Universidad Andina Simón Bolívar

Sede Ecuador

Área de Comunicación

Maestría de Investigación en Comunicación

Mención en Visualidad y Diversidades

Procesos de creación y autorrepresentación de las mujeres afrodescendientes en el cine comunitario

Casos de estudio Renacer y Memoria (Colombia) y Ojo Semilla (Ecuador)

Karla Valeri Morales Aguayo

Tutor: Edgar Clotario Vega Suriaga

Quito, 2025

Trabajo almacenado en el Repositorio Institucional UASB-DIGITAL con licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Reconocimiento de créditos de la obra
No comercial
Sin obras derivadas

Para usar esta obra, deben respetarse los términos de esta licencia

Cláusula de cesión de derecho de publicación

Yo, Karla Valeri Morales Aguayo, autora del trabajo intitulado “Procesos de creación y autorrepresentación de las mujeres afrodescendientes en el cine comunitario. Casos de estudio Renacer y Memoria (Colombia) y Ojo Semilla (Ecuador)”, mediante el presente documento dejo constancia de que la obra es de mi exclusiva autoría y producción, que la he elaborado para cumplir con uno de los requisitos previos para la obtención del título de Magíster en Comunicación, Mención en Visualidad y Diversidades, en la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.

1. Cedo a la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, los derechos exclusivos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, durante 36 meses a partir de mi graduación, pudiendo por lo tanto la Universidad, utilizar y usar esta obra por cualquier medio conocido o por conocer, siempre y cuando no se lo haga para obtener beneficio económico. Esta autorización incluye la reproducción total o parcial en los formatos virtual, electrónico, digital, óptico, como usos en red local y en internet.
2. Declaro que, en caso de presentarse cualquier reclamación de parte de tercero respecto de los derechos de autor/a de la obra antes referida, yo asumiré toda responsabilidad frente a terceros y a la Universidad.
3. En esta fecha entrego a la Secretaría General el ejemplar respectivo y sus anexos en formato impreso y digital o electrónico.

08 de mayo de 2025

Firma:

Resumen

El presente estudio analiza los procesos de creación y autorrepresentación de las mujeres afrodescendientes en el cine comunitario, tomando como casos de estudio los colectivos Renacer y Memoria (Colombia) y Ojo Semilla (Ecuador). La investigación parte del reconocimiento de que la representación de la mujer en el cine ha sido históricamente configurada por narrativas hegemónicas que refuerzan estereotipos de subordinación y cosificación. Desde una perspectiva de género, se explora cómo el cine comunitario ha permitido a las mujeres afrodescendientes subvertir estas representaciones, convirtiéndose en creadoras activas de sus propias narrativas visuales. En este sentido, la autorrepresentación surge como una alternativa para reconfigurar la mirada y disputar el control sobre su imagen y significado en la cultura visual contemporánea. Mediante un enfoque cualitativo que combina el análisis de producciones audiovisuales, entrevistas etnográficas y revisión teórica, el estudio evidencia cómo el cine comunitario no solo desafía la invisibilización y exotización impuestas por la industria tradicional, sino que resignifica los imaginarios audiovisuales. Obras como *Carillas* y *Polifonía* muestran que estas producciones van más allá de la representación de la violencia y destacan el tejido comunitario, la resistencia y la agencia de las mujeres afrodescendientes en la construcción de nuevas narrativas. De esta forma, el cine comunitario se presenta como un espacio de transformación social, promoviendo formas de autorrepresentación que dignifican sus experiencias y refuerzan su papel como protagonistas activas en estas producciones cinematográficas.

Palabras clave: cine comunitario, autorrepresentación, proceso de creación, mujeres y cine, mujeres afrodescendientes, colonialidad

Tabla de contenidos

Figuras 9

Introducción 11

Capítulo primero Cine comunitario y mujeres 15

1. Mujer, cine y representación 15

2. Colonialidad y género 19

2.1. La mujer subalternizada: salvacionismo y control visual en la narrativa colonial 23

3. Miradas coloniales y cuerpos racializados: la mujer afrodescendiente en el cine hegemónico 26

3.1. Cine de Hollywood y la representación de las mujeres afro en sus inicios 29

3.2. Representación, estereotipos y configuración del imaginario 32

4. Cine comunitario y autorrepresentación 35

4.1. El registro de la alteridad y la autorrepresentación 37

4.2. Resistencia y autorrepresentación: una narrativa desde las mujeres 40

5. Ruta metodológica 43

Capítulo segundo Procesos de creación colectiva en el cine comunitario 45

1. Laboratorio de Cine y Audiovisual Comunitario Ojo Semilla 47

1.1. Contexto territorial en el Valle del Chota-Mira 50

1.2. Un cine comunitario desde las mujeres 51

1.3. Círculo de mujeres y ritualidad 52

1.4. Trabajando con el cuerpo-territorio 54

1.5. Recuperación de la memoria histórica 56

1.6. Guion colectivo y narrativas participativas 57

2. Escuela Audiovisual Renacer y Memoria 59

2.1. Territorio y resistencia: las Renacientes en el Cauca 60

2.2. Pedagogías para el intercambio de saberes 63

2.3. La construcción de narrativas propias 64

Capítulo tercero Procesos de autorrepresentación en los colectivos Ojo Semilla y Renacer y Memoria 67

1. Aspectos metodológicos del análisis de contenido 68

2. "Carillas", el cortometraje de Ojo Semilla 71

2.1. Identidad 71

2.2. Actos de resistencia 74

2.3. Violencia 76
2.4. El rol de las mujeres 79
2.5. Las relaciones entre mujeres 81
2.6. Memoria 84
2.7. Espacio y entorno 85
3. “Polifonía”, el cortometraje de Renacer y Memoria 87
3.1. Identidad 88
3.2. Actos de resistencia 91
3.3. Rol de las mujeres 94
3.4. Relación entre mujeres 97
3.5. Memoria 99
3.6. Espacio y entorno 102
3.7. Violencia 104
Conclusiones 108
Obras citadas 112

Figuras

Figura 1. Proyecto Ojo Semilla: Mujeres y Feminismos…….. 54
Figura 2. Círculo de mujeres para el intercambio de saberes…… 58
Figura 3. Altar como parte del ritual de apertura…… 59
Figura 4. Participantes dialogando sobre “Las huellas de las mujeres”……. 63
Figura 5. Escuela Audiovisual Renaces y Memoria en la producción de Polifonías…. 66
Figura 6. Proyecto Escuela Audiovisual Renaces y Memoria en la producción de Polifonías…… 68
Figura 7. Cartel de cine del cortometraje documental “Polifonía”…… 72
Figura 8. Cantidad, en porcentajes, del contenido del cortometraje Carillas realizado por Ojo Semilla, de acuerdo con las categorías determinadas para el análisis……. 79
Figura 9. Cantidad, en repeticiones, del contenido del cortometraje Carillas realizado por Ojo Semilla, de acuerdo con los indicadores de la categoría Identidad……. 80
Figura 10.Cantidad, en repeticiones, del contenido del cortometraje Carillas realizado por Ojo Semilla, de acuerdo con los indicadores de la categoría Actos de resistencia……. 83
Figura 11. Cantidad, en repeticiones, del contenido del cortometraje Carillas realizado por Ojo Semilla, de acuerdo con los indicadores de la categoría Violencia……... 86
Figura 12. Cantidad, en repeticiones, del contenido del cortometraje Carillas realizado por Ojo Semilla, de acuerdo con los indicadores de la categoría Rol de las mujeres… 89
Figura 13. Cantidad, en repeticiones, del contenido del cortometraje Carillas realizado por Ojo Semilla, de acuerdo con los indicadores de la categoría Relación entre mujeres…….. 92
Figura 14. Cantidad, en repeticiones, del contenido del cortometraje Carillas realizado por Ojo Semilla, de acuerdo con los indicadores de la categoría Memoria…….. 95
Figura 15. Cantidad, en repeticiones, del contenido del cortometraje Carillas realizado por Ojo Semilla, de acuerdo con los indicadores de la categoría Identidad…….. 97
Figura 16. Cantidad, en porcentajes, del contenido del cortometraje Polifonías realizado por Renacer y Memoria, de acuerdo con las categorías determinadas para el análisis. 99
Figura 17. Cantidad, en repeticiones, del contenido del cortometraje Polifonías realizado por Renacer y Memoria, de acuerdo con los indicadores de la categoría Identidad. 100

Figura 18. Cantidad, en repeticiones, del contenido del cortometraje Polifonías realizado por Renacer y Memoria, de acuerdo con los indicadores de la categoría Actos de resistencia…… 103
Figura 19. Cantidad, en repeticiones, del contenido del cortometraje Polifonías realizado por Renacer y Memoria, de acuerdo con los indicadores de la categoría Rol de las mujeres……. 107
Figura 20.Cantidad, en repeticiones, del contenido del cortometraje Polifonías realizado por Renacer y Memoria, de acuerdo con los indicadores de la categoría Relación entre mujeres…….. 110
Figura 21. Cantidad, en repeticiones, del contenido del cortometraje Polifonías realizado por Renacer y Memoria, de acuerdo con los indicadores de la categoría Memoria….. 113
Figura 22. Cantidad, en repeticiones, del contenido del cortometraje Polifonías realizado por Renacer y Memoria, de acuerdo con los indicadores de la categoría Espacio y Entorno……. 116
Figura 23. Cantidad, en repeticiones, del contenido del cortometraje Polifonías realizado por Renacer y Memoria, de acuerdo con los indicadores de la categoría Violencia…. 119

Introducción

El cine comunitario viene conformando en los últimos años un espacio fundamental para la construcción de narrativas alternativas, permitiendo que diversos grupos sociales se representen a sí mismos y elaboren sus propias historias dentro de circuitos locales políticamente activos. En este contexto, la relación entre cine, género y representación ha adquirido un papel fundamental, especialmente cuando se busca analizar la participación de las mujeres en la creación audiovisual y su incidencia en la transformación de discursos hegemónicos.

En este sentido, la presente investigación propone abordar el cine comunitario realizado por mujeres afrodescendientes en Colombia y Ecuador, explorando cómo se ha convertido en una herramienta para cuestionar y redefinir las formas tradicionales de representación. A lo largo de las últimas décadas, las producciones audiovisuales comunitarias han adquirido relevancia en el ámbito público, facilitando la inserción de perspectivas subalternas y promoviendo una mayor diversidad en la construcción de narrativas audiovisuales.

Históricamente, la representación de la mujer en el cine ha estado determinada por narrativas hegemónicas que la encasillan en roles estereotipados y de subordinación. Sin embargo, el cine comunitario ha posibilitado nuevas formas de narración que buscan visibilizar y reivindicar la agencia de las mujeres desde el ejercicio audiovisual. A través de estas producciones, se ha logrado responder a modelos contemporáneos, permitiendo a las mujeres no solo ser sujetos de representación, sino también gestoras y creadoras desde sus propios entornos, experiencias y lugares de enunciación.

Teniendo en cuenta lo mencionado, esta investigación parte de la necesidad de comprender cómo el cine comunitario ha permitido formas de autorrepresentación y participación desde el ámbito audiovisual, destacando su papel en la construcción de discursos alternativos sobre la mujer. Se busca en principio estudiar la relación entre visualidad, colonialidad y género, observando en dos casos de estudio, la manera en que estos elementos han influenciado en la creación de contenidos audiovisuales comunitarios. También se examinaron tensiones y desafíos que enfrenta el cine comunitario en un contexto aún sujeto a una industria cinematográfica altamente comercial.

El objetivo es examinar el impacto del cine comunitario realizado por mujeres afrodescendientes en la configuración de autorrepresentaciones dentro del ámbito audiovisual comunitario. Para ello, utiliza una metodología cualitativa basada en el análisis de casos de estudio, entrevistas etnográficas y revisión de producciones audiovisuales, con el fin de comprender procesos de creación desde experiencias locales. Identificó aquellas estrategias narrativas preponderantes utilizadas para generar iniciativas para la transformación del rol de la mujer en la sociedad, enfatizando en lo afro y sus contextos locales de Colombia y Ecuador.

También explora cómo el cine comunitario permite la generación de nuevas dinámicas de producción audiovisual, en las que la participación de la comunidad juega un papel fundamental en sus formas. Dichas dinámicas ofrecen, en buena medida, una alternativa a los modelos tradicionales de hacer cine, permitiendo la inclusión de diversas voces y perspectivas en la construcción de relatos.

Está estructurado en tres capítulos. El primero contextualiza los conceptos clave que orientan la investigación tales como cine comunitario, representación, género y colonialidad. También aborda hitos históricos en cuanto a formas de producción, narrativas audiovisuales y características de tradiciones sobre la representación de la mujer en momentos y espacios determinados. El segundo analiza los dos casos de estudio en relación con prácticas de producción del cine comunitario, con énfasis en las experiencias de mujeres afrodescendientes productoras audiovisuales y sus distintos avatares propios de su quehacer audiovisual. El tercer capítulo presenta un análisis de contenido detallado de producciones audiovisuales emblemáticas para estas organizaciones y que ilustran la manera en que el cine comunitario ha permitido la emergencia de discursos visuales alternativos y contrahegemónicos.

Finalmente, el estudio presenta conclusiones que invitan a reflexionar sobre los desafíos y oportunidades que enfrenta el cine comunitario en su lucha por una mayor representación audiovisual. Por consiguiente, *Polifonía* y *Carillas* convergen en una exploración profunda de la identidad de las mujeres afrodescendientes, utilizando elementos visuales y sonoros para articular una compleja red de significados construidos a partir de la vestimenta, las características físicas, las expresiones culturales, el origen étnico y las costumbres. Estas producciones no solo permiten que se escuchen las voces de mujeres históricamente marginadas y silenciadas, sino que también funcionan como archivos de memoria colectiva e histórica. En este sentido, se erigen como herramientas de resistencia frente a la homogeneización cultural y la imposición de narrativas

audiovisuales dominantes, reafirmando el cine comunitario como un espacio de autorrepresentación.

Con todo, la investigación espera aportar una visión integral sobre el papel del cine comunitario como un medio de resistencia y transformación social, destacando su relevancia en la creación de narrativas propias y la transformación de las formas de representación en el audiovisual contemporáneo. Finalmente, se espera contribuir también al debate académico sobre lo audiovisual y la representación en torno al género, ofreciendo un análisis crítico sobre el impacto de las producciones comunitarias en la construcción de identidades y en la redefinición de discursos visuales convencionales.

Capítulo primero
Cine comunitario y mujeres

En esta primera instancia se ha propuesto abordar algunas de las principales temáticas en torno al cine comunitario realizado por mujeres, teniendo en cuenta discusiones teórico-conceptuales que ayudan a delimitar y comprender ejes de relevancia. Para hablar de cine comunitario y mujeres, es preciso acudir a conceptos como el de representación y su papel en el mundo del cine, manteniendo como eje la elaboración de sentidos sobre la mujer.

También es necesario abordar la relación entre visualidad, colonialidad y género, cuestión bastante cercana a lo anterior, pero que profundiza en el enfoque del impacto de lo visual sobre la manera en que se han venido construyendo discursos estéticos hegemónicos de notoria incidencia sobre la concepción de género y algunas posibles respuestas a ello.

1. Mujer, cine y representación

Los estudios, análisis e investigaciones sobre el cine como objeto de estudio han alcanzado una amplitud tal que ya no pueden considerarse un campo novedoso o poco explorado. Desde las teorías cinematográficas propias hasta las disertaciones provenientes de otros campos de estudios como la historia, la sociología, la antropología, la filosofía y otras, el cine se ha convertido en un espacio de diálogo interdisciplinario. Sin embargo, al examinar la relación entre el cine y la idea de *representación*, especialmente en lo que respecta a la *representación de la mujer*, nos adentramos en un campo temático específico asociado a discusiones sobre género, e incluso, la identidad.

Para autores como Sangro y Plaza (2010), tanto el cine como la televisión son capaces de transmitir valores, modelos, actitudes, y también representaciones de género que refuerzan, mantienen o transgreden estereotipos sobre lo masculino y lo femenino (18). Para estos, el estudio del cine bajo una perspectiva de representaciones de género implica tener en cuenta aspectos como el análisis de la mirada de los creadores y las creadoras en cuanto a sus formas de representación, así como las reflexiones sobre las imágenes y sus múltiples facetas en torno a roles diversos como la sexualidad, la etnia, la edad (en la publicidad, comedia, romance, entretenimiento, etc.).

Desde una visión retrospectiva, el cine ha empezado a entenderse como un elemento que ha venido colaborando en la reproducción social de ideologías dominantes, concentradas notoriamente en la explotación y represión de la sexualidad femenina. Desde estas perspectivas se argumenta también que la representación de la mujer en el cine y otras formas de narrativa visual no es inocente, sino que está cargada de significados políticos y culturales que refuerzan sistemas de dominación y control que colocan a la mujer en una posición específica dentro de un orden social y natural, definido en función de la mirada masculina y limitado a una serie de roles y estereotipos:

> El cine dominante instala a la mujer en un particular orden social y natural, la coloca en una cierta posición del significado, la fija en una cierta identificación. Representada como un término negativo de la diferenciación sexual, espectáculo-fetiche o imagen especular, en todo caso obscena (esto es, fuera de la escena), la mujer queda constituida como terreno de la representación, imagen que se presenta al varón. (DeLauretis 1992, 29)

DeLauretis entiende entonces a este ejercicio representacional de la mujer como la creación de imágenes fundamentadas en el espectáculo, la contemplación y el placer visual, principalmente para públicos masculinos, pero asociadas estrechamente a una cultura expandida que en otros ámbitos de la vida contemporánea se comportan de forma similar, produciendo efectos ideológicos de alta incidencia en las construcciones sociales (64). La autora se refiere a un conjunto de valores patriarcales traducidos a estéticas y narrativas que alimentan a todos los sujetos sociales (66).

