

PRÁCTICAS AUDIOVISUALES Y PRODUCCIÓN DE LO COMÚN

Luz Estrello y Julio César Gonzales Oviedo

En América Latina y el Caribe, durante la última década, se ha vuelto habitual el uso de la palabra *comunitaria/o* para referirse a cierto tipo de prácticas audiovisuales que se desenvuelven por fuera del ámbito de la industria cinematográfica y de los medios de comunicación masiva, y que son protagonizadas por cuerpos, comunidades y territorios que se narran a sí mismos.

Esta manera de practicar el audiovisual ha sido nombrada de diferentes maneras. Directamente, se habla de cine y/o audiovisual participativo, cine sin autor, cine popular, alternativo, comunitario o colaborativo. Incluso, se habla de los otros cines, del cine de grupo, y por supuesto, de *small cinemas*. Para nosotros, esta constelación de categorías evidencia una inquietud por la mirada situada, es decir, contextualizada en un tiempo y espacio particular, y por un proceso de producción que trata de alejarse de las jerarquías, del paradigma del autor único y de la idea de que solo hay una forma (la comercial) de vivir el cine. Sin embargo, ¿se refieren al mismo tipo de práctica audiovisual? ¿Qué es lo comunitario en el audiovisual? ¿Qué es un audiovisual comunitario? ¿De qué maneras se manifiesta y qué implicaciones tiene?

Partiendo de nuestra propia condición de colectivo que, entre otros aspectos, produce audiovisual junto a diferentes grupos de personas y comunidades, exponemos que estas prácticas audiovisuales pueden ser entendidas como una forma *de producción de lo común* (Gutiérrez, Linsalata y Navarro 2016), en tanto son ejercidas por personas con un mismo objetivo y de forma colaborativa, para satisfacer necesidades compartidas. Por ende, pensamos que es posible analizarlas a partir de los bienes que producen (materiales e inmateriales) y acercarse al tejido de relaciones sociales que las sostienen.

En este ensayo, primero recorreremos el “estado de la cuestión” antes de pasar al marco conceptual que pusimos en operación para pensar las prácticas audiovisuales comunitarias, haciendo referencia a experiencias colectivas que, como nosotras y nosotros en Maizal, practican el audiovisual en las fronteras de los campos hegemónicos.¹

PANORAMA TEÓRICO-HISTÓRICO

Los estudios sobre cine y audiovisual cubren ampliamente el interés por las cualidades artísticas y estéticas alrededor de la producción de películas, de la creación de audiencias y también sobre las implicaciones sociales de la imagen cinematográfica. En su mayoría, están dedicados al análisis de las prácticas de creación vinculadas con el canon de la industria y cultura de masas, o a la perspectiva autoral en circuitos llamados

1 Nuestra argumentación se basa en las reflexiones y los hallazgos de la investigación colectiva *Cine y audiovisual comunitario en Perú: Prácticas de creación colectiva*, realizada durante 2020, donde abordamos una serie de casos de estudio planteados con una metodología cualitativa, con los principios y las herramientas propios de la antropología visual. Iniciativa ganadora del concurso nacional de proyectos de investigación sobre cinematografía y audiovisual 2019, del Ministerio de Cultura de Perú. El equipo de investigación estuvo conformado por Luz Estrello, Amanda G. Córdova, Julio César Gonzales y Gabriela Koc.

independientes o alternativos. La sociología de la cultura y las teorías de la comunicación también han contribuido al debate, aunque desde una perspectiva más general. Quizá el campo de estudio con la perspectiva más abierta ha sido la antropología audiovisual, en el sentido de incorporar temáticas y marcos analíticos que buscaron superar el positivismo —y colonialismo— que acompañó los primeros momentos del dúo cine/antropología, a inicios del siglo XX.

La literatura académica disponible en torno de la noción de audiovisual comunitario todavía es escasa y está enfocada, por lo general, en casos de estudio o experiencias singulares, que no necesariamente se proponen argumentar en términos conceptuales, o no se detienen demasiado en ello. Es, además, una noción cuya aparición es, en cierta medida, reciente, pues aunque hay experiencias colectivas con una larga trayectoria que dialogan con los medios comunitarios, su uso toma relevancia en la última década y cada vez se extiende más. Para nosotros, en Maizal, se trata de una categoría con la que a menudo hemos definido algunas de nuestras experiencias con entramados sociales de distintos lugares de Abya Yala,² los cuales tienen en común el uso del audiovisual para la autorrepresentación, la documentación, la actualización de la memoria y la expresión colectiva.

No sucede lo mismo con el resto de las categorías emparentadas con el movimiento social-cinematográfico de los años 60 y 70, cuyas resonancias atravesaron los 80 y 90 del siglo pasado, como: tercer cine, cine militante o video popular. Tampoco con las que emanan de la fusión entre cine y antropología, también desde mediados del siglo XX, como cine etnográfico, antropología compartida, video participativo e, incluso, documental colaborativo (Zirión 2015). En ambos casos, se cuenta con una

2 Abya Yala es el término utilizado por los kuna, pueblo originario que habita en Colombia y Panamá, para nombrar al continente americano.

nutrida bibliografía, fruto de años de producción y estudio, que han arrojado diferentes categorías y definiciones que, consideramos, forman parte del sustrato de lo que en los últimos años se nombra cine y/o audiovisual comunitario.

