

CINE ECOTERRITORIAL EN CLAVE DE COMUNIDAD EXPANDIDA: INTERCULTURAL Y TRANSLOCAL

Yadis Vanessa Vanegas-Toala

En las tres últimas décadas, en América Latina se ha profundizado la sobreexplotación de la naturaleza en una fase de “neoextractivismo” y “neodesarrollismo” (Svampa 2019). En respuesta a los conflictos ecosociales detonados de este modelo económico primario exportador, se han articulado novedosas formas de resistencia que operan desde la cooperación. Dicha tendencia, denominada *giro ecoterritorial*, supone un cruce innovador que reivindica la matriz indígena campesina y comunitaria de lucha histórica por el territorio, con una matriz ecologista y feminista (44).

En Ecuador, esa militancia híbrida congrega a actores de diversos sectores de la sociedad civil —movimientos sociales, académicos, organizaciones no gubernamentales, medios de comunicación alternativos, etc.—. Esta articulación emergente, en su eje comunicativo, ha generado una cultura mediática de “defensa de la vida y el territorio” (Coryat 2019); y, han proliferado prácticas comunicacionales que repolitizan la lucha por el territorio, para reivindicar derechos colectivos, culturales y de la naturaleza (Vanegas-Toala 2020).

En efecto, Fernández Bouzo y Besana (2019) proponen que las redes de movilización ecologistas articulan el cine comunitario como estrategia de visibilización que pugna por justicia ambiental. Si se considera que el cine comunitario forma parte de la ecología mediática contemporánea del giro ecoterritorial, es relevante destacar que las tecnologías de la información y comunicación (TIC) han generado transformaciones sociocomunicativas en las formas de producción, circulación, distribución y exhibición, que han posibilitado llegar a nuevos públicos ubicados en espacios locales, regionales y globales. Desde estas premisas, la presente investigación propone la noción de cine comunitario ecoterritorial como un dispositivo mediático, estético, político, cultural y ecológico que reconfigura el sentido de “comunidad”, dada la participación de diversas actorías en clave intercultural y translocal, que comparten un sentir común frente al neoextractivismo y el neodesarrollismo.

En Ecuador, la defensa territorial ha sido un eje neural en la agenda política de los pueblos originarios. Ello explica que sea una de las temáticas centrales en la producción audiovisual indígena y comunitaria. En esta línea, un caso emblemático es Eriberto Gualinga, prestigioso cineasta indígena amazónico del pueblo kwicha sarayaku, cuyas obras han sido fundantes para las luchas antiextractivistas, a través de Selvas Producciones. Asimismo, existen experiencias más recientes como *Tawna*, una productora de cine desde el territorio amazónico, gestionada por realizadores indígenas, cuyo objetivo es la defensa territorial a través del desarrollo de una mirada propia, nutrida del mundo onírico, fundante en su cosmovisión. En efecto, las reivindicaciones ecoterritoriales han articulado estratégicamente un giro comunicacional, a través de la apropiación de diversas tecnologías, formatos y soportes, como parte de sus repertorios de acción colectiva (Vanegas-Toala 2021).

Con estos antecedentes, se toma como estudio de caso al laboratorio de cine y audiovisual “Etsa-Nantu/Cámara-Shuar”, codirigido por un líder indígena shuar y una cineasta mestiza, en alianza colaborativa para la defensa del territorio. El objetivo de esta investigación analiza las prácticas de producción y exhibición del colectivo, mediante la etnografía multisituada —que examina la configuración y circulación de significados a través de acciones que se producen en distintos territorios y temporalidades (Marcus 2001)—, para explicar las reconfiguraciones del cine comunitario desde el lente del giro ecoterritorial.

SMALL CINEMAS, CINE COMUNITARIO Y EL GIRO ECOTERRITORIAL

El cine comunitario latinoamericano ha estado vinculado a luchas políticas de actores sociales marginalizados, y reivindica el derecho a la comunicación desde la soberanía audiovisual —entendida como cosmovisión, estética y lenguaje propio—, sin necesidad de intermediarios (Gumucio-Dagron 2014, 9). La Red de Cine Comunitario de América Latina y el Caribe, conformada en 2014, apunta a la transformación de sus comunidades hacia el bienestar, a partir de la autorrepresentación y la visibilización de sus realidades (2020). En Ecuador, Pocho Álvarez (2014) ubica el surgimiento del cine comunitario desde actores sociales que históricamente han sido discriminados, en especial, pueblos originarios. De hecho, en Ecuador tanto el cine comunitario como el cine indígena emergieron en el contexto de la creación de Confederación Nacional de Pueblos y Nacionalidades del Ecuador (CONAIE), en 1986, y los levantamientos del movimiento indígena de Ecuador que signaron los 90, y pugnaron por los derechos colectivos, territoriales, culturales y de autodeterminación de pueblos indígenas. Como

un eco irradiado de estos procesos políticos, se reivindicó también la soberanía audiovisual y democratización de la comunicación.