Con lo anterior, se pone en evidencia que el cine no solo es una herramienta que permite representar la realidad, sino que de manera más compleja logra construir imágenes y visiones de la sociedad tomando un papel relevante entre narrativas y espectadores. En ese sentido, es importante ver al cine como un proceso semiótico en el que constantemente nos vemos inmersos, representados e influenciados ideológicamente. Las narrativas que construyen representaciones sobre la mujer pueden ser entendidas como ficciones que inciden ampliamente en nuestras relaciones sociales, pero que al tiempo se alimentan de ellas, configurando un proceso constante de ida y vuelta.

Algunas lecturas sobre especificidades de la representación de la mujer en el cine coinciden en que existe una tendencia notoria y extensa basada en la cosificación de la mujer, mostrándola como un objeto destinado a evaluarse desde criterios de belleza predefinidos socialmente (Kuhn 1991, 20). Esta posición expresamente feminista sostiene que la cosificación de la mujer contribuye a la perpetuación de los roles de género y las dinámicas de poder desiguales:

> Esta postura se basa en la idea de que los modos habituales de representación constituyen formas de la subjetividad -el sujeto fijado por el carácter cerrado de la obra, por ejemplo- características de una cultura patriarcal o masculina, y que escribir al "modo femenino" es en sí desafiar la constitución ideológica de los modos predominantes de representación. (Kuhn 1991, 32)

Aunque para esta investigación la idea de escribir al modo femenino es de utilidad para abordar los casos de estudio y las nuevas propuestas que podrían estar respondiendo a tradiciones de representación de la mujer, es importante hacer énfasis en que la tendencia cosificadora sigue siendo preponderante. Mulvey por ejemplo, coincide en que "en su tradicional papel de objeto exhibición, las mujeres son contempladas y mostradas simultáneamente con una apariencia codificada para producir un impacto visual y erótico tan fuerte, que puede decirse de ellas que connotan 'para-ser-miradabilidad'" (Mulvey 2001, 370). Es decir, la representación de las mujeres en el cine puede no ser siempre útil y coherente con la trama o el desarrollo de una historia, sino que a menudo se utiliza simplemente como un elemento visual para agregar cierto valor estético o atractivo sexualizado al filme.

Lo anterior debería ser considerado, como suele pasar en otras instancias, como una especie de canon establecido que forma parte de un modelo omnipresente de producción y representación común en las industrias cinematográficas a nivel mundial (Kuhn 1991, 35). Se ha moldeado a lo largo de la historia del cine una visión universal del mismo, incluyendo los lugares de exhibición, estructuras narrativas, creación de personajes, elaboración de historias, todo atravesado en buena medida por la mirada objetual/exhibicionista de la mujer.

La crítica propuesta por Kuhn llega a ser incluso más amplia, llevando a pensar en los roles de la producción cinematográfica y su relación con la representación de la mujer. Si examinamos la historia del audiovisual hasta la actualidad, se puede notar que quiénes han predominado en la industria cinematográfica, la historia del arte e incluso en la televisión, han sido hombres que ocupan posiciones de mando y control. En la industria del cine, por ejemplo, son hombres mayoritariamente quienes suelen ocupar roles de producción, dirección y técnicos.

Sin embargo, los cambios que se han presenciado en los últimos años en la industria cinematográfica también permiten afirmar que "el desarrollo de las tecnologías al servicio de las representaciones culturales tiene el poder de transformar las relaciones sociales y los modos de dirigirse a la audiencia" (Kuhn 1991, 39). Tal es el caso que las

nuevas formas de producción y distribución de películas han generado el surgimiento de pequeñas compañías independientes de las instituciones tradicionales del cine que han logrado diversificación de audiencias y otras demandas para la creación de películas. Estas nuevas películas independientes, aunque operan todavía dentro de varios de los parámetros establecidos por el cine clásico -en términos de estructura y estilo-, ofrecen cambios significativos con respecto a representaciones alternativas de las mujeres.

La complejidad de los cambios que vienen presentándose sobre la producción de estéticas, narrativas y representaciones desde el cine ha entrado en diálogos necesarios con las críticas propias del feminismo sobre sí mismo. Dar cuenta de que no es posible hablar de un conjunto homogéneo llamado *mujeres* sino de lo contrario, mostró que se había consolidado un feminismo ciertamente dominante que "proyectaba muchas veces una visión proteccionista de las feministas del tercer mundo como mujeres oprimidas que deben ser liberadas por medio del feminismo occidental, ignorando las particularidades y formas propias de los diversos contextos" (Binimelis 2016, 19).

Bajo estas ideas podemos señalar un cambio en la forma en que se aborda la desigualdad y la construcción de identidades en el ámbito del feminismo y el cine. Anteriormente, el enfoque solía centrarse en revelar los mecanismos de desigualdad, lo que generaba un movimiento crítico para desafiar y cambiar esas estructuras. Sin embargo, ahora se está adoptando un enfoque más analítico que se centra en explorar la dificultad de construir o representar una identidad fija y estable. Adicionalmente, este cambio de perspectiva implica una crítica a los enfoques coloniales y heterosexuales predominantes en el feminismo, ya que busca también desafiar las concepciones rígidas de identidad y reconocer la complejidad de las experiencias individuales y colectivas.

La identificación de un entramado mucho más amplio a partir de las diversidades relacionadas con *la mujer* produjo reflexiones direccionadas hacia las múltiples características que debían ser abordadas y estudiadas en profundidad:

> Si la incursión de la mujer en el cine tuvo sus épocas de difícil aceptación, o fue simplemente considerada en papeles secundarios como "aquellas damiselas que debían ser rescatadas de sus castillos"; la incursión de la mujer latina fue aún más difícil, no sólo porque ella no entró como la "señorita indefensa" sino como la "criada" o "sirvienta". (Aguiar y Crespo 2018, 94)

Se empieza a hablar entonces de *mujeres subalternas*, aquellas que ocupan una posición de subordinación o marginalización en la sociedad, asociada con factores como la clase o la etnia:

> Desde una perspectiva feminista decolonial, las diversas formas de opresión que recaen sobre las mujeres subalternas -como la raza, la clase, o la sexualidad- tienen un origen colonial y, frente a términos como intersección, se propone el concepto de matriz de dominación para situar el inicio de las opresiones que se imbrican en las experiencias de vida de las mujeres subalternas. (Cruz y Oller 2016, 77)

Bajo esta perspectiva, se argumenta que las opresiones que enfrentan las mujeres subalternas tienen raíces históricas en el colonialismo y se entrelazan en una matriz de dominación que estructura y configura sus experiencias de vida. Estas situaciones de marginalización social de grupos determinados se replican en los productos audiovisuales del cine y la televisión, constituyendo un cierto tipo de invisibilización e infrarrepresentación, sobre todo de mujeres negras, indígenas y comunidades LGBTI, sobre las que se sitúan el protagonismo y predominio de fenotipos blancos (Cruz y Oller 2016, 93).

Aunque en la actualidad se puede evidenciar una reciente propensión hacia narrativas cinematográficas más inclusivas en temas de género, o incluso materiales audiovisuales con un alto contenido crítico de las perspectivas tradicionales, la tendencia de conservar representaciones de una mujer cosificada, sexualizada, exhibida, fetichizada y subalternizada, se observa constantemente en la mayoría de los circuitos comerciales de la industria. Este fenómeno resulta evidente desde los años noventa, momento en donde la mercantilización del cuerpo se convierte en una herramienta importante para nutrir las dinámicas de lucro de las producciones audiovisuales insertas en circuitos de producción, distribución y consumo dentro de una economía capitalista, contando allí con películas emblemáticas como Bajos Instintos, Belleza Americana o Mujer Bonita.

2. Colonialidad y género

Entender el origen de las formas de representación de la mujer en el audiovisual contemporáneo implica dar una mirada al sentido de lo colonial como un lugar desde donde se establecieron gran parte de los parámetros que encuadran la producción de imágenes. Aunque no se busca realizar un extenso recorrido sobre el período colonial en la historia latinoamericana, este texto se centra en analizar su influencia en el sentido mismo de nuestras sociedades y en sus valores fundamentales.

La colonia como momento histórico que modificó sustancialmente a la humanidad, ampliando los horizontes de lo que hasta ciertas épocas se llegó a considerar el mundo y sus límites en Occidente, sigue siendo objeto de múltiples estudios, perspectivas, interpretaciones y reinterpretaciones. De manera generalizada, la mayoría de las ciencias sociales han fijado sus miradas en este momento de la historia, tratando de entender lo que fue y sus distintas consecuencias.

Mientras algunos investigadores han elaborado trabajos para comprender detallada y objetivamente la época, mostrándola inicialmente como producto de lo que suele denominarse *conquista de América*, nuevas versiones apuestan a la crítica y relectura de esta mirada. Restall por ejemplo, se ha destacado por sugerir la idea de que el conocimiento que se tiene al respecto es más el producto de la elaboración de imágenes e imaginaciones difundidas a manera de narraciones históricas que han derivado en un conjunto de mitos ampliamente aceptados. Para él hay una fuerte distorsión de lo que entendemos por conquista y colonia, y por ende de conceptos como *nuevo mundo*, *conquistador*, *superioridad* o *devastación* (Restall 2004, 20).

Otros autores que también vienen replanteando lo colonial se han enfocado en utilizar presupuestos infundados para demostrar que detrás de estos se han escondido ideas problemáticas tales como pueblos *sin historia* o *poco racionales* (Mignolo 2007, 30). Los argumentos en torno a la falta de racionalidad suelen asociarse a la idea de lo *incivilizado*, y está a su vez con el concepto de raza:

> La invención de la raza dio lugar a la construcción de categorías binarias creadas a partir de lo "europeo-no europeo" y, a su vez, a la aparición de identidades sociales históricamente nuevas que reducían la diversidad de los pueblos sometidos. El "negro" y el "indio" se construyeron como la "otredad" de acuerdo a la naturalización de lo "blanco" como paradigma de desarrollo. (Cruz y Oller 2016, 82)

Con esto no se quiere argumentar que al hablar de lo colonial se esté haciendo alusión a ficciones completamente alejadas de lo real. Por el contrario, se habla más bien de abstracciones muy complejas que vienen determinando nuestras sociedades desde tiempo atrás. Por esta razón se suele hablar de patrones coloniales que han producido clasificaciones sociales, jerarquías y relaciones de dominación, basadas en justificaciones biológicas (Cruz y Oller 2016, 82). Frente a estas permanencias, Ochoa habla de un colonialismo moderno en los siguientes términos:

> El colonialismo moderno puede entenderse como condena o vida en el infierno, caracterizada por la naturalización de la esclavitud, ahora justificada en relación con la constitución biológica y ontológica de sujetos y pueblos, y no solamente por sus creencias. Que seres humanos puedan convertirse en esclavos cuando son vencidos en guerra se traduce, en las Américas, en la sospecha de que los pueblos conquistados, y luego los pueblos no-europeos en general, son constitutivamente inferiores y, por lo tanto, deben asumir la posición de esclavos y siervos. (Ochoa 2014, 110)

Si esto es así, se puede pensar que el colonialismo moderno perpetúa la noción de la inferioridad inherente de ciertos grupos humanos. Esta inferioridad percibida justificaría la subyugación y explotación, incluida la esclavitud y el servilismo. En las Américas, estas ideas se arraigaron profundamente, conduciendo a la creencia de que los pueblos no europeos estaban destinados a ocupar roles subordinados y serviles debido a su supuesta inferioridad innata. Poole considera que: "en tanto instrumento de expansión imperial, la 'raza' proporcionó el lenguaje científico a través del cual se podría describir, clasificar y subordinar a los 'nativos' como tipos humanos que los europeos vieron como moralmente inferiores" (Poole 1997, 26).

Así como la raza, la idea de género se ve afectada por dualidades opuestas basadas en distinciones biológicas (hombre/mujer), estableciendo "un instrumento de dominación universal plenamente institucionalizado y legitimado" (Cruz y Oller 2016, 85). Por estas razones, Lugones habla de la existencia de una colonialidad, explicando que:

> Colonialidad no se refiere solamente a la clasificación racial. Es un fenómeno abarcador, ya que se trata de uno de los ejes del sistema de poder y, como tal, permea todo control del acceso sexual, la autoridad colectiva, el trabajo, y la subjetividad/intersubjetividad, y la producción del conocimiento desde el interior mismo de estas relaciones intersubjetivas. Para ponerlo de otro modo, todo control del sexo, la subjetividad, la autoridad, y el trabajo, están expresados en conexión con la colonialidad. (Lugones 2008, 79)

La autora incluye a la discusión las relaciones de poder implicadas en las diferenciaciones de raza y género, comprendiendo también su origen en la época colonial e identificando continuidades que influyen y estructuran diversas dimensiones de la vida contemporánea, al tiempo que encuentra relacionamientos entre lo racial, la sexualidad, la identidad, el trabajo y la producción de conocimientos.

Adentrándose en la relación entre raza y género, Lugones propone que el término mujer posee de por sí un sentido racista y clasista, ya que durante mucho tiempo al hablar de la mujer se hacía referencia implícita a personas blancas, heterosexuales y aristócratas. Aunque lo anterior no niega la ausencia de equidad con el hombre, si marca la diferencia en relación con aquellas *hembras* no blancas. Las hembras no-blancas eran consideradas

animales en el sentido profundo de ser seres *sin género*, marcadas sexualmente como hembras, pero sin las características de la femineidad que sí posee la mujer blanca (Lugones 2008, 94). Lugones incluso señala que

> las mujeres colonizadas, no-blancas, incluidas las mujeres esclavas, quienes, en cambio, fueron caracterizadas a lo largo de una gama de perversión y agresión sexuales y, también, consideradas lo suficientemente fuertes como para acarrear cualquier tipo de trabajo. (Lugones 2008, 95)

Es común encontrar que el término género sea visto como una característica inherente y fija de los individuos, asociado a hombres y mujeres en roles predefinidos según las normas sociales y culturales dominantes. Sin embargo, desde perspectivas feministas, el género se convierte en una categoría analítica fundamental. Esto significa que se utiliza como una herramienta para analizar y comprender cómo se construyen y reproducen desigualdades partiendo de diferenciaciones físicas.

La utilización del género como categoría de análisis a partir de la década de los años setenta, permitió visibilizar la experiencia de dominación de las mujeres mediante el confinamiento a espacios domésticos, labores reproductivas y roles de madre y esposa. Reflexiones críticas posteriores dieron cuenta de que estas no eran condiciones homogéneas que permitieran hablar de una sola experiencia compartida, sino en su interior se experimentaban estratificaciones dependientes de *otredades* negras, indígenas, chicanas, lesbianas, trans, obreras o empobrecidas, que de ninguna manera habían podido construir una identidad femenina basada en la pureza y la fragilidad, como en el caso de la mujer blanca (Cruz y Oller 2016, 85).

Los análisis del feminismo inaugural ignoraron la diversidad de contextos históricos en los que se desarrollan los fenómenos sociales, políticos y culturales que afectan a las mujeres. Adoptan una perspectiva universalista, asumiendo que las normas, valores y conceptos occidentales son aplicables a todas las sociedades y culturas del mundo. Esta visión conduce a la invisibilización y exclusión de mujeres, así como de grupos racializados, étnicos y socio-sexuales, entre otros. Como resultado de esta invisibilización, en muchas narrativas históricas convencionales, estos grupos carecen de representación y voz adecuadas, lo que resulta en una comprensión parcial y sesgada de su realidad.

Como respuesta a lo anterior, organizaciones afro-feministas cuestionan estos reduccionismos que asumen a las mujeres como grupo homogéneo, sin diferenciarlas en

sus contextos y su relación con la raza. Apuestan a la desuniversalización del concepto mujer, e incluso de mujeres, revelando que hay variables en las relaciones de poder, raza, clase, sexualidad, y que la *mujer* existe como mito eurocentrado (Curiel 2017, 49). Desde este lugar, surge una invitación.

> Un análisis de las relaciones de sexo/género debe contener las maneras como la raza se instaló en esta región que hoy se llama Latinoamérica y el Caribe y cómo ello ha producido un neocolonialismo, cuyas mayores afectadas son las mujeres, sobre todo las racializadas y pobres, pues ambas opresiones, racismo y sexismo han estado presentes en sus vidas y sus relaciones. (Curiel 2017, 57)

2.1. La mujer subalternizada: salvacionismo y control visual en la narrativa colonial

Aunque los mitos sobre la condición de la mujer son varios, uno de los más conocidos es el de la *mujer frágil*, esto sobre todo para la mujer blanca, ya que la mujer negra y su *animalidad* implicaría más un sentido de uso, cuidado y prevención. El sustento de esta idea posee, como se dijo anteriormente, un componente biológico convertido en explicación científica que se conecta con los argumentos de raza, clase social, orientación sexual e identidad. Se despliega así una supuesta necesidad de protección y salvación, la cual puede ser examinada como una retórica salvacionista. Esta retórica salvacionista, que surge a partir de considerar a las mujeres de manera monolítica como víctimas, va a ser una estrategia usada por el poder colonial para fundamentar sus intervenciones sobre las mujeres subalternas (Schwarz 2015, 9).