Esta producción de conocimiento, visualidades y sonoridades está estrechamente relacionada con el ritmo sociopolítico de cada época. A continuación, solamente enunciamos algunas claves que nos han servido para ubicar los hilos que conducen a la noción de lo comunitario en el cine y en el audiovisual. Un ejercicio que, como se verá, nos hizo decidirnos por un entramado conceptual que coloca en el centro al audiovisual como praxis colectiva que reproduce lo común.

EL CINE AL SERVICIO DE LOS PUEBLOS

El Nuevo Cine Latinoamericano, movimiento de cineastas que durante los años 60 y 70 se propuso representar la realidad del pueblo de forma directa y comprometida, evidenció las condiciones de desigualdad y pobreza en las ciudades, en el campo y en las comunidades indígenas.

En aquellos años, el cine problematiza con vehemencia la “relación entre arte y política o entre imagen y clamor por la justicia. De hecho, la potencia creativa y el acto de resistencia artístico de la cinematografía que orientaba su producción al arte residía precisamente en esta problemática relación” (Goicochea y Cabezas 2014, 12). Si bien las manifestaciones y experiencias de lo que ahora llamamos *cine político* o *militante* no tuvieron el mismo impulso y trascendencia —pues su historia varía según cada país—, resalta un interés común por producir una imagen crítica de la realidad latinoamericana que, en muchos casos, estuvo acompañada de elaboraciones teóricas, publicadas como manifiestos.

Un ejemplo es el aporte de Fernando Solanas y Octavio Getino (del Grupo Cine Liberación) en torno a la noción de cine militante, elaborada durante varios años al calor de su práctica audiovisual en Argentina. La definían como aquel “que se asume integralmente como instrumento, complemento o apoyatura de una determinada política y de las organizaciones que la lleven a cabo, al margen de la diversidad de objetivos que procure: contrainformar, desarrollar niveles de conciencia, agitar, formar cuadros, etc.” (Solanas y Getino 1971, citados en Mestman 2009, 124).

La clave en la definición de cine militante propuesta por Cine Liberación está en la intensa actividad del grupo en aquellos años, marcada por la exhibición de *La hora de los hornos* (1968). Esta pieza, concebida como un acto-film, adquiere pleno sentido en la proyección dentro de circuitos políticamente organizados (sindicatos, grupos estudiantiles, culturales, etc.), cuando las personas dialogaban entre sí, después de la película. Por lo tanto, “el carácter militante de este cine derivaba más de la experiencia que desencadenaba, de la generación de un acto político durante o tras la proyección, que del propio contenido de los films” (Mestman 2009, 129). Este énfasis en la exhibición es particularmente interesante, si se considera que es una de las preocupaciones más notables de los colectivos audiovisuales hasta el día de hoy, en vista del acaparamiento de las carteleras por parte de las grandes cadenas de distribución de películas.

Ahora bien, como apunta Alfonso Gumucio, no es posible establecer una relación directa entre lo que ahora se conoce como cine comunitario y los planteamientos del nuevo cine latinoamericano. Sin embargo, muchas de las prácticas de los cineastas y los cineastas de aquellos lejanos días “tuvieron influencia en el desarrollo del cine comunitario, en la medida en que introdujeron formas de organización, de producción y de

difusión de alternativas, pero, sobre todo, una mirada desde la identidad y desde las luchas sociales, que se tradujo, en muchos casos, en una estética también diferente” (Gumucio 2014, 45).

EL PARADIGMA DE LA COMUNICACIÓN POPULAR: LA PRÁCTICA ANTES QUE LA TEORÍA

El surgimiento de formas de organización, producción y difusión “alternativas”, en el sentido de no seguir el patrón establecido por la industria, no solo se han dado en el ámbito del cine, sino de la comunicación en general. En la literatura sobre el tema, encontramos cierto consenso en señalar la importancia de las radios levantadas por los trabajadores mineros en Bolivia y de la Radio Sutatenza en Colombia, impulsada por José Joaquín Salcedo, hacia 1947. Con sus diferencias, ambos casos de comunicación (y educación) en manos de los pueblos “se tradujeron en nuevas experiencias de apropiación que desafiaron marcos legales injustos desde la legitimidad de sus derechos denunciando realidades de sometimiento y exclusión” (Chaparro 2015, 95).

La principal vertiente de pensamiento-acción crítica que nutrió estas primeras experiencias comunicacionales-populares, que años después se pasaron al audiovisual, es la pedagogía para la liberación, planteada por Paulo Freire, desde su experiencia en Brasil. Para él y los educadores que implementan su método hasta hoy en día, es necesaria una educación valiente: “una educación que lleve al hombre a una nueva posición frente a los problemas de su tiempo y de su espacio. Una posición de intimidad con ellos, de estudio y no de mera, peligrosa y molesta repetición de fragmentos, afirmaciones desconectadas de sus mismas condiciones de vida” (Freire 1965, 99).