YouTube

Programa Aquí Nos vemos (2018). *Tan sólo un viaje*. Tan Sólo un Viaje - YouTube

Programa Aquí Nos Vemos (2019). *Para los pobres no hay justicia*. Para los pobres no hay justicia - YouTube

Programa Aquí nos vemos (2021). *Un paso al olvido*. Un paso al olvido - YouTube

Taller Crea Tu Película (2018). *La sombra de mis miedos*. “La Sombra de mis Miedos” | Cortometraje Ficción - YouTube

Taller Crea Tu Película (2019). *Después del tiempo*.

Después del tiempo - YouTube

Trasfoco (2016). *Dos pájaros, un destino*. Dos pájaros, un destino (Video Participativo) - YouTube

Trasfoco (2017). *Achao: Entre el cielo, el mar y la tierra*. Achao: entre el cielo, el mar y la tierra - YouTube

REFERENCIAS COMUNICACIÓN POPULAR


Fortín Mapocho, Chile.

Productora Ictus, Chile.

ONG ECO, Chile.

Teleanálisis, Chile.



mpreso en el Taller de
EditorialMatecitoAmargo.

Agosto - 2023