La retórica salvacionista se refiere a un discurso que presenta a ciertos grupos de mujeres subalternizadas, con la necesidad de ser rescatadas o salvadas por una fuerza superior. Esto implica una visión simplista y paternalista de las mujeres subalternizadas, ya que, al dar por sentada la fragilidad o el salvajismo, ignora nuevamente la variedad de experiencias, realidades y posibilidades de vida, y niega la capacidad para resistir y desafiar estructuras de opresión.

El poder colonial utiliza esta retórica salvacionista como una estrategia para legitimar sus intervenciones en las vidas de las mujeres subalternizadas. Presenta estas intervenciones como actos benevolentes destinados a mejorar las condiciones de vida de las mujeres, cuando en realidad hay motivaciones políticas, económicas e ideológicas. Además, esta retórica implica a su vez la necesidad de representatividad del *otro*,

produciendo prácticas de *traducción* que determinan también la configuración de estos imaginarios sobre la mujer:

> El discurso colonial actúa hablando por, saturando de discurso, representando al colonizado, partiendo del supuesto de que el "otro" necesita ser traducido, y en esta acción, obvia la voz baja, la invisibiliza, habla sobre un/a otro/a, encima de ellas, pero no las tiene en cuenta… se escucha la voz, pero no el significado, se lo retraduce en términos que le son ajenos, con objetivos distintos a los que fueron inicialmente enunciados. (Schwarz 2015, 10)

La repetida exposición a ciertas imágenes o representaciones visuales masivas ejerce un impacto significativo en la percepción de quienes las reciben. Esta constante sobreexposición y repetición contribuye a perpetuar las formas contemporáneas de existencia que sostienen el *status quo* colonial, en lugar de desafiar o interrumpir los sistemas de opresión subyacentes. En una línea similar, Poole plantea que:

> El ver y el representar son actos "materiales" en la medida en que constituyen medios de intervenir en el mundo. No "vemos" simplemente lo que está allí, ante nosotros. Más bien, las formas específicas como vemos -y representamos- el mundo determina cómo es que actuamos frente a éste y, al hacerlo, creamos lo que ese mundo es. Igualmente, es allí donde la naturaleza social de la visión entra en juego, dado que tanto el acto aparentemente individual de ver, como el acto más obviamente social de la representación, ocurren en redes históricamente específicas de relaciones sociales. (Poole 1997, 15)

Si esto es así, entonces existe una colonialidad de la mirada que engloba las perspectivas, concepciones y prejuicios predominantes heredados del sentido colonial. Esta mirada, marcada profundamente por distintos tipos de jerarquías, considera a las diferencias como lugares de inferioridad y subordinación. Dentro de esto, la idea de lo caníbal, muy relacionada con los mitos creados sobre el Nuevo Mundo, sirve como metáfora para encontrar el sustento de la representación nacida desde lo colonial:

> Dicha radicalización consiste en trascender la deshumanización y la "animalización" de la alteridad caníbal, para llevarla hacia un estadio de máxima inferioridad racial, cartográfica y epistémica, en la cual ya no sólo no hay "humanidad", ni "animalidad" de lo caníbal, sino que tampoco existe la posibilidad de que la monstruosidad ontológica de los malos salvajes del "Nuevo Mundo" pueda ser redimida por medio de la racionalidad eurocentrada. (Barriendos 2011, 21)
>
> El sistema-mundo moderno/colonial ha dado cabida, entonces, a la permanente reinvención heterogénea de un régimen lumínico que, cíclicamente, produce y devora al otro, por un lado, y busca y esconde la mismidad del que mira, por otro. (Barriendos 2011, 35)

Barriendos hace un uso metafórico de lo caníbal, asociando el acto de comerse al otro (la otredad) para producir cierta invención desde la invisibilidad, trazando una nueva manera de representar aquello que, de preferencia, no se es. En el fondo, sin embargo, se mantiene presente la binariedad como núcleo de la diferencia jerarquizada.

León coincide con Barriendos, pensando que la visualidad contemporánea, contaminada de lo colonial, conserva aquellos juegos de ocultamiento y negación:

> Efectivamente existe una jerarquía marcada entre sistemas visuales occidentales y no occidentales desplegada a partir de una serie de mecanismos tecnológicos, iconográficos, psicológicos y culturales integrados a sistemas coloniales de poder y conocimiento. La misma noción de imagen requiere ser decolonizada ya que ésta es producto de la retícula óptica, la perspectiva renacentista, el concepto occidental de representación y el sujeto trascendental moderno.
>
> Igual que las lenguas, los códigos de la mirada y la visualidad se interseccionan con los demás órdenes jerárquicos de la modernidad-colonialidad y sirven como parámetros para la racialización e inferiorización de las poblaciones no europeas. Por lo tanto, podríamos afirmar que uno de los efectos de la colonización del poder y el conocimiento fue la asimilación de la multiplicidad de culturas visuales al orden binario del eurocentrismo que asigna lugares hegemónicos y subalternos para cada una de ellas. (Christian León 2013, 9)

Reflexiones como las anteriores, han servido para elaborar el concepto de tele-colonialidad, definida como dispositivos mediáticos transnacionales basados en prácticas coloniales, es decir, distinciones raciales, sexuales, espirituales y geográficas, que producen representaciones e imaginarios del mundo y lo social, a partir de la administración de imágenes que reproducen jerarquías desde los opuestos (Christian León 2013, 13). Para llegar a la instancia de una tele-colonialidad, fue necesario que los procesos de distinción fueran insertándose progresivamente en lo que hoy se conoce como cultura visual, articulando regímenes escópicos y sus dispositivos visuales a las experiencias de vida contemporánea, enmarcadas dentro de un entramado geopolítico (Christian León 2013, 15).

Con todo, dicho fenómeno forma parte de una tradición consolidada dentro de los dispositivos mediáticos que operan en el entramado de lo tele-colonial. En este sentido, las imágenes de las mujeres han sido históricamente configuradas desde prácticas visuales que refuerzan jerarquías coloniales y de género. Sin embargo, reconocer esta tradición también permite cuestionar y subvertir, evidenciando cómo estas representaciones han sido construidas y cómo pueden ser desarticuladas a través de enfoques críticos y contextos de creación audiovisual, especialmente desde el ámbito comunitario. Esto permite repensar el papel de las mujeres no solo como sujetos representados, sino como

agentes activos en la producción de nuevas narrativas visuales que desafían las estructuras de poder dominantes.

3. Miradas coloniales y cuerpos racializados: la mujer afrodescendiente en el cine hegemónico

Al hablar de la mujer afrodescendiente y su representación en lo audiovisual, nos adentramos en una especificidad analítica en la que el género entra en diálogo con formas de representación asentadas en particularidades físico-biológicas en donde la idea de lo negro no solo se convierte en una cuestión identitaria, sino también en un constructo social que históricamente ha sido cargado de significados asociados a la alteridad, la resistencia, e incluso, la exotización. Para autoras como Oyěwùmí, la centralidad de lo biológico es una característica de la cultura occidental que ha venido siendo asimilada estructuralmente. Sin embargo, para la autora es necesario develar críticamente sus pormenores:

> La lógica cultural de las categorías sociales de Occidente está basada en una ideología del determinismo biológico: la idea de que la biología provee la base para la organización del mundo social. Así, en realidad, esta lógica cultural es una "bio-lógica". La categoría social "mujer" se basa en el tipo de cuerpo y está elaborada en relación y oposición con otra categoría: hombre; en ese sentido, la presencia o ausencia de ciertos órganos determina la posición social. (Oyěwùmí 2017, 15)

Oyěwùmí enfoca su estudio sobre el determinismo biológico occidental para el caso africano, entendiéndolo como una imposición del raciocinio corporal que progresivamente modificó la cultura y formas de sociabilidad de poblaciones africanas. Las construcciones desde el género y su estrecha relación con la bio-lógica, hicieron que pueblos como el Yorùbá cambiara sus comprensiones sobre los roles sociales, convirtiendo al cuerpo en objeto articulador de inclusiones y exclusiones, a pesar de que esto no era fundamento de su identidad y pensamiento social antes de la colonia (Oyěwùmí 2017, 16-17).

La misma autora va incluso más allá en su crítica, comprendiendo que es a partir del biologicismo que ha sido posible que *mujeres, primitivos, judíos, africanos, pobres*, y todo ser humano calificado de *diferente* en distintas épocas, sea considerado como objeto de dominación a partir de una aparente carencia de razón, haciendo que la otredad y la alteridad se funden desde lo corpóreo (Oyěwùmí 2017, 40).

Junto con lo anterior, el colonialismo puede ser entendido como un escenario en el que no solo se produce la explotación de recursos materiales, sino que también se construye al *otro*. Esto permite además la creación de identidades, imponiendo características y roles específicos a los sujetos colonizados, configurando jerarquías donde estos se convierten en subalternos. Esta dinámica se extiende al terreno de la representación cultural. El *otro* colonizado es moldeado bajo una alteridad que refuerza estereotipos y limita la diversidad de su experiencia y agencia. En el cine, por ejemplo, esta representación refleja la colonialidad al proyectar visiones exóticas, inferiores o marginales de estos grupos, manteniéndolos en una posición de subordinación cultural.

Para el caso de las mujeres afrodescendientes, estas representaciones distorsionadas han llevado a reduccionismos desde personajes secundarios y estereotipados, como mujeres serviciales, exóticas e hipersexualizadas. Dichas imágenes no solo reflejan la jerarquía colonial, sino que la refuerzan, perpetuando la idea de que sólo los sujetos blancos y occidentales son los protagonistas de historias heroicas y virtuosas. A través de estos estereotipos, el cine ha contribuido a subyugar y limitar la diversidad de experiencias de las mujeres afrodescendientes, manteniéndolas dentro de narrativas restrictivas que reproducen estructuras de poder coloniales. De allí que autores como Fanon consideren lo siguiente:

> La representación de la "otredad racializada" -es decir, de personas y comunidades racialmente distintas del grupo dominante- se encuentra atrapada en una tensión o ambivalencia que proviene de la era colonial. En ese período, se crearon discursos que, por un lado, buscaban marcar la diferencia entre el colonizador y el colonizado y, por otro, intentaban asimilar o integrar a estos últimos en la estructura de poder colonial. Todo pueblo colonizado, es decir, todo pueblo en cuyo seno ha nacido un complejo de inferioridad debido al entierro de la originalidad cultural local, se posiciona frente al lenguaje de la nación civilizadora, es decir de la cultura metropolitana. (Fanon 2009, 50)

Esta ambivalencia discursiva de la que nos habla Fanon, implica un conflicto interno en estos discursos: el deseo de subrayar las diferencias raciales y culturales de los grupos racializados, lo que los convierte en otros distintos de la norma, se enfrenta al impulso de integrarlos o de hacer que adopten ciertos valores y costumbres de un grupo dominante. Este conflicto se traduce en representaciones ambiguas de grupos racializados, que fluctúa entre mostrar su diferencia y, al mismo tiempo, exigirles una forma de asimilación o integración para que se ajusten a los ideales dominantes.

Lucero comparte algunas ideas de Fanon, entendiendo que la experiencia vivida del colonizado se configura como una armonía trágica donde el tránsito estético evidencia el fatalismo de las formas políticas existentes y las ambigüedades de la orgánica visual masiva del presente (Lucero 2017, 291). Esta armonía trágica de la que habla el autor, sugiere que, aunque hay una aparente convivencia entre los elementos visuales y culturales del colonizado y las formas políticas dominantes, dicha convivencia está cargada de contradicciones y ambigüedad. Sumado a esto, Lucero comprende que se ha venido configurando una política mediática con las siguientes características:

> El itinerario visual de lo masivo programa a los cuerpos bajo formas de sobrexposiciones y reiteraciones dramáticas que no interrumpen los enclaves coloniales que sostienen formas contemporáneas de existencia. En este juego de mostrar/ocultar, de inclusión/exclusión, los cuerpos cimientan el triunfo de una política mediática de la mirada que fragmenta el tejido social comunitario en nombre de una administración centralizada de las imágenes. (Lucero 2017, 291)

Si nos alineamos con las ideas anteriores, es posible pensar que las representaciones visuales masivas operan como mecanismos de control que perpetúan las estructuras de poder coloniales, incluso en contextos contemporáneos. Estas representaciones no son neutrales y estarían diseñadas para moldear y disciplinar a los cuerpos a través de estándares visuales que sobreexponen ciertos elementos mientras ocultan o excluyen otros.

Según Bell Hooks, los sistemas de dominación, imperialismo, colonialismo y racismo han coaccionado activamente a las personas negras para que interioricen percepciones negativas sobre la negritud, generando un fenómeno de odio a sí mismo (Hooks 1992, 166). Este proceso histórico de opresión se consolidó mediante estrategias como la invisibilización de las personas negras, quienes, durante la esclavitud y el apartheid racial, fueron obligadas a borrar su subjetividad para convertirse en sirvientes menos amenazantes. En ese sentido, Carneiro explica que:

> Nosotras -las mujeres-negras- formamos parte de un contingente de mujeres, probablemente mayoritario, que nunca reconocieron en sí mismas este mito, porque nunca fueron tratadas como frágiles. Somos parte de un contingente de mujeres que trabajaron durante siglos como esclavas labrando la tierra o en las calles como vendedoras o prostitutas. (Carneiro 2005, 22)

La supremacía blanca, en su ejercicio de terror y deshumanización, se enfocó particularmente en controlar la mirada negra, perpetuando una narrativa que despojaba a las personas racializadas de su humanidad (Hooks 1992, 168). En este contexto, los

estereotipos jugaron un papel central, sustituyendo la realidad y proyectando fantasías sobre el otro para hacerlo menos amenazante. Los estereotipos no buscan reflejar la verdad, sino fomentar simulaciones que refuercen las jerarquías de poder (Hooks 1992, 170).

Sin embargo, la mirada crítica negra, forjada en resistencia frente a la discriminación y la violencia racial, comenzó a transformarse en las décadas de 1960 y 1970. Durante este periodo, los movimientos por los derechos civiles rompieron barreras raciales, lo que llevó a una reconfiguración de las dinámicas en los medios de comunicación. Los responsables de estos medios, predominantemente personas blancas, reconocieron que las imágenes de personas negras no sólo eran aceptadas por el público blanco, sino que incluso resultaban cautivadoras. Este cambio, aunque significativo, estuvo mediado por tabús racistas y prejuicios que seguían impregnando tanto la industria como la sociedad (Hooks 1992, 23).

La visibilidad adquirida por las personas negras en los medios durante este periodo representó un avance, pero también planteó nuevos desafíos. Las representaciones, en muchos casos, permanecieron filtradas por intereses mercantilistas y lentes racistas, lo que evidenciaba que la inclusión en las pantallas no siempre significaba una verdadera transformación de las estructuras de poder. Como señala Hooks, el enfoque reformista de la lucha por la liberación negra tendía a aceptar la mercantilización de la vida cultural negra, siempre que las imágenes fueran consideradas buenas o positivas según los estándares de la cultura dominante. Este enfoque implicaba una aceptación pasiva de las dinámicas de inclusión racial dentro de un sistema que continuaba reproduciendo desigualdades (Hooks 1992, 24).

De esta manera, la representación de las personas negras en los medios, incluyendo el cine, no puede ser entendida como neutral. En cambio, está profundamente influenciada por las dinámicas de poder racial y los intereses económicos, lo que plantea preguntas sobre el significado y las implicaciones de la visibilidad en una sociedad marcada por la colonialidad y el racismo estructural.

3.1. Cine de Hollywood y la representación de las mujeres afro en sus inicios

En los años anteriores a los movimientos de derechos civiles, la caricaturización de la mujer negra en el cine, especialmente a través de prácticas como el blackface, fue una herramienta que reforzó estereotipos racistas y deshumanizantes. Desde los inicios del cine estadounidense, el blackface —donde actores blancos se pintaban el rostro de

negro y adoptaban gestos exagerados y burlones— no solo invisibilizaba a las personas negras, sino que también deformaba sus identidades. Esta práctica, al ser parte de una industria cultural hegemónica, perpetuaba la idea de que las personas negras, y en particular las mujeres, no eran merecedoras de representarse a sí mismas, negándoles así la agencia narrativa sobre sus propias historias.

En el caso de las mujeres negras, esta caricaturización se manifestaba a través de arquetipos como la Mammy (la mujer negra servil y leal), la Jezabel (hipersexualizada y lasciva) y Sapphire (agresiva y autoritaria). Estas representaciones eran interpretadas por actores en blackface o, en algunas ocasiones, incluso por mujeres negras, quienes se veían obligadas a adaptarse a estas caracterizaciones racistas para encontrar oportunidades laborales en la industria cinematográfica. Estas figuras no eran inocuas: servían como herramientas para justificar jerarquías raciales y de género al encasillar a las mujeres negras en roles limitantes y deshumanizantes. El blackface, por lo tanto, no solo era una práctica performativa, sino un vehículo ideológico que naturalizaba el racismo en las narrativas audiovisuales.