Recientemente, Diana Coryat y Noah Zweig (2019) han acuñado el término *small cinemas* en referencia al Nuevo Cine Ecuatoriano —gestado a partir de los 90—, e incluye al cine comunitario, el cine indígena y de los pueblos y las nacionalidades, los documentales activistas y el cine guerrilla. Estos *cines de pequeña escala* generan formas de agencia audiovisual, ubicadas al margen del proyecto Estado nación. En este sentido, recogen expresiones de un cine que cuestiona lo “nacional” monocultural, y plantean un cambio de paradigma hacia un cine “plurinacional” que reivindica la diversidad cultural de un país con catorce nacionalidades y dieciocho pueblos (Coryat y Zweig 2019, 78).

En la actualidad, lo comunitario se entiende más allá de esencialismos étnicos o geográficos, y cuestiona el reduccionismo que pretendió asociarlo únicamente a población indígena o campesina. En efecto, los estudios contemporáneos proponen la denominación de *prácticas comunicacionales audiovisuales comunitarias*, en la que participan, principalmente, las poblaciones de base con control efectivo en la toma de decisiones, en colaboración con redes de diversos actores que acompañan e impulsan el proceso, pero no lo protagonizan (Fernández Bouzo y Besana 2019).

En sintonía con esta visión, Gumucio-Dagron (2014) afirma que el cine comunitario se dinamiza como una “comunidad de interés”, es decir, con objetivos políticos comunes. Gerylee Polanco y Camilo Aguilera (2011), expertos en audiovisuales colectivos, sugieren que los sentidos políticos que se tejen en el cine comunitario apuestan a la transformación política y social. Así, lo que está en juego es la reivindicación histórico-cultural de la comunidad, entendida como proyecto político que no está

libre de conflicto y de romantizaciones esencialistas. Coincide Pocho Álvarez (2014) cuando enfatiza que el cine comunitario debe entenderse como proceso social que expresa el grado de acción y organización que deviene del marco de significación colectiva que dota de sentido a la comunidad. La concepción de *comunidad ampliada* (Polanco-Uribe y Aguilera-Toro 2011) permite comprender la importancia de articular redes para la acción colectiva, dada por la participación de organizaciones del tercer sector, académicos o cineastas profesionales.

Sobre esta base, propongo la noción de *comunidad expandida*, nutrida del giro ecoterritorial, para referir a una nueva forma de hacer comunidad, en la que diversos actores se “acuerpan” en torno de la defensa del territorio como interés común, a través de un diálogo intercultural donde intercambian saberes y sentires, y cuyos flujos de actividad tienen un carácter multi-situado —en diversos espacios físicos, así como digitales— que permite un campo de acción translocal. Desde esta premisa, re-configure la noción de cine comunitario en clave ecoterritorial, que defino como las prácticas audiovisuales gestadas de forma colaborativa entre diversos actores desde el diálogo intercultural, centradas en la defensa de derechos territoriales, colectivos, culturales y de la naturaleza, y cuyas prácticas de producción y circulación involucran a diversas tecnologías (análogas y digitales), así como diversos espacios (rurales, urbanos y digitales).

En efecto, asistimos a una reconfiguración del cine comunitario desde el giro ecoterritorial, que le apuesta a la construcción de sentidos ecopolíticos, en una dinámica intercultural y translocal que genera una “conciencia territorial expandida”, para cuestionar el modelo de desarrollo extractivista (Vanegas-Toala 2020, 138). Por esta razón, el cine ecoterritorial actúa como dispositivo mediático, estético y político desde el que se potencia un sentido ecocrítico —sustentado en ontologías no

occidentales presentes en las cosmovisiones de pueblos originarios— que configura imaginarios de formas alternativas de relacionamiento entre humanos y no humanos (Vanegas-Toala 2021).

La dinámica de producción, circulación y exhibición del cine comunitario ecoterritorial puede interpretarse desde la propuesta de *hybrid media activism* (Treré 2019), que concibe a las prácticas comunicacionales de los movimientos sociales en el marco de la ecología mediática. La naturaleza híbrida de las prácticas comunicacionales contemporáneas alude a que los activistas interactúan *con* y *desde* una amplia gama de tecnologías (*old/new*), espacios (*physical/digital*), actores (*human/non-human*), procesos de comunicación (*internal/external*) y canales (*corporate/alternative*).

El cine comunitario es una práctica política-comunicacional híbrida, sobre todo, dada la dinámica de cooperación en red. Este tiene un impacto tanto en su dimensión simbólica, como en sus formas organizativas de producción y posproducción; de ahí que el cine comunitario ecoterritorial, en diálogo con la propuesta de *small cinemas* —entendido como un *cine pequeño, glocal y plurinacional* (Coryat y Zweig 2019, 73)—, se ha reconfigurado en torno a la lógica híbrida y las prácticas comunicacionales del activismo.

EL LABORATORIO DE CREACIÓN AUDIOVISUAL ETSA-NANTU/CÁMARA-SHUAR

Etsa-Nantu/Cámara Shuar¹ es un laboratorio de creación audiovisual, fundado en 2013, para la defensa territorial en la Amazonía ecuatoriana. El colectivo está codirigido por el líder shuar Domingo Ankuash y la cineasta Verenice Benítez. El labo-

1 Página web www.camara-shuar.org.