Estas imágenes ofrecían una visión distorsionada, reductora y racista de la feminidad negra, creando mitos culturales que asociaban a las mujeres afroamericanas con extremos opuestos: asexuadas o promiscuas. Según Sara Müller, en las décadas de los sesenta y setenta, el heroísmo de las mujeres activistas estaba completamente ausente en el cine, reflejando una industria que no tenía intención de construir personajes complejos ni ofrecer representaciones alternativas (Müller 2020, 61). Esta ausencia destaca la desconexión entre los avances sociopolíticos logrados por las mujeres negras y la manera en que el cine continuaba negándoles una presencia digna y transformadora en pantalla.

La dinámica de representación comenzó a cambiar con los movimientos por los derechos civiles y las afirmaciones culturales de las décadas de 1960 y 1970. Durante este periodo, Stuart Hall señala que hubo una actitud mucho más positiva hacia la diferencia y una lucha activa por la representación de las identidades negras, desafiando los estereotipos tradicionales y reclamando espacios de agencia cultural (Hall 2013, 453). En el ámbito cinematográfico, este cambio fue evidente con el surgimiento del género Blaxploitation. Estas películas rompieron algunos moldes al otorgar protagonismo a personajes negros, quienes eran presentados como figuras fuertes, autónomas y desafiantes frente a la hegemonía blanca. Sin embargo, esta narrativa de empoderamiento tenía límites: estaba diseñada principalmente para un público masculino y, en muchos

casos, seguía operando dentro de marcos mercantilistas que priorizaban el espectáculo sobre la profundidad de los personajes.

A pesar de estos avances, las mujeres negras continuaron siendo invisibilizadas o relegadas a roles secundarios en las narrativas del cine Blaxploitation. Mientras que los hombres negros ocupaban el centro como héroes de acción y figuras rebeldes, las mujeres eran frecuentemente hipersexualizadas o presentadas como accesorios narrativos destinados a reforzar la virilidad y la rebeldía del protagonista masculino. Esta limitación refleja cómo la industria cinematográfica, incluso en un momento de cambio, seguía operando bajo estructuras patriarcales que minimizaban la agencia de las mujeres negras.

No obstante, figuras como Pam Grier, Tamara Dobson, Teresa Graves y Jeannie Bell rompieron con algunos de estos moldes, ofreciendo nuevas imágenes de heroínas en la pantalla. Estas actrices fueron redefiniendo progresivamente la representación de la mujer negra al interpretar personajes fuertes, independientes y combativos. Aunque estas representaciones aún estaban enmarcadas dentro de los códigos del cine de acción y violencia, marcaron un punto de inflexión al pavimentar el camino para narrativas más complejas sobre las mujeres negras en el cine. Su legado desafió las limitaciones impuestas por la industria y abrió un espacio para imaginar nuevas posibilidades en la representación cinematográfica. Al respecto, Müller comenta:

> Las películas tienen el poder de dar forma, reforzar, endurecer o lisa y llanamente deconstruir las percepciones sobre etnias, géneros, clases, sexualidades. Así, las películas como poderosos transmisores comunicacionales, jugaron y juegan un importante papel sobre los mitos culturales respecto a lo femenino, y en este sentido, incluso los más crueles críticos reivindican el lugar de las heroínas negras entre la violencia y los estereotipos de la Blaxploitation. (Müller 2020, 55)

De esta manera, Hollywood ha moldeado nuestra visión de la historia de las civilizaciones no occidentales mediante representaciones profundamente distorsionadas y marcadas por un sesgo eurocéntrico. Uno de los ejemplos más emblemáticos de esta dinámica es la figura de Cleopatra, reina del antiguo Egipto, cuya imagen ha sido tradicionalmente interpretada en el cine por actrices blancas. Elizabeth Taylor, en la película Cleopatra de 1963, encarnó a la reina con rasgos y características ajustadas a los cánones de belleza occidentales. Esta elección, aunque coherente con las prácticas de la época, omite la probabilidad histórica de que Cleopatra presentara características étnicas más acordes con su contexto cultural y geográfico.

La representación de Cleopatra en el cine no es un simple ejercicio artístico, sino una forma de modificación histórica que impacta profundamente en la percepción colectiva. Al privilegiar una imagen blanqueada de la reina egipcia, Hollywood refuerza una narrativa en la que la herencia africana y no europea se invisibiliza o se relega a un plano secundario. Este proceso de blanqueamiento despoja a Cleopatra de su identidad cultural y étnica, y envía un mensaje más amplio: las figuras históricas relevantes sólo pueden ser aceptadas como tales si se ajustan a las normas estéticas y culturales occidentales.

Además, este tipo de representaciones reflejan una industria cinematográfica que, a lo largo de su historia, ha priorizado audiencias globales, mayoritariamente occidentales. Cleopatra, como personaje histórico, se convierte en una figura que no solo satisface los estándares de belleza occidental, sino que también refuerza la idea de que la civilización, la sofisticación y el poder están asociados intrínsecamente con lo blanco.

Dichas prácticas tienen implicaciones significativas en el ámbito cultural, ya que el cine actúa como una herramienta poderosa para moldear la memoria histórica. Las representaciones eurocéntricas de Cleopatra y otras figuras históricas perpetúan estereotipos que reducen la riqueza de las identidades culturales. Al reforzar narrativas que sitúan a lo blanco como estándar, el cine ha contribuido en buena medida a un proceso de borrado simbólico que no solo afecta al pasado, sino también al reconocimiento y valoración de las culturas en el presente.

3.2. Representación, estereotipos y configuración del imaginario

El discurso hegemónico, entendido como el conjunto de ideas y narrativas dominantes en una sociedad, ha contribuido a la invisibilización y minimización histórica de las raíces negras y de pueblos originarios. Este fenómeno ha sido reforzado desde las instituciones, las políticas públicas y los sistemas educativos, que han relegado estas raíces a un papel secundario y folclorizado. En lugar de integrarlas plenamente a la narrativa oficial, se les ha presentado como elementos exóticos y aislados, permitiendo su aceptación únicamente en contextos específicos.

Los elementos de origen africano e indígena, por tanto, han quedado marginados y, en el mejor de los casos, se les otorga un reconocimiento simbólico que no se traduce en su incorporación real a las estructuras sociales. Esta exclusión tiene implicaciones profundas en cómo las sociedades perciben sus propias identidades y en cómo construyen

narrativas nacionales que perpetúan la supremacía de ciertos grupos. A pesar de los avances en el reconocimiento de estas raíces, el discurso visual y estético contemporáneo aún evidencia resistencias al reconocimiento pleno de las contribuciones africanas e indígenas en la construcción social y étnica. Así, por ejemplo, Varela comenta para el caso mexicano lo siguiente:

> Durante el siglo XX, la representación de 'lo negro' en México tuvo como efecto una forma específica de racialización de esta población que, si bien estuvo fundada en los rasgos corporales visibles, también echó mano de la diferencia cultural a partir de la lógica de dividir a la población en tres razas diferentes (blanca, mestiza y negra) con cualidades y prácticas culturales diferenciadas. Estas divisiones están fundadas en las doctrinas sociales y científicas que durante esa época clasificaron y comprendieron la diferencia en el mundo; de esas clasificaciones, discursos y prácticas gubernamentales están construidas las alteridades mexicanas que se sostuvieron hasta el final de ese siglo y que el cine mexicano ayudó a configurar en el imaginario popular como una identidad mexicana. (Varela 2020, 89)

A su manera, el cine musical hollywoodense de los años treinta y cuarenta abordó la representación de lo *negro* mediante el uso del *blackface*, práctica que como ya se vio anteriormente, caricaturizaba y deshumanizaba a las personas negras. Este recurso no solo permitía la representación de la *negritud* de forma caricaturesca, sino que también facilitaba la exclusión de las personas negras reales de los espacios culturales y mediáticos dominantes. Como señala Modleski (1995, 113-114), el *blackface* invocaba a lo negro metonímicamente, al mismo tiempo que lo ausentaba de la representación, perpetuando una lógica de borramiento. Por su parte, Vargas entiende además que este tipo de representaciones de lo negro se encuentra también cargado de infantilizaciones y valoraciones de larga data:

> La representación tiene una acepción que llega a extenderse a la necesidad de suplir una supuesta minoría de edad del [la] representado[a] que, para el caso de las personas afrodescendientes, tiene además la carga histórica de que sus ancestros fueron considerados como bienes muebles, sin ninguna capacidad de agencia propia. (Vargas 2015, 15)

Este legado histórico resalta la complejidad de la representación como un acto que, lejos de ser neutral, está cargado de implicaciones políticas y sociales. La representación, al fijar ciertos imaginarios, se convierte en una herramienta de dominación que define cómo se percibe y valora a los grupos históricamente marginados. A esta fijación se le puede considerar como estereotipo, consecuencia central de las

representaciones sociales que se forman cuando ciertas características o comportamientos se asocian de manera rígida y repetitiva a un grupo social específico.

El proceso de fijación ocurre cuando los rasgos atribuidos a un grupo —como las actitudes, valores o apariencias— se vuelven tan repetitivos y simplificados que se convierten en aseveraciones asumidas de manera casi generalizada. Además, los estereotipos, al estar tan afianzados en el imaginario colectivo, son difíciles de desmantelar y tienden a resistir incluso ante narrativas que intentan desafiar estos patrones. Al quedar fijados, condicionan la manera en que ciertos grupos sociales son vistos y tratados en la sociedad.

> Típico de este régimen racializado de representación era la práctica de reducir la cultura de los pueblos negros a naturaleza o a diferencia naturalizada. La lógica detrás de la naturalización es sencilla: si las diferencias entre blancos y negros eran "culturales", entonces están abiertas a la modificación y al cambio. Pero si son "naturales" –como creían los dueños de esclavos– entonces están fuera de la historia, son permanentes y fijas. La "naturalización" es, por consiguiente, una estrategia representacional diseñada para fijar la "diferencia" y así asegurarla para siempre. Es un intento de detener el "resbalamiento" inevitable del significado, para garantizar el "cerramiento" discursivo o ideológico. (Hall 2013, 440-441)

El proceso de fijación de estereotipos reduce a las personas a unas pocas características supuestamente esenciales, presentándolas como inmutables y naturales. Este acto de simplificación refuerza desigualdades al establecer jerarquías que naturalizan las diferencias culturales o raciales como permanentes, evitando cuestionamientos o cambios. Esta estrategia, denominada por Hall como naturalización, asegura la continuidad de estas construcciones al impedir resignificaciones y generar un marco discursivo e ideológico de carácter estructural.

Para Vargas, esto es una forma de legitimación de las representaciones y estereotipos desprendidos de estas, obedeciendo a una lógica de rotulación del otro, que debe contar con un proceso simultáneo de aceptación general no sólo por quienes las producen y circulan, sino también por quienes las consumen, entre quienes también están los representados (Vargas 2015, 23).

Bajo todas estas ideas, el cine hegemónico ha jugado un papel central en la perpetuación de estereotipos. Aunque el cine independiente y experimental ha abierto nuevas posibilidades de representación, especialmente en América Latina, aún enfrenta desafíos significativos. Si bien estas producciones han visibilizado temas como la negritud, la resistencia y la identidad, muchas de ellas todavía son dirigidas desde

perspectivas externas, lo que puede resultar en representaciones incompletas o distorsionadas. Esto pone de manifiesto la necesidad de que las mujeres negras y las personas afrodescendientes tomen un rol más activo y protagónico en la narrativa audiovisual, no solo frente a la cámara, sino también detrás de ella, como guionistas, directoras y productoras.

Solo a través de una participación auténtica y equitativa en la creación de contenidos culturales será posible desafiar y desmantelar los estereotipos que han limitado históricamente a estas comunidades. Esta transición hacia una representación más inclusiva no solo enriquece el panorama cultural, sino que también contribuye a una comprensión más profunda y matizada de las identidades y experiencias de los pueblos afrodescendientes.

4. Cine comunitario y autorrepresentación

En la actualidad la cultura visual ha adquirido un papel fundamental en la forma en que percibimos y comprendemos el mundo. Los estudios visuales subrayan que las imágenes no son meros transmisores de mensajes, sino herramientas dinámicas y poderosas que moldean narrativas y construyen significados sociales. Más allá de ser simples reflejos de la realidad, las imágenes operan como núcleos de sentido relevantes para los contextos en donde hacen presencia.

Este cambio se ha acentuado con los múltiples avances tecnológicos que han transformado nuestra relación con las imágenes. Estas emergen de manera omnipresente, sorprendiéndonos cada vez más y adquiriendo incluso una autonomía sin precedentes. Son producidas, circulan, se adaptan y generan significados de acuerdo con necesidades, posibilidades, e incluso azares de una vida conectada cada vez más a distintas formas de experiencias audiovisuales.

Aunque el desarrollo del video y las tecnologías digitales han democratizado el acceso a la producción audiovisual, reduciendo notoriamente los costos y la complejidad de procesos en comparación con épocas anteriores, esta accesibilidad no garantiza propiamente una transformación contundente como para poder hablar, por ejemplo, del declive de la industria audiovisual de masas. Sin embargo, sí ha posibilitado que individuos y comunidades registren sus propias narrativas, sin depender de mayores equipos y recursos. Gracias a la accesibilidad que permiten estos nuevos medios digitales, son ya varias las experiencias en donde las propias comunidades son artífices de procesos

de producción, cuestión que ha posibilitado el hablar de un *audiovisual comunitario* propiamente dicho (Gumucio 2014, 29).

La tecnología digital, además de permitir a los productores explorar el lenguaje cinematográfico en formatos de bajo costo y mayor accesibilidad, ha permitido a los ciudadanos registrar hechos cotidianos que normalmente no son considerados por los medios masivos, pero que pueden circular por las redes sociales (Gumucio 2014, 29). Al apropiarse de herramientas y medios de producción, las comunidades que optan por construir este tipo de narrativas no solo reflejan sus realidades diversas, sino que también cuestionan las representaciones dominantes que suelen distorsionar, caricaturizar u opacar sus luchas e historias locales.

Estas producciones, por tanto, no son únicamente actos de autorrepresentación, sino también de reconfiguración del imaginario social, donde la dimensión espacial-temporal resulta clave para comprender cómo las comunidades organizan su existencia, conectando lo material con lo simbólico. En el contexto del cine comunitario y la creación de narrativas audiovisuales propias, esta dimensión permite explorar cómo las historias locales están profundamente ligadas a los territorios, al tiempo que las prácticas de la memoria contribuyen con la configuración de identidades colectivas y autorrepresentaciones sociales.

Es así como el cine y audiovisual comunitario propone situar en el centro de la creación lo común y lo colectivo. De allí que el objetivo no sea solo la creación de un producto por parte de expertos en cine, sino que deba ser una obra generada por los miembros de la comunidad, quienes aportan una perspectiva única sobre sus vidas, sus problemas y sus deseos. La profesionalización desde lo cinematográfico no es entonces el propósito principal, sino más bien fomentar la participación activa de la comunidad en procesos creativos. Con esto se pretende promover la autonomía creativa de las comunidades, otorgándoles el control sobre cómo se representan a sí mismas.

Teniendo en cuenta lo anterior, uno de los principales retos dentro de los procesos de cine comunitario tiene que ver con que a menudo las personas externas a las dinámicas locales tales como facilitadores, educadores o cineastas invitados traen consigo estructuras y enfoques del cine profesional, que pueden no estar alineados con las realidades, valores o necesidades de la comunidad. Las estructuras cinematográficas que se originan en el ámbito profesional suelen estar influenciadas por convenciones y normas que priorizan la estética, la narrativa o los intereses comerciales. Como resultado, el proceso de creación, en lugar de ser completamente orgánico y dirigido por la comunidad,

puede ser condicionado por una visión externa que no refleja auténticamente sus vivencias o aspiraciones.

En ese sentido, es necesario entender que los procesos de creación de cine comunitario pueden estar en muchos casos en tensión, teniendo en cuenta que las comunidades no son herméticas y que tienden a relacionarse con distintos actores, instituciones o colectividades que suelen buscar en contextos comunitarios espacios de creación audiovisual. Esto implicaría diálogos que deberían ser lo más horizontales posibles, o en dado caso, mayormente concentradas en las prácticas comunitarias apoyadas por las distintas formas de colaboración externa.

Sin embargo, es un hecho que el nuevo cine latinoamericano ha tenido notoria influencia del cine comunitario, en la medida en que introdujo formas de organización, producción y difusión alternativas, pero sobre todo una mirada desde la identidad o las luchas sociales, que se tradujo en muchos casos, en una estética diferenciada y un lenguaje renovado que marcó al cine de la región, e incluso significó un aporte a la cinematografía mundial (Gumucio 2014, 45).

4.1. El registro de la alteridad y la autorrepresentación

Detrás de la cámara siempre hay una *mirada* que selecciona, enmarca y registra al otro: al distinto, al diferente, al diverso, al desigual. Esta mirada, lejos de ser neutral u objetiva, está profundamente influenciada por las experiencias, los contextos culturales y las intenciones del cineasta. Encuadrar implica de por sí el delinear, subrayar, mentir, reducir, constreñir la realidad de cierta forma (Caldera 2021, 4). Esto plantea importantes interrogantes sobre cómo el *otro* es representado en la pantalla, especialmente cuando quienes están frente al lente pertenecen a grupos históricamente excluidos o subalternizados. En estos casos, la representación es aún más problemática, ya que los relatos tradicionales de autor/director han tenido tendencias hacia lo segregativo, excluyente, o a reduccionismos de las identidades a expresiones folklóricas.

El lente, junto con las personas externas o extranjeras que registran y seleccionan imágenes, suelen anular la posibilidad de que los representados intervengan activamente en la construcción y el análisis crítico de su propia imagen. Como resultado, surgen percepciones que contrastan con la manera en que estas comunidades se entienden y representan a sí mismas. En estas circunstancias, se genera una disputa de sentidos donde se hacen visibles relaciones de poder, las dinámicas de dominación y las resistencias culturales.

En contraste con la producción audiovisual tradicional, se han generado interrogantes desde las mismas comunidades sobre cómo reimaginar estos sistemas visuales para generar representaciones que otorguen otros sentidos a este tipo de imágenes, sin la imposición de una mirada externa que reduzca o estigmatice sus experiencias de vida. Para Caldera:

> Dentro de la iconosfera de la diferencia cobran especial importancia todos aquellos sujetos silenciados. Interpretamos el silencio en la representación como la imposibilidad de acceso al poder sobre la propia imagen, como la construcción de la Otredad desde la identidad del yo como mismidad, esa idea según la cual todo es excedentario salvo yo. (Caldera 2021, 7-8)

Los silenciamientos de los que habla el autor no implican solamente la falta de agencia en la representación, sino la imposibilidad política de definir cómo se construye su propia imagen en la discursividad visual. En otras palabras, los *silenciados* no poseen el control en cómo son vistos por los demás. De allí que las prácticas de autorrepresentación desde lo subalterno pretenden contestar a un modelo de representación injusto (Caldera 2021, 9).

En cuanto a sus características principales, la autorrepresentación desde la subalternidad produce una subjetividad colectiva como práctica política, convirtiendo a la representación en un agente transformador más allá de sus posibilidades expresivas y preponderando la toma de posición, conciencia y responsabilidad con lo expuesto, lo que permite cierta homogeneización desde la imagen digital.

Es así como la autorrepresentación desde el audiovisual constituye, dentro del paradigma de la cultura visual contemporánea, una forma de práctica contrahegemónica en tanto que implica el descubrimiento de agentes locales lejanos de la industria audiovisual, comportándose así de forma opuesta a la producción de imágenes públicas habitual de la cultura visual occidental (Caldera 2021, 11). En cuanto al complemento de lo *auto* representacional, el mismo autor comenta que:

> el prefijo auto significa por sí mismo, por lo que se liga a la posibilidad de que los procesos de significación que son representados sean elaborados por las mismas personas representadas o al menos aquellas que pertenecen a los mismos grupos sociales con quiénes se trabaja. De este modo podemos hablar de autobiografías, retratos, que ponen en el centro del discurso y como persona creadora al yo como una apuesta por la autoexpresión.
>
> No obstante, la autorrepresentación desde posiciones vinculadas a la subalternidad puede ser, como ya hemos explicado, la única manera de quebrantar la construcción de la otredad, y escapar a esta deriva neoliberal, porque implica

> necesariamente la noción de colectividad. No se trata de hablar como o hablar por, sino de una toma de conciencia, un proceso de subjetivación política que vincula la noción de sujeto subalterno con la de subjetividad colectiva. (Caldera 2021, 12)

En ese sentido, la autorrepresentación desde posiciones subalternas se entiende como una apuesta contrahegemónica y contravisual que va más allá de las dinámicas individualistas propias del capitalismo, porque promueve una conciencia compartida y una acción conjunta en lugar del individualismo. Adicionalmente, las prácticas autorrepresentativas no sólo se reclama un quiebre en la percepción, sino también la retribución dentro del espacio público (Caldera 2021, 12).

Ahora bien, en cuanto a las formas distintivas de producción, Carolina Dorado opina que el cine comunitario es más que una lista de pasos a seguir, un manual de indicaciones o una metodología en sí. Es un conjunto de principios y premisas que sirven para impulsar el esfuerzo común a través del audiovisual, sin que estos estén dentro de una estructura formal (Dorado 2024, 30). El cine comunitario se caracteriza entonces por su naturaleza multifacética y por emerger como resultado de procesos colectivos dinámicos y participativos dentro de las comunidades. Esta diversidad en su construcción lo convierte en un fenómeno difícil de encasillar bajo un único significado, ya que no se limita a un enfoque específico o a una metodología fija. Por el contrario, se trata de una práctica interdisciplinar que integra una variedad de conceptos, herramientas y aprendizajes provenientes de diferentes campos y contextos culturales y sociales.

Al intentar romper con los cánones del cine tradicional, su riqueza está en el intercambio continuo de experiencias y saberes entre los miembros de las comunidades, de los gestores barriales, los facilitadores de proyectos, etc. Esto permite la colaboración, las vocerías descentralizadas y el fortalecimiento de la identidad colectiva, valores que encuentran raíces profundas en métodos cercanos a los de la educación popular. De esta manera, el cine comunitario se posiciona como un medio artístico, y como una herramienta pedagógica que fomenta la participación de todos y todas las que participan de los procesos de creación colectiva.

Desde la experiencia ecuatoriana, documentalistas como Pocho Álvarez han trabajado de cerca con procesos de creación audiovisual comunitaria, encontrando algunos elementos propios dentro del país. En primer lugar, para muchos actores y gestores culturales del Ecuador, lo comunitario se percibe como un retorno a las raíces, un intento de reconectar con los orígenes para fortalecer el trabajo creativo a través de dinámicas colectivas como la minga. En este contexto, lo comunitario no solo representa

un ideal, sino también un método de trabajo basado en el compartir y en la construcción de un camino colectivo (Álvarez 2014, 287).

Segundo, tanto la comunidad como los procesos comunitarios se entienden como realidades en constante construcción. Estos se revelan a través de acciones concretas, consolidándose como fuerzas unificadoras que fortalecen el sentido de pertenencia y el compromiso con una lucha común. Este *nosotros* colectivo busca preservar la vida y proteger a la tierra como un acto de resistencia frente a su posible desaparición (Álvarez 2014, 346).

Como tercer elemento, el derecho a desarrollar formas propias de comunicación —mediante redes, productos y canales que respondan a necesidades u objetivos locales— se configura como un instrumento esencial de resistencia. Estas herramientas se convierten en medios para denunciar la violencia, la exclusión y las amenazas de exterminio que enfrentan muchas comunidades y pueblos en América Latina (Álvarez 2014, 346).

Cuarto, el cine comunitario es una forma de producción más que un concepto teórico, emergiendo como un medio de comunicación y autoafirmación para los pueblos que buscan expresarse con voz propia. Es un espacio para recrear imaginarios históricos, fortalecer identidades colectivas y desafiar el silencio impuesto históricamente sobre ellos como sujetos colectivos. De esta manera, el cine comunitario se convierte en una manifestación de la fuerza vital de las comunidades y su capacidad para articular y hacer posible el *nosotros* (Álvarez 2014, 346).

Finalmente, como proceso social, el cine comunitario refleja el grado de organización y acción de colectivos en resistencia. Este enfoque pone de relieve la capacidad para influir en la sociedad y sus instituciones oficiales, destacando cómo cada comunidad otorga un significado particular a lo comunitario como una huella distintiva de su personalidad colectiva (Álvarez 2014, 347).

4.2. Resistencia y autorrepresentación: una narrativa desde las mujeres

Como se ha venido sosteniendo hasta el momento, uno de los principios fundamentales del cine comunitario radica en la introducción de formas alternativas de organización, producción y difusión que se construyen desde las propias comunidades o colectivos. Este enfoque busca que los procesos de creación audiovisual sean descentralizados y que las narrativas surjan directamente de las voces y experiencias de quienes habitan los espacios locales, tratando de evitar la mediación de agentes externos.

A través de este principio, el cine comunitario pretende que las comunidades se apropien de herramientas para la autorrepresentación, mostrando sus realidades, historias y luchas de manera más auténtica y desde perspectivas propias.

Sin embargo, es fundamental tener en cuenta que lo comunitario posee matices internos, incluyendo dinámicas de poder que atraviesan y tensionan su sentido. Esto complejiza la idea de producción comunitaria y lleva a cuestionar, por ejemplo, ¿quién toma las decisiones sobre qué historias contar y cómo contarlas? ¿Qué tan genuina es la participación de las comunidades en estos procesos? En este contexto, resulta imprescindible reconocer que existen lugares de enunciación diferenciados como el papel de las mujeres dentro de lo comunitario.

Las mujeres no solo enfrentan desigualdades estructurales visibles en los espacios comunitarios, sino que también aportan perspectivas únicas y fundamentales. En este sentido, la lucha de las mujeres negras contra la opresión de género y raza propone nuevos contornos para la acción política feminista y antirracista, enriqueciendo tanto el debate sobre la cuestión racial como el de género (Carneiro 2005, 23). Su participación plantea importantes desafíos sobre cómo el género influye en las dinámicas de poder dentro de la producción audiovisual comunitaria y cómo sus voces pueden contribuir a narrativas más inclusivas y representativas.

Con lo anterior, es esencial reconocer que los procesos abordados en esta investigación están profundamente atravesados por una perspectiva de género, presente tanto en las pedagogías empleadas como en las actoras involucradas, incluyendo a productoras, participantes, facilitadoras y gestoras de proyectos. Junto con esta perspectiva, la educación popular es concebida como una herramienta clave para fomentar la construcción de relaciones igualitarias y emancipadoras, desafiando y cuestionando prácticas y representaciones sociales sustentadas en dicotomías arbitrarias. El enfoque no solo busca reconstruir los procesos históricos, otorgando visibilidad y valor al papel crucial que las mujeres han desempeñado en las comunidades, sino que también propone una pedagogía transformadora que integra de manera activa las perspectivas feministas, con el objetivo de abrir caminos hacia formas más inclusivas y equitativas de vinculación social.

Las discusiones que emergen a partir de la implementación de pedagogías críticas y feministas colocan al cuerpo en el centro del proceso formativo. Esto se debe a que el cuerpo no es solo una presencia física, sino un territorio simbólico en el que se inscriben normas, discursos y prácticas de poder. Como espacio íntimo y personal, el cuerpo

representa la escala más micro desde la cual se experimentan, reproducen y también se resisten las dinámicas de dominación. En este argumento el cuerpo visto como territorio es en sí mismo un espacio, un territorio lugar, que ocupa, además, un espacio en el mundo y puede vivenciar todas las emociones, sensaciones y reacciones físicas, para encontrar en él, un lugar de "resistencia" y resignificación (Cruz 2016, 46).

Es allí, en la piel, en los gestos, en las emociones y en los silencios, donde se manifiestan de forma directa las tensiones sociales, culturales y políticas. En este sentido, reconocer al cuerpo como el primer territorio de lucha implica comprender que toda pedagogía que busque ser transformadora debe problematizar no solo el contenido que se enseña, sino también las formas en que se habita el cuerpo, se lo regula, se lo expresa o se lo silencia. Para Cruz la articulación de cuerpo-territorio es una propuesta para:

> mirar a los cuerpos como territorios vivos e históricos que aluden a una interpretación cosmogónica y política, donde en él habitan nues tras heridas, memorias, saberes, deseos, sueños individuales y comunes; y a su vez, invita a mirar a los territorios como cuerpos sociales que están integrados a la red de la vida y por tanto, nuestra relación hacía con ellos debe ser concebida como "acontecimiento ético" entendido como una irrupción frente a lo "otro" donde la posibilidad de contrato, domi nación y poder no tienen cabida. (Cruz 2016, 46)

Es por ello, que esta perspectiva no aspira a ser universal ni válida para todo tiempo y lugar, ya que la propuesta de una *pedagogía popular feminista* actúa no como un límite, sino como una apertura (Korol y Pañuelos en Rebeldía 2007, 17). El enfoque no solo desafía los discursos hegemónicos tradicionales, sino que también reivindica el derecho de las mujeres a ser autoras de sus propias narrativas. Desde allí el uso del audiovisual como herramienta permite abordar las prácticas sociales, culturales y políticas de las mujeres desde una mirada crítica de lo comunitario.

En este marco, la resistencia se entiende como la capacidad de confrontar estructuras de poder que históricamente han silenciado o distorsionado las voces femeninas, especialmente aquellas provenientes de comunidades marginadas. La autorrepresentación, por su parte, permite a las mujeres tomar control sobre la forma en que se cuentan sus historias, rompiendo con los estereotipos impuestos por discursos patriarcales y colonialistas. Así, la producción audiovisual se convierte en un acto político donde a través de las imágenes, las voces y las historias de vida, se visibilizan prácticas culturales como la tradición oral, el tejido, la música, las luchas. Estas narrativas construidas desde las mujeres no solo permiten revalorizar su papel dentro de sus comunidades, sino que también ofrecen una mirada transformadora.

El cine y audiovisual comunitario no solo refleja las realidades de estas mujeres, sino que también crea nuevas interpretaciones y significados de esas realidades en función del contexto. Al realizarse en territorios específicos como el Valle del Chota o el Valle del Cauca, estas producciones adquieren una dimensión territorial y cultural que enriquece la narrativa y la estética desde las experiencias. Así, las luchas de género en comunidades afrodescendientes pueden cobrar significados únicos en comparación con otros entornos, reflejando los esfuerzos por la recuperación de su identidad y la resistencia mediante la valoración de la oralidad o el cuidado de la tierra, elementos que se encuentran profundamente entrelazados con las especificidades y pertenencia a los territorios.

5. Ruta metodológica

Esta investigación se sustenta en un enfoque cualitativo de orientación etnográfica, centrado en el análisis de procesos colectivos de producción audiovisual impulsados por mujeres en contextos comunitarios. Se trata de un diseño exploratorio-descriptivo que permitió abordar los fenómenos estudiados en su complejidad, desde experiencias situadas, colaborativas y contextualizadas. La elección de los casos de estudio —*Ojo Semilla* (Ecuador) y *Renacer y Memoria* (Colombia)— respondió a criterios de accesibilidad y posibilidad de colaboración directa, al tratarse de organizaciones activas, con trayectoria consolidada en el ámbito del cine comunitario con enfoque de género.

La ruta metodológica se estructuró en tres fases. La primera consistió en la inmersión en el campo y la construcción de vínculos significativos con los colectivos. En el caso de *Ojo Semilla*, participe activamente como facilitadora durante el proceso formativo llevado a cabo en 2020, lo que me permitió integrarme en las dinámicas organizativas, creativas y pedagógicas del grupo. Esta participación directa propició una observación profunda del proceso desde adentro. En *Renacer y Memoria*, aunque los primeros contactos se realizaron desde Ecuador, se concretaron reuniones virtuales, donde fue posible realizar entrevistas etnográficas con integrantes clave.

La segunda fase consistió en la recolección de información a través de distintas técnicas cualitativas. En primer lugar, la observación participante, aplicada en *Ojo Semilla*, permitió documentar los procesos de creación colectiva y las interacciones entre las participantes. La producción colaborativa, también desarrollada en este contexto, posibilitó el registro de datos dentro del mismo proceso creativo, de manera orgánica y

situada. En *Renacer y Memoria*, la técnica principal fue la entrevista etnográfica, guiada por un enfoque flexible y horizontal que respetó los tiempos, los lenguajes y los marcos de referencia de las entrevistadas. Finalmente, en ambos casos, se aplicó un análisis de contenido audiovisual enfocado en elementos visuales, sonoros y narrativos que expresan identidad, género, memoria, violencia y resistencia.

La tercera fase se centró en el procesamiento, análisis e interpretación de la información recolectada. Se trabajó con una categorización a partir del contenido de las entrevistas, las observaciones de campo y el visionado de los materiales audiovisuales. Esta organización permitió reflejar las formas propias de producción de sentido de cada colectivo. Para el análisis de contenido se establecieron siete categorías principales: Identidad (origen étnico, expresiones culturales, costumbres); Rol de las mujeres (en la familia, la comunidad y el trabajo); Relación entre mujeres (redes de apoyo, organización colectiva, solidaridad); Memoria (relatos sobre el pasado, tradiciones, lucha identitaria); Ambiente (vínculo con la naturaleza y el territorio); Violencia (racismo, conflicto armado, explotación, desigualdades); y Actos de resistencia (liderazgo, derechos, autorrepresentación, prácticas cinematográficas).Se diseñó una matriz de codificación que permitió registrar estos indicadores durante el visionado sistemático de los productos audiovisuales, considerando tanto elementos visuales como textuales y sonoros. El proceso concluyó con una interpretación crítica de los datos, vinculando los hallazgos con los marcos teóricos y los contextos sociopolíticos de ambas organizaciones.

Capítulo segundo
Procesos de creación colectiva en el cine comunitario

El enfoque de esta investigación sobre cine comunitario producido por mujeres ha considerado la importancia de centrarse en casos relevantes que permitan analizar las principales características de estas formas de realización audiovisual. La selección de los dos casos estudiados en este trabajo responde a la búsqueda de espacios de producción donde fuera factible interactuar con organizaciones suficientemente consolidadas, capaces de facilitar un trabajo colaborativo y profundamente integrado.

Mi participación en la organización y facilitación de actividades formativas del Cine y Audiovisual Comunitario Ojo Semilla en 2020 me permitió no solo involucrarme en sus procesos, sino también establecer vínculos con las personas que forman parte de la iniciativa. Este intercambio, desde una perspectiva laboral, en la construcción de metodologías audiovisuales basadas en un enfoque colectivo, posibilitó tanto mi contribución en diversas tareas como la colaboración en el logro de objetivos fundamentales. Además, de manera indirecta, abrió las puertas a la generación orgánica de lo que, desde la antropología, se denomina *rapport*, entendido como "aquello que facilita la inmersión en el campo, pero que frecuentemente permanece oculto" (Melville 2022, 2).

En ese sentido, se entiende que, desde los primeros acercamientos a estas organizaciones, la colaboración directa no solo facilitó el establecimiento de vínculos, sino que también se convirtió en un punto de partida para desarrollar el trabajo de campo, al que pronto se sumó un enfoque etnográfico. Según Guber, la etnografía es "un argumento acerca de un grupo humano" que se construye a partir de un "pronunciamiento sobre un problema basado en interpretaciones y datos" obtenidos mediante la presencia activa del investigador en el campo (Guber 2011, 130).

El enfoque de género adoptado por Ojo Semilla se vinculó directamente con la presencia de una colaboradora-investigadora, lo que generó condiciones favorables en línea con la triada investigadora/género/mujer planteada por la autora. Esta triada reconoce que la existencia de dominios de habla y acción asociados a lo *femenino* modifica las condiciones para la obtención de información, especialmente en contraste con las dinámicas que podrían generarse con un investigador hombre (120).

En este mismo marco de trabajo con Ojo Semilla surgieron los primeros acercamientos a la organización Renacer y Memoria, destacando que no se trata de un conjunto de proyectos aislados, sino de una red de organizaciones audiovisuales comunitarias interconectadas de diversas formas. Durante el trabajo de campo previamente mencionado, se establecieron contactos con personas involucradas en la producción de cine comunitario desde diferentes perspectivas, encontrando en Renacer y Memoria un espacio diferenciado dentro del contexto ecuatoriano, pero alineado con los intereses investigativos.

La Escuela Audiovisual Renacer y Memoria, una organización colombiana ubicada en el Norte del Cauca, se ha dedicado a la formación audiovisual con un enfoque de género que incluye un componente afrodescendiente propio de la región. Uno de sus aportes destacados es la construcción de *Polifonías*, caracterizada por su enfoque en la memoria, la paz, el territorio, la ancestralidad y los derechos humanos (ASOM 2018).

Se optó por utilizar como método principal la entrevista etnográfica para el estudio de este grupo, dado que esta técnica no parte de preguntas directivas impuestas por el investigador, sino de una conversación llevada en lo posible a la horizontalidad de los sujetos en diálogo. Lo ideal dentro de la entrevista etnográfica es lograr "participar en los términos del informante" y su universo cultural, más que en los de la investigadora (Guber 2011, 75). Para esto, la metodología propone un itinerario de preguntas abiertas o guía tentativa que pueden ser dejadas de lado o reformuladas, dando paso a la libre asociación del informante y la posterior recategorización de la información por parte del investigador/a a partir de los aspectos emergentes, o también denominada categorización diferida (77).

Tanto el trabajo de campo etnográfico desarrollado con Ojo Semilla como la etnografía virtual y las entrevistas etnográficas empleadas para Renacer y Memoria cumplen la función de aportar indicios significativos sobre las formas de creación y los procesos de producción audiovisual en estas organizaciones. La elección de la entrevista etnográfica, que prioriza las ideas del informante por encima de las del investigador, y de la etnografía virtual, asociada a los usos, apropiaciones y construcciones de sentido en el entorno digital, no presenta conflicto alguno. Por el contrario, ambas metodologías están estrechamente alineadas con la noción fundamental de prácticas sociales orientadas al quehacer del cine comunitario.

En cuanto a la sistematización de la información, se prevé que los datos recopilados mediante los métodos mencionados se organicen sistemáticamente en un

conjunto de categorías de análisis emergentes de las informantes. Estas categorías se entienden no solo como herramientas conceptuales fundamentales, sino también como reflejo de las formas propias de producción audiovisual en cada caso. De este modo, la sistematización no se limita a un producto textual, como suele ser habitual en la etnografía tradicional, sino que incluye la identificación de categorías clave relacionadas con los procesos creativos y productivos de las dos organizaciones. Este enfoque permite resaltar coincidencias, diferencias y otros aspectos relevantes para cada caso estudiado.

A continuación, se presenta un análisis detallado de cada una de las organizaciones incluidas en esta investigación, destacando los procesos de trabajo que han desarrollado para construir cine comunitario desde un enfoque colaborativo y de género.

1. Laboratorio de Cine y Audiovisual Comunitario Ojo Semilla

El Laboratorio de Cine y Audiovisual Comunitario Ojo Semilla surge como una iniciativa de la Fundación El Churo, una organización dedicada a la promoción de los derechos humanos a través de la comunicación comunitaria. Este laboratorio busca articular espacios de encuentro, formación, producción y exhibición de cine comunitario, fomentando la participación de jóvenes y mujeres provenientes de distintas regiones del Ecuador. Con ello, busca apoyar la formación de cineastas para estimular la producción de películas a nivel comunitario, consolidar espacios de exhibición cinematográfica y crear un puente entre el arte, el cine y las comunidades urbanas y rurales (Ojo Semilla 2017, párr. 3).

Al enunciarse como laboratorio el proyecto Ojo Semilla tiene un enfoque formativo, concebido como una etapa clave del proceso creativo que abarca: guiones colectivos, lenguaje y narración audiovisual, montaje, edición y exhibición de los cortometrajes o piezas audiovisuales que nacen de este espacio. Basado en metodologías de educación popular y pedagogías feministas, su objetivo es formar a *cineastas semillas*: mujeres creadoras que, a través del cine comunitario, narran sus propias historias desde una perspectiva de derechos y género. Este enfoque pretende fomentar el intercambio de saberes y el aprendizaje colectivo mediante la convivencia en los territorios. El término *cineastas semillas* se inspira en la visión de Ana Acosta (2018), cofundadora del proyecto, quien compara este proceso con el crecimiento de una planta desde la semilla, simbolizando el florecimiento de nuevas historias desde la raíz misma de las comunidades.

Desde 2017, la Fundación El Churo ha llevado esta iniciativa a diversas ciudades y comunidades del país, como Esmeraldas, Saraguro, Sangolquí, Peguche y el Valle del Chota, adaptando cada edición a las características únicas de las comunidades anfitrionas. Aunque cada laboratorio responde a dinámicas y contextos locales, todos comparten el objetivo de conectar con los territorios para visibilizar sus historias, luchas y cosmovisiones. Este enfoque reconoce las particularidades de cada contexto, así como las diversas problemáticas y reivindicaciones que emergen en cada lugar.

El proceso de intercambio de saberes se da mediante una residencia de 7 días donde se reúnen cineastas, comunicadoras y personas con experiencia en producción audiovisual para convivir con la comunidad y las participantes. Aquí, "las mujeres que nos reciben ven en este un espacio importante y necesario para su comunidad, por consiguiente actúan como productoras locales, facilitando y aportando en el tejido de redes locales para su desarrollo" (Morales, Coryat y Dorado 2022, 9).

Carolina Dorado (2023), facilitadora de Ojo Semilla, explica que apropiarse de las herramientas técnicas ha sido clave para desafiar estructuras patriarcales, así como para romper con los estándares tradicionales del audiovisual. Esto permite cuestionar de manera contundente la noción del hombre como único sujeto soberano, poseedor del conocimiento y el poder. Para algunos, el cine alternativo puede incluso estar habilitando un espacio en el que puede nacer un cine radical, tanto en sentido político como estético, que desafíe los supuestos básicos de la corriente cinematográfica dominante (Mulvey 2001, 366). En ese sentido, el uso de estas herramientas no solo se vuelve esencial, sino que también representa una exigencia central del cine comunitario feminista.

La residencia se estructura en torno a talleres prácticos, cine foros y dinámicas de rodaje colectivo. Por eso, este proceso no solo promueve el aprendizaje técnico y creativo, sino que también permite la exploración de narrativas propias de la comunidad anfitriona, con el objetivo de dar una plataforma a las voces de las mujeres y jóvenes que habitan dicho territorio.

Ojo Semilla prioriza la participación y liderazgo de mujeres en todas las áreas del laboratorio, ya sea como facilitadoras, participantes y/o organizadoras, fortaleciendo su rol protagónico en la creación artística y comunitaria. De esta manera:

> La categoría "mujer" se enfrenta al reto de hacer referencia a una pluralidad heterogénea de experiencias. En ese momento estas experiencias resultan más visibles que nunca a través de la migración o de los medios que ponen en circulación imágenes de todo el mundo y que muestran la multiplicidad de formas de ser mujer. (Binimelis 2016, 19)

En ese sentido, el proyecto cuenta con la participación de facilitadoras de diferentes países de Latinoamérica, como México, Colombia, Argentina y Brasil. Estas mujeres aportan una diversidad de metodologías, visiones y contextos territoriales que potencia el entorno creativo del laboratorio. Este intercambio ha permitido la construcción de un entramado común de metodologías para las narrativas colectivas, fusionando perspectivas y problemáticas compartidas que trascienden fronteras y fortalecen el enfoque colaborativo y comunitario.

En este proceso, la participación activa de las mujeres en cada etapa se fomenta a través de diversas discusiones sobre el quehacer cinematográfico enmarcado en parámetros contrahegemónicos. Diana Coryat, cocreadora de Ojo Semilla, (Coryat 2020 citado en Dorado 2022, 62) explica que, al utilizar herramientas audiovisuales, la presencia masculina solía ser mayoritaria, lo que llevaba a que los hombres dominaran las actividades y conversaciones. Esta dinámica, influenciada por una narrativa profundamente marcada por el machismo, hacía imprescindible trabajar por separado con ambos grupos para abordar estas desigualdades.

Además, En Ojo Semilla no es necesario contar con conocimientos previos sobre cine, ya que este laboratorio se concibe como un espacio de aprendizaje, donde todas tenemos voz y tenemos algo que contar. Siguiendo las pedagogías feministas y metodologías de educación popular, el proyecto fomenta la horizontalidad, el intercambio de saberes y el diálogo desde el cuerpo, las vivencias, emociones y experiencias personales que cada mujer aporta, más allá del dominio técnico audiovisual.

Estas pedagogías permiten dar un nuevo rumbo, renovación de sus metas y de las formas y ritmos que elegimos para la creación. Desde “una perspectiva, falible, posible de ser criticada y modificada una y otra vez, que no aspira a ser universal ni válida para todo tiempo y lugar, la propuesta de “pedagogía popular feminista” actúa no como un límite, sino como una apertura” (Korol y Pañuelos en Rebeldía 2007, 17). Llegar a ese día final implica un viaje que contiene muchas capas complejas de colaboración y creación conjunta.

Figura 1. Proyecto Ojo Semilla: Mujeres y Feminismos, 2020
Fuente: Ojo Semilla.

1.1. Contexto territorial en el Valle del Chota-Mira

Aunque este proceso se ha llevado a cabo en diversos territorios, en esta investigación me enfocaré en mi experiencia como facilitadora durante la edición "Ojo Semilla: Mujeres y Feminismos" realizada en 2020. Este evento tuvo lugar en el Valle del Chota, un territorio ancestral de los pueblos afroecuatorianos, ubicado en la región andina del Ecuador, en los límites entre las provincias de Imbabura y Carchi.

Alejandra Palacios del Colectivo Juvenil Afroecuatorianos, fue la promotora local del encuentro en el Valle del Chota, ella explica que la necesidad de crear este tipo de espacios nace porque

> las herramientas audiovisuales, como cámaras y micrófonos, suelen estar mayoritariamente en manos de los hombres, son ellos quienes generalmente están detrás de estas cámaras. Sin embargo, a través del cine feminista, podemos apropiarnos de estos instrumentos y, con ello, de nuestras propias historias y hablar desde nuestro entorno como mujeres negras. (Ojo Semilla 2020, 5:29)

Para llevar a cabo el laboratorio de cine y audiovisual feminista Ojo Semilla en el Valle del Chota, se seleccionaron las comunidades de Salinas, Mascarilla, Carpuela, La Concepción, Guallupe-Cuajará, Caldera y Tumbatú. La elección se basó en criterios como su riqueza histórica y cultural, la presencia activa de organizaciones de mujeres y su proximidad a otras comunidades.

Uno de los episodios históricos más emblemáticos fue protagonizado por una comitiva de familias afrodescendientes de La Concepción, entre las que destacó Martina Carrillo, considerada una heroína del pueblo afroecuatoriano. Este grupo emprendió una caminata hacia Quito para presentar sus demandas al presidente de la Real Audiencia. Su objetivo era exigir justicia y poner fin al abuso y maltrato sistemático de los esclavistas.

A pesar de que a su regreso fueron sometidos a castigos severos, su valentía y determinación se convirtieron en un símbolo de la resistencia afroecuatoriana y en un referente histórico de la lucha por los derechos y la dignidad de los pueblos afrodescendientes en Ecuador.

En estas comunidades, las mujeres afrodescendientes, nacidas y arraigadas en este territorio ancestral, desempeñan roles fundamentales en la vida cotidiana y cultural. Muchas se dedican al cuidado de los huertos familiares, al comercio informal, y a la compra y venta de textiles y productos alimenticios en la frontera con Ecuador. Estas mujeres afrochoteñas han permanecido en sus territorios, a pesar de las constantes olas migratorias hacia las ciudades. Son ellas quienes cuidan de los adultos mayores, preservan los saberes ancestrales y educan a las nuevas generaciones. Entre ellas se encuentran sanadoras, parteras y guardianas de las tradiciones y de la oralidad.

La residencia tuvo como propósito no solo impulsar la creación audiovisual, sino también destacar y poner en valor las experiencias, luchas y voces de las mujeres de este territorio ancestral. Reconociendo su papel fundamental en la construcción y el fortalecimiento del tejido social de sus comunidades, el proyecto buscó visibilizar su protagonismo y sus contribuciones en las dinámicas colectivas propias del territorio.

En este encuentro se destacó la relevancia de fortalecer los aprendizajes y reivindicar la cultura afrochoteña, en un contexto marcado por las profundas cicatrices del racismo estructural que Frantz Fanon identifica como una herencia colonial persistente. El Valle del Chota-Mira ha sido históricamente estigmatizado y discriminado, convirtiéndose en un territorio donde las comunidades afrodescendientes enfrentan múltiples violencias: exclusión laboral, racismo estructural, falta de acceso a la educación, y una marcada desigualdad que afecta particularmente a las mujeres que se enfrentan a la violencia de género.

1.2. Un cine comunitario desde las mujeres

Antes que nada, quiero especificar que mi participación en este proyecto inició desde la etapa de planificación del laboratorio, lo que me permitió estar involucrada en cada uno de sus momentos. A partir de esta experiencia, intentaré narrar cómo cada paso del proceso resultó fundamental para reflexionar sobre lo que denominamos procesos de creación colectiva entre mujeres en Ojo Semilla.

Dicho lo anterior, dado que uno de los objetivos principales de este encuentro es promover la participación activa de las mujeres,

> se elaboró una convocatoria para lideresas, voceras o individualidades que hagan parte de organizaciones, asociaciones o colectivas, de manera que, posean las herramientas necesarias para que, posteriormente, trabajen en sus organizaciones. (Coryat 2020 citado en Salazar 2022, 43)

Debido a las redes que se habían tejido y consolidado en las anteriores ediciones de Ojo Semilla, fue posible organizar reuniones previas con las facilitadoras nacionales e internacionales para construir y diseñar metodologías propias a partir de las experiencias individuales y colectivas que habíamos tenido con anterioridad, consideramos esencial crear espacios de diálogo previos al encuentro. Estos espacios sirvieron no solo para identificar necesidades y expectativas, sino también para fortalecer la cohesión del grupo, establecer una visión compartida y asegurar que el diseño metodológico respondiera a las realidades de las mujeres involucradas.

En ese sentido, se decidió que en esta edición el laboratorio pondría un énfasis especial en temas clave como el enfoque de género, los derechos sexuales y reproductivos, así como el autocuidado, tanto en las metodologías empleadas como en la creación de los productos audiovisuales. Este enfoque no solo apuntaba a la capacitación técnica, sino también a promover una reflexión profunda sobre estos temas en el proceso creativo. Además, las organizadoras buscaban que cuestiones como la violencia de género y el derecho a decidir se abordaran en los productos audiovisuales.

Además, se orientó que las charlas, reflexiones y plenarias que surgieran durante este encuentro intensivo fueran un espacio para fomentar narrativas y estéticas descoloniales, para que las participantes pudieran generar nuevas formas de autorrepresentación, permitiendo que las mujeres pudieran narrarse desde sus propias perspectivas y desafiar las construcciones tradicionales de género y de su territorialidad tanto corporal como geográfica.

Por otra parte, aunque el cine comunitario ha explorado ampliamente el formato documental, en este proceso se dio prioridad al cine de ficción y el cine experimental como una forma menos transitada, pero con gran potencial creativo.

1.3. Círculo de mujeres y ritualidad

Para inaugurar el laboratorio, se formó un círculo de mujeres, que se convirtió en nuestro primer espacio de encuentro entre facilitadoras y participantes de diversas comunidades. En este círculo se reunieron mujeres de los pueblos y nacionalidades indígenas Secoya, Shuar, Achuar y Cañaris y Kichwas, también participaron compañeras

negras y afrodescendientes de Quito, Ibarra y el Valle del Chota, además de la participación internacional de compañeras de EEUU, Colombia y Brasil.

Figura 2. Círculo de mujeres para el intercambio de saberes, 2020
Fuente: Ojo Semilla.

Este círculo estuvo acompañado por un ritual, realizado para bendecir el espacio y darle inicio al proceso de encuentro. Este ritual no solo cumplió una función simbólica, sino que se basó en varios principios fundamentales como el autocuidado, la sororidad, y el trabajo espiritual y corporal. Además, promovió la interculturalidad, ya que fue guiado por mujeres de diversas culturas, espiritualidades, territorios y lenguas, creando un espacio de conexión entre diferentes tradiciones y saberes. Tal como mencionan Karla Morales, Diana Coryat y Carolina Dorado (2022), esta práctica es un reflejo de la integración de distintas visiones y energías, fortaleciendo el sentido colectivo de la experiencia.

El propósito de abrir con este ritual fue crear un entorno seguro y acogedor para todas las participantes, permitiendo que nos conectamos de manera profunda con el espacio que íbamos a habitar durante los siete días del proceso. Este ritual, acompañado de un altar, brindó la oportunidad de que cada participante compartiera un objeto simbólico, lo que permitió un acto de *intencionar* el espacio. Estábamos reunidas entre mujeres jóvenes, estudiantes, madres, abuelas, y cada una aportó su energía y su historia, creando una atmósfera de respeto y apoyo mutuo.

Figura 3. Altar como parte del ritual de apertura, 2020
Fuente: Ojo Semilla.

El ritual tuvo un carácter de agradecimiento, no solo por lo que ya estaba presente en el círculo, sino también por lo que cada una traía consigo: su historia, su saber y su ser. Este acto ceremonial fue más que una formalidad, fue una manera de ofrecer un espacio donde cada participante pudiera encontrar y expresar su propia voz. A diferencia de las estructuras jerárquicas o verticales que suelen marcar las relaciones tradicionales, el simple hecho de colocarnos en círculo, permitió que la presencia de todas tuviera el mismo valor.

Esta ritualidad estuvo presente en diferentes momentos del proceso, funcionando como un espacio para fortalecer e incentivar la sororidad entre todas. El círculo y los rituales permitieron reconectar mutuamente, trabajar juntas desde la solidaridad, la empatía y la hermandad. Estos espacios no solo nos recordaron que ninguna está sola, sino que también reafirmaron el poder colectivo de las mujeres al construir vínculos basados en el respeto y el apoyo mutuo. Entonces,

> construir de manera colectiva se convierte en la manera de conectar con la otra, con la mujer que se encuentra en el laboratorio conmigo. Pero también con aquella que está afuera y seguramente va a ver mi película, porque es en ese verme-verse en el que podemos construir desde lo colectivo. (Dorado 2024, 86)

Esta dinámica permitió abordar temas sensibles durante el laboratorio, como nuestras vivencias, las múltiples formas de violencia patriarcal, estatal y económica, los feminicidios, el impacto del capitalismo y los procesos de extractivismo.

1.4. Trabajando con el cuerpo-territorio

Creemos que las múltiples violencias patriarcales han despojado y delimitado al cuerpo su sensibilidad, sus emociones, su sexualidad, su autoconocimiento y su memoria

porque “es sobre nuestros cuerpos donde se han construido todas las opresiones que nos entrecruzan y que internalizamos” (Cabnal 2019, 114). Por ello, lo colocamos en el centro de nuestros diálogos y metodologías, devolviéndole su lugar como eje de conexión y transformación. Por ello, era importante la ritualidad porque “[...] es en un primer sentido la construcción de un territorio seguro, en el que nuestras cuerpas puedan desplegarse con plena autonomía y libertad sin sentir miedo, es decir, es ante todo un territorio pensado y fabricado por nosotras para nosotras” (Dorado 2024, 61-62).

Por lo tanto, entendemos el cuerpo como el primer territorio de lucha, el espacio que habitamos y que nos habita. Además, es un territorio que históricamente ha sido objeto de conquista e invasión. Cuando los territorios físicos que ocupamos son violentados, esas violencias también quedan impresas en nuestros cuerpos por ende son “dos dimensiones entretejidas en la Red de la Vida porque reconocemos que tanto el cuerpo como la tierra son espacios de energía vital que deben funcionar en reciprocidad” (Cabnal 2019, 122). Sin embargo, estos cuerpos no solo padecen, también crean, resisten, dan vida y guardan memoria.

> El trabajo sobre el cuerpo es un principio que nos llama a desempacar lo aprendido sobre nosotras, sobre nuestros cuerpos como sitio de pecado y vergüenza. Reconectar con nuestros cuerpos y las sabidurías enterradas. Conocimiento y re-conocimiento del cuerpo, la identificación de las vulneraciones y potencialidades de cada mujer para enfrentar la violencia de género y el ejercicio pleno de sus derechos sexuales y reproductivos. (Morales, Coryat y Dorado 2022, 13)

Elaboramos un ejercicio pedagógico de cartografías corporales que invitó a las participantes a explorar y expresar sus emociones y experiencias a través del dibujo de sus cuerpos. En este taller, las facilitadoras solicitaron a las participantes dibujar sus siluetas sobre papel para lo cual fue necesario que se ayudaran mutuamente. Una vez dibujada la silueta de los cuerpos, se inició un recorrido mental guiado por la facilitadora, comenzando desde la cabeza y avanzando por el rostro, el pecho, los órganos sexuales, las piernas, los brazos, las manos y los pies.

Con el dibujo como base, se les pidió a las participantes que, utilizando distintos colores, identificaran y marcaran las zonas de sus cuerpos que asociaban con emociones y experiencias específicas: felicidad, miedo, ira, creatividad, así como aquellos lugares donde se han sentido más vulneradas.

Al finalizar, colocamos todos los mapas corporales en el centro del círculo y los observamos en conjunto. Este momento propició una reflexión colectiva, primero sobre

lo que cada participante había expresado de manera particular y, luego, sobre los patrones, similitudes y conexiones que emergieron entre los mapas. Los diálogos no solo tuvieron el propósito de visibilizar experiencias compartidas, sino también de reconocer las intersecciones de género, raza, clase y territorio que atraviesan y configuran nuestras realidades.

Este tipo de actividades permiten la integralidad de roles y la polivalencia de funciones en los procesos de creación, convirtiendo el espacio en un ámbito físico y simbólico de diálogo y relación. Aquí emergen microrrelatos y experiencias que atraviesan el cuerpo en múltiples dimensiones: afectos, miedos, deseos, placer, identidad, rabia, vergüenza y amor, entre otros. Estas vivencias se transforman en el núcleo de narrativas capaces de resignificar las representaciones hegemónicas.

Al mismo tiempo, incita a las participantes a una nueva forma de relacionamiento con sus cuerpos y vidas, promoviendo el reconocimiento y la empatía en lugar de la negación o el menosprecio. Los mapas corporales resultantes se convierten en potentes contra-narrativas que desafían los discursos hegemónicos, generan nuevas formas de autorrepresentación y resignifican la imagen propia.

1.5. Recuperación de la memoria histórica

Incorporar la ritualidad, la exploración a través de la danza, la escucha activa, el diálogo y hasta el simple acto de caminar juntas se convierte en un proceso de aprendizaje colectivo. En este espacio, cada participante aporta algo valioso: un saber, una experiencia, una historia, dejando también espacio para recibir y aprender de las demás. Reconociendo que nos encontramos en un territorio ancestral, se plantea un debate crítico sobre los sistemas colonialistas, capitalistas y patriarcales que han moldeado nuestras realidades.

Este diálogo requiere mirar hacia atrás, hacia las huellas que dejaron nuestras ancestras: madres, abuelas y lideresas que con su resistencia y lucha nos han permitido aspirar a un presente más digno. Cada una de ellas, desde su lugar, tejió los cimientos de esta resistencia. Aquí nos preguntamos ¿de dónde venimos? ¿Quiénes lucharon antes que nosotras y para qué? porque reconocemos que nuestra historia no comienza desde cero, sino que está anclada en las acciones y sueños de quienes nos precedieron. “Honramos a nuestras ancestras a través de recordar y contar sus fortalezas y también sus luchas, visibilizando, reivindicando, narrando nuestras historias íntimas y luchas colectivas” (Morales, Coryat y Dorado 2022, 13). Visibilizarlas significa recordar sus fortalezas, sus

luchas y reivindicaciones, construyendo narrativas que entrelazan nuestras historias íntimas con las luchas colectivas.

Para fomentar estas reflexiones, desarrollamos un ejercicio llamado “Las huellas de las mujeres”, donde partimos de imágenes de mujeres y subjetividades femeninas históricamente invisibilizadas. Imaginamos sus vidas, exploramos lo que podemos aprender de ellas y conectamos esto con historias personales. Las participantes llevan fotografías de mujeres significativas en sus vidas o retratan a una que haya dejado huella en ellas.

Figura 4. Participantes dialogando sobre “Las huellas de las mujeres”, 2020
Fuente: Ojo Semilla.

En estos diálogos se rescató la historia de Martina Carrillo (1750), una mujer negra esclavizada que desafió las estructuras de poder de su época. Ella viajó a Quito en 1778 para denunciar las duras condiciones en la plantación donde trabajaba en la Hacienda de La Concepción ubicada en el Valle del Chota, un acto de valentía que le costó un severo castigo. Aunque su legado ha permanecido en el olvido para muchos, en el laboratorio su historia fue rescatada y transformada en uno de los cortometrajes creados esa semana.

Este ejercicio subraya la importancia de la memoria histórica para rescatar figuras como la de Martina Carrillo que permite visibilizar las luchas del pasado y conectar con las raíces de las reivindicaciones actuales. La memoria histórica ayuda a reconstruir las narrativas invisibilizadas, resignificar las experiencias de las comunidades afrodescendientes, narrar las historias locales y fortalecer la identidad colectiva.

1.6. Guion colectivo y narrativas participativas

La etapa de creación del guion colectivo en el laboratorio fue el punto donde convergieron todas las experiencias y reflexiones trabajadas previamente. Las actividades

iniciales como los círculos entre mujeres, el mapeo con el cuerpo-territorio y el reconocimiento de nuestras historias, prepararon el escenario para que las participantes se sintieran conectadas con sus propias voces y dispuestas a compartir sus vivencias más significativas. Según Genesis Anangóno, participante de Ojo Semilla, contar una experiencia de vida e interpelar a las demás mujeres, generar vínculos y dialogar las divergencias, posibilita que esta etapa se ponga en escena la creatividad y la escritura desde una perspectiva comunitaria y feminista (Anángono 2023, entrevista personal).

Reconocernos y apropiarnos de nuestras historias no es un ejercicio individual, es una práctica colectiva que fomenta el diálogo, el vínculo y la empatía entre mujeres de diversos contextos y territorios. Para Ana Lara, el hecho de ser mujer y hablar desde ese reconocimiento, para las mujeres que históricamente no ha tenido valor su voz y a partir del amor propio, al hablar y las otras mujeres se sienten identificadas, lo que le pasa a una nos pasa a todas, unidas somos más y conocer otras historias con empatía crea vínculos, amistades, un espacio seguro y sororo (Lara 2022 citado en Salazar 2022, 50). En ese sentido, al compartir nuestras vivencias encontramos puntos en común y pusimos en diálogo nuestras divergencias.

Este intercambio resulta fundamental para generar guiones cargados de autenticidad y significado, que superen las narrativas tradicionales al priorizar las voces históricamente marginadas. En este sentido, el proceso de creación del guion colectivo reafirmó la importancia de la memoria, el diálogo y la colectividad como pilares fundamentales para reivindicar nuestras historias. No obstante:

> El reto constante es incluir a todas y encontrar un equilibrio entre las muchas ideas, sin que se sientan excluidas. Son múltiples voces que luego se convierten en una y que pueden representar no sólo a las mujeres que están en el laboratorio, sino a muchas más. Como parte de la construcción de nuestros guiones, visionamos y analizamos otros audiovisuales. (Morales, Coryat, y Dorado 2022, 14)

El rol de las facilitadoras fue fundamental para guiar el proceso de construcción del guion, asegurándose de que todas las ideas se integrarán en una narrativa en la que cada participante pudiera sentirse incluida y representada. Gracias a su acompañamiento, las historias creadas no solo reflejan las experiencias individuales de las mujeres, sino que también dieron voz a las memorias compartidas y a las luchas colectivas que las unían.

2. Escuela Audiovisual Renacer y Memoria

La Escuela Audiovisual Renacer y Memoria es un proyecto autónomo que surge en 2017 bajo la iniciativa de la Asociación de Mujeres Afrodescendientes del Norte del Cauca (ASOM). Este espacio reúne a mujeres del municipio de Buenos Aires, Cauca, quienes trabajan activamente en proyectos comunitarios dirigidos a fortalecer sus comunidades. Según María Vásquez (2022), ASOM se distingue como una asociación con presencia local, municipal y regional, dedicada a empoderar a las mujeres afrodescendientes en la defensa y ejercicio de sus derechos étnicos, al mismo tiempo que promueve los derechos humanos y el desarrollo sostenible de las familias y la comunidad. ASOM nace, además, como una iniciativa de resistencia frente a

> la permanente violación de los derechos humanos de la que las mujeres en el territorio hemos sido sujetas, por la falta de políticas públicas adecuadas para recibir un trato digno, la ausencia de oportunidades para tener una participación activa y un trato equitativo, por el desconocimiento mutuo entre hombres y mujeres sobre los derechos de la mujer, por el manejo inadecuado de los recursos naturales que afectan nuestras vidas cotidianas y la relación con nuestro entorno, por la necesidad de defender nuestras prácticas de producción ancestral que garantizan la sostenibilidad ambiental, social y económica de nuestras comunidades, por la incertidumbre y el desconcierto que nos genera un futuro sin equidad, por la permanente discriminación étnico-racial, de género y la condición económica precaria en la que les ha tocado vivir. (ASOM 2024, párr.1)

En ese sentido, Renacer y Memoria comenzó a gestarse gracias a mujeres jóvenes afrodescendientes de esta asociación, quienes identificaron en el audiovisual una herramienta poderosa. Esthefania Preciado, cofundadora de Renacer y Memoria, explica que la intención de estas mujeres era crear una película o documental que reflejara la historia de sus mayoras. Para ellas, estas mujeres representan un referente en su territorio, no solo por su papel en la construcción social, sino también por su defensa del territorio y su labor de cuidado (Preciado 2024, entrevista personal).

Es así como la escuela decide apoyar a las Renacientes de ASOM, término que en las comunidades del Pacífico colombiano y otros territorios se refiere a las generaciones jóvenes de líderes y lideresas comunitarios, encargadas de garantizar el relevo intergeneracional y de continuar el activismo y liderazgo en los procesos comunitarios. Esthefania Preciado manifiesta que “fue así como empezamos un proceso pedagógico con compañeras que también teníamos saberes sobre audiovisual, historia y arte y las fuimos acompañando en un proceso de darle cuerpo a esa idea de documental” (Preciado 2024, entrevista personal).

Así el colectivo surge de la unión de un grupo de amigas motivadas por el deseo de compartir sus conocimientos en el ámbito audiovisual, donde hay un fuerte sentido de colectividad, por lo que empiezan a organizarse para desarrollar proyectos de comunicación dirigidos a comunidades afrodescendientes del Norte del Cauca. Ellas buscan

> sostener vínculos de horizontalidad estimulando habilidades que combinan la investigación, acción, participativa, poniendo en práctica metodologías para aprender haciendo, aplicadas en podcast, cine y video comunitario donde aportan acompañamiento técnico, pedagógico y co-creativo a grupos, colectivos y organizaciones de base. (Renacer y Memoria 2017, párr. 1)

Figura 5. Escuela Audiovisual Renaces y Memoria en la producción de Polifonías, 2018
Fuente: Renacer y Memoria.

Es una escuela porque las metodologías de producción audiovisual están basadas en las formas de *aprender haciendo y de crear haciendo* y de que el conocimiento también es un proceso circular que no solo estamos las personas que tenemos el saber enseñando algo, sino que quienes estamos facilitando un saber también estamos aprendiendo de la comunidad y de los mismos conocimientos técnicos facilitando y con los que estamos experimentando (Preciado 2024, entrevista personal). Además, el cine y audiovisual comunitarios se posiciona como un proceso que nace y se desarrolla impulsados desde una comunidad organizada, permitiendo tomar decisiones sobre los modos de producción y difusión, intervenciones en todas las etapas desde la constitución del grupo generador hasta el análisis de los efectos que el trabajo produce en la comunidad, tanto en lo inmediato como en las proyecciones de largo plazo (Gumucio 2014, 32).

2.1. Territorio y resistencia: las Renacientes en el Cauca

Las compañeras de Asociación de Mujeres Afrodescendientes del Norte del Cauca (ASOM), tienen sus raíces en el departamento del Cauca, un territorio donde predominan

comunidades indígenas y afrodescendientes. Este territorio es rico en recursos naturales, pero al mismo tiempo es escenario de complejos conflictos sociales y económicos relacionados con el monocultivo de caña de azúcar y la presencia de grupos armados que disputan el control territorial. “Las mujeres negras del Norte del Cauca hemos sido víctimas de una guerra que no hemos pedido y aunque ya se ha escrito y dicho sobre este conflicto, nosotras queremos contar lo que nos pasó en primera persona” (ASOM 2020, párr.1).

En ese sentido ASOM tiene gran relevancia al momento de hablar de resistencias, ya que, al enfrentarse al desplazamiento, la violencia y el empobrecimiento, las mujeres encontraron en los lazos de solidaridad y colectividad una forma de sobrevivir. Esthefanía Preciado, expresa que

> las mayores afectadas en este conflicto fueron mujeres negras, quienes se organizaron para crear distintas formas y estrategías de cuidado y de recuperación. Estas mujeres se dedicaron a cuidar a los hijos de otras, a hacer ollas comunitarias, a gestionar donde dormían porque la gente fue sacada de su territorio totalmente. (Preciado 2024, entrevista personal)

De hecho, en su compilado de experiencias transmedia llamado “Voces valientes” expresan:

> Las mujeres podíamos ir con tranquilidad a trabajar en cultivos, minería tradicional o actividades comunitarias y dejar a nuestros hijos con vecinas, hermanas, comadres, tías, etc., pero con la ocupación paramilitar se nos prohíbe reunirnos entre mujeres o se nos acusaba de ser colaboradoras de las guerrillas y a muchas nos tocó desplazarnos forzosamente dejando a nuestros hijos, los lazos de amistad y nuestras actividades económicas. (Asociación de Mujeres Afrodescendientes del Norte del Cauca 2022)

Es así como, ASOM nació como respuesta colectiva a la violencia y el desplazamiento, transformándose en una plataforma donde las mujeres negras no solo reconstruían sus vidas, sino que también reafirmaban su derecho a permanecer en su territorio. Desde entonces, esta organización ha crecido hasta incluir a más de 200 mujeres asociadas, que han heredado de sus madres la fuerza y la determinación para enfrentar las amenazas del conflicto armado en su territorio.

Figura 6. Proyecto Escuela Audiovisual Renaces y Memoria en la producción de Polifonías, 2018
Fuente: Renacer y Memoria.

Por consiguiente, ASOM no solo es un espacio de organización comunitaria, sino también una forma de resistencia territorial. Su lucha no se limita a la supervivencia diaria, sino que abarca la defensa del territorio como espacio vital. Las estrategias de cuidado que implementan, desde las ollas comunitarias hasta la construcción de redes de apoyo mutuo, son una forma de resistencia activa que desafía la violencia estructural. Esthefania Preciado explica que "hay una perspectiva antipatriarcal, también de exaltar la voz de las mujeres y sobre todo de los territorios rurales, porque es una voz que tiene otro lugar" (Preciado 2024, entrevista personal) es por eso que Mónica Solís, integrante de la escuela, explica que para ellas "es importante elaborar piezas audiovisuales porque por medio de ellas podemos expresar el sentimiento de nuestras comunidades y también podemos transmitir las formas de expresión que tienen nuestras mayoras" (Solís 2020, entrevista personal). Para Caldera, estos ejercicios implican en primer lugar reconocer la existencia de ausencias y silenciamientos de los *otros*:

> El paradigma de la representación se activa políticamente cuando rastreamos sus ausencias. Aunque esta cuestión puede ser estirada y expandida hasta tocar el problema de la ausencia en las instituciones o en la política, cuestiones dependientes de factores históricos mucho más concretos, ayuda a circunscribir políticamente la problemática de la representación: el patriarcado, y también la hegemonía blanca, funcionan como silenciadores. (Caldera 2021, 7-8)

Las mujeres que impulsan y acompañan este proceso pertenecen a un grupo etario diferenciado, generando un intercambio intergeneracional de aprendizajes y desaprendizajes. Por esta razón, las mayoras -madres, tías, abuelas- se consolidan como pilares fundamentales de la comunidad, pues representan un legado de saberes ancestrales, conocimientos sobre la vida en el territorio y prácticas culturales que han resistido al tiempo y a los procesos de borramiento.

Este relevo intergeneracional fomenta un aprendizaje colectivo en el que las mujeres jóvenes encuentran inspiración y fortaleza en las más adultas, y las mujeres mayores fomentan la transmisión de su sabiduría. Juntas, entrelazan sus vivencias, creando una red de conocimiento y resistencia que promueve tanto la continuidad de las tradiciones como la transformación social. Estefanía explica que "las renacientes reconocen sus orígenes y también su interés de contar, de decir, de denunciar las dinámicas estructurales que afectan su territorio, sus familias y su vida" (Preciado 2024, entrevista personal). En ese sentido, el ejercicio de autorrepresentación se encuentra mucho más allá de la capacidad representativa de las imágenes, al enlazar funciones retóricas y performativas de las mismas, y produciendo discursos distintivos y capacidades para sostenerlos o romperlos (Caldera 2021, 10-11).

2.2. Pedagogías para el intercambio de saberes

Como se ha mencionado anteriormente, la intención de narrar historias que reflejen cómo se construye el tejido social dentro de su comunidad responde a una necesidad de las jóvenes Renacientes. Estefanía expone que para las mujeres de ASOM "era preciso hacer un documental o piezas comunicativas porque los medios de comunicación a nivel nacional tienen una idea generalizada sobre el Norte Caucano. Está muy centrado en el conflicto armado y también en la violencia que hay en ese territorio". Este acto se proyecta como una contranarrativa frente a los medios de comunicación hegemónicos y las visiones extractivas que amenazan sus comunidades. Así lo explica Mónica Solís:

> Hemos podido canalizar las ideas de nuestras mayoras, mostrar la realidad de nuestras comunidades y de nuestros territorios. Nos cansamos de que venga gente de otro territorio a hacer videos, porque eran simplemente videos donde mostraban la cara de quien entrevistaban, pero no se sabía de dónde eran los lugares o los panoramas que aparecían. Nosotros dijimos: No, no más. No estamos dispuestos a que vengan a estafarnos aquí, a que estén mostrando nuestras historias y cosas que no somos, que no tenemos, y que no son nuestras. (Solíz 2022, entrevista personal)

Por eso, las facilitadoras de esta escuela consideraron fundamental aplicar pedagogías que incentiven el diálogo desde lo común, creando espacios para conversaciones basadas en las experiencias y realidades compartidas de las participantes:

> En los momentos creativos, hay momentos de activación corporal, de escucha general y de escritura colectiva para elaborar los guiones. También se filtran ideas y se reúnen varias voces, y, a partir de ello, se selecciona colectivamente qué es lo que se quiere

> plasmar, qué se desea mostrar y qué se prioriza del material. Hay mucho juego y mucha lúdica, tanto en el movimiento como en las actividades que nos acercan a las técnicas de edición, escritura o grabación. (Preciado 2024, entrevista personal)

Al desarrollar estrategias colectivas, especialmente a través de círculos de palabra, el objetivo no es únicamente narrar historias, sino también desentrañar, desde la palabra, las múltiples violencias que atraviesan a las mujeres de este territorio. Ese trabajo permite que descubran técnicas creativas para visibilizar situaciones de injusticia, de maltrato, problemáticas sociales y así poder plasmarlas en una puesta en escena, que puede servir para sensibilizar a las personas que vean sus creaciones fílmicas.

> Entonces, es un contexto en el que las mujeres enfrentan una presión social muy fuerte alrededor de su rol: el rol de ser mujer, asociado a tener vulva y a la reproducción. Esto nos ayuda a identificar narrativas machistas del territorio y, así mismo, a liderar la producción audiovisual como una práctica de empoderamiento de las compañeras. (Preciado 2024, entrevista personal)

Por esta razón, se adoptaron las pedagogías del teatro de las oprimidas, una metodología que permite explorar las tensiones sociales a través del arte, transformando el espacio creativo en un lugar de reflexión, empoderamiento y acción. Estefanía, explica que esta metodología

> promueve una investigación y un análisis de las injusticias conectadas con el género, la raza y la clase, identificando prácticas sociales patriarcales. A través de esa representación teatral, también se encuentran narrativas que puedan contrarrestar la reproducción de violencias machistas. (Preciado 2024, entrevista personal)

2.3. La construcción de narrativas propias

La memoria colectiva sobre el conflicto armado toma otros matices cuando se incorpora la visión de las mujeres negras, que históricamente han sido marginadas en estos relatos. Sus testimonios no solo evidencian las violencias sufridas, sino que reivindican sus roles dentro del tejido social.

> El tejido comunitario que construyen no solo es simbólico, sino también práctico, pues abarca la organización, la formación y la acción conjunta en temas como la defensa del territorio, la lucha contra el racismo estructural y la reivindicación de sus derechos como mujeres afrodescendientes. Este esfuerzo colectivo no solo promueve la visibilización de sus historias, sino que también fomenta una construcción conjunta de narrativas que reflejan las vivencias y luchas de estas comunidades. (Renacer y memoria, 2021, párr. 1)

El ejercicio de la memoria audiovisual no solo busca registrar hechos y acontecimientos, sino también construir y reivindicar historias alternativas que desafíen

los relatos oficiales que han marcado a este territorio. Nina Gaitán, facilitadora del proceso, explica que:

> Empezamos a pensar el proceso de una forma que narrara los oficios más importantes que sostienen a las comunidades afrodescendientes, especialmente los oficios hechos por mujeres. Ellas querían rescatar esos oficios que las mayoras llevan a cabo, considerados importantes como tejido de paz y como lo que sostiene la comunidad. (Miguel Botero 2021, 1:55)

> Ellas querían resaltar, a través de sus propias creaciones y sus propias historias, la importancia de enfocar la mirada en esas otras cosas que tienen que ver con el cuidado, los saberes ancestrales como la partería, la minería artesanal, la agricultura y la defensa de los derechos humanos. Todo esto, aspectos que no son evidentes en esas narrativas hegemónicas que normalmente aparecen en los medios de comunicación. (Preciado 2024, entrevista personal)

En un contexto donde las narrativas más popularizadas giran en torno al conflicto y la violencia, es importante pensar en la posibilidad de contar historias que visibilicen las acciones de mitigación, reconstrucción y cuidado que las comunidades han sostenido durante generaciones. Es por eso, que las Renacientes reconocen y ratifican que, "las mujeres mayores son respetadas en sus comunidades de manera ancestral por su conocimiento en el cuidado de la vida y el territorio" (Asociación de Mujeres Afrodescendientes del Norte del Cauca 2022).

Monica Solís, expresa que

> para crear *Polifonía* fue necesario hablar mucho, tanto entre las Renacientes como con las mayoras. Así, se generaron diálogos intergeneracionales en los que se contraponen distintas miradas: las de las más jóvenes y las de las mayores. También se discutió el porqué de priorizar cierta información y el motivo de dejar fuera otra. (Mónica 2022, entrevista personal)

Este ejercicio, no solo ayudó a construir relatos desde lo común, sino que también reforzó la capacidad de las mujeres para posicionarse como protagonistas activas de sus propias historias.

Figura 7. Cartel de cine del cortometraje documental “Polifonía”, 2018

Fuente: Renacer y Memoria.

Por otro lado, el uso de la palabra, acompañado de la escritura, permitió localizar expresiones propias de la comunidad, como el canto y la copla. Varias de las compañeras son cantadoras, lo que también inspiró el título *Polifonía*, por lo que la música ocupa un lugar fundamental dentro de esta producción, consolidándose como un medio para amplificar las voces y las historias compartidas. Tal como señala la Asociación de Mujeres Afrodescendientes del Norte del Cauca (2022):

> Hemos resistido a través de organizarnos para ayudarnos entre amigas, comadres, y familiares y así ayudar nuestras comunidades; entre otras formas de resistir nos hemos apropiado y reconocido formas ancestrales de comunicar con canto, la composición de coplas y la danza. (Asociación de Mujeres Afrodescendientes del Norte del Cauca 2022)

> Por ejemplo, este ejercicio es muy común entre las mujeres de la comunidad, quienes, durante el trabajo en la tierra, suelen cantar o contar chistes mientras realizan sus labores. Por eso, este elemento se incorpora en la conversación entre la madre y la hija dentro del documental. Ellas se comunican a través de coplas, lo que permite romper con el formato tradicional de entrevista y construir una conversación a partir de este dispositivo narrativo sonoro. (Preciado 2024, entrevista personal)

En este sentido, *Polifonía* no es solo un homenaje a las prácticas culturales de las mujeres afrodescendientes, sino también una herramienta de resistencia política y social. A través de la música, la palabra y la imagen, se construye un relato que no solo recupera memorias y vivencias, sino que visibiliza las luchas, las alegrías y las estrategias de supervivencia que han sostenido estas comunidades a lo largo del tiempo. Al hacerlo, abre un espacio donde sus voces pueden resonar con fuerza propia, desbordando las fronteras simbólicas y materiales que históricamente han intentado silenciarlas. En ese

sentido, el cine comunitario siempre está luchando por romper esquemas predeterminados que se han establecido desde cánones académicos o *expertos cineastas*; buscando encontrar dentro de sí mismo sus propios significados, estéticas, maneras de producción, circulación y valoración (Dorado 2024, 21).

Este gesto de autorrepresentación, sin embargo, va más allá de lo testimonial o lo estético. Como plantea Caldera (2021), cuando la enunciación emerge desde posiciones de subalternidad, puede convertirse en la única vía para quebrantar la construcción de la otredad impuesta por los discursos dominantes. No se trata de hablar *como* ni *por* las mujeres afrodescendientes, sino de que ellas mismas tomen la palabra desde una subjetividad colectiva, que reconoce la experiencia compartida como base para una subjetivación política. En este marco, *Polifonía* actúa como archivo vivo de memorias y como un espacio de disputa donde se desafía la lógica neoliberal del individuo aislado y se reafirma la fuerza transformadora de lo comunitario.

Capítulo tercero
Procesos de autorrepresentación en los colectivos Ojo Semilla y Renacer y Memoria

En el presente capítulo, se realiza un análisis de contenido de dos audiovisuales, los cuales son el resultado de cada uno de los procesos de creación analizados en esta investigación. El primero de ellos se llama *Carillas* y fue elaborado por el Laboratorio de Cine y Audiovisual Comunitario Ojo Semilla. El segundo audiovisual se llama *Polifonía* y fue producido por la Escuela Audiovisual Renacer y Memoria.

Para abordar este estudio, se ha utilizado el análisis de contenido, una técnica ampliamente reconocida en la investigación con materiales visuales que permite explorar temas recurrentes en las imágenes, acciones y discursos presentes en un producto audiovisual, siguiendo un enfoque tanto cuantitativo como cualitativo. Esta elección metodológica responde a la necesidad de conocer la frecuencia y significado de los elementos visuales empleados en los audiovisuales seleccionados para interpretar las representaciones culturales y las estructuras sociales mostradas como formas de autorrepresentación.

1. Aspectos metodológicos del análisis de contenido

El análisis de contenido es una técnica que permite identificar patrones significativos y relaciones contextuales en un producto comunicacional, lo cual brinda una base sólida para interpretar narrativas desde una perspectiva crítica. Krippendorff (1990) considera que históricamente el análisis de contenido ha tenido una orientación exploratoria, empírica y vinculada a fenómenos reales con una finalidad predictiva, sin embargo, ha trascendido al utilizarse para estudiar fenómenos simbólicos, logrando ser una metodología adecuada para el análisis crítico.

Para el estudio de imágenes, el análisis de contenido es una metodología importante, porque permite analizar una amplia cantidad de imágenes y manejar datos visuales de manera rigurosa y reproducible. Además, es una metodología considerada fiable, ya que el análisis de contenido

> se basa en un número de reglas y procedimientos que deben seguirse rigurosamente en el análisis de imágenes o textos para ser fiable (en sus modalidades); estas reglas incluyen la selección, la codificación y el análisis cuantitativo de un gran número de imágenes (Rose 2019, 157).

Sin embargo, los datos solos no son suficientes. Gillian Rose (2019) también explica que la información que arroja en análisis debe ser interpretada, pues las imágenes se inscriben en un contexto amplio en el que adquieren sentido, convirtiendo al análisis de contenido en una metodología cuantitativa y cualitativa. De modo que, esta

metodología complementa sustancialmente el análisis de los procesos de creación audiovisual, para la autorrepresentación de las mujeres afrodescendientes, que llevaron a cabo Ojo Semilla y Renacer y Memoria.

Aunque el análisis de contenido contribuye a comprender la autorrepresentación en los procesos de creación que se estudian en este trabajo, esta metodología no carece de limitaciones, específicamente, en el estudio de las imágenes. Es habitual que las imágenes estén acompañadas de música, de voz e incluso de texto escrito sobre ellas, según Rose (2019) esto puede alterar radicalmente el significado de la imagen. Por ello, es importante establecer adecuadamente categorías, indicadores y la forma en que se realiza el análisis de las imágenes.

El proceso del análisis de contenido incluye varios pasos clave, que comienzan con la selección de las imágenes relevantes para la investigación, las cuales deben representar una muestra suficiente para capturar la complejidad del fenómeno estudiado. En el caso de este trabajo, los audiovisuales que han sido resultado de los procesos de creación que se estudian en esta investigación. Ambos productos narran historias vinculadas a la memoria, la identidad y las experiencias de resistencia de comunidades específicas, que han llevado a cabo procesos de creación y autorrepresentación en los audiovisuales.

El siguiente paso es la codificación, un proceso central del análisis de contenido. Consiste en asignar etiquetas a los elementos visuales o temáticos identificados en las imágenes. Rose (2019), citando a Slater, explica que la efectividad del análisis de contenido depende de la claridad y consistencia de las categorías de codificación utilizadas, para lo cual deben cumplir con tres características fundamentales: exhaustividad, de forma en que todas las características relevantes del contenido estén representadas en las categorías definidas; exclusividad, siendo mutuamente excluyentes para evitar solapamientos; y claridad analítica, ofreciendo una estructura interpretativa coherente y significativa.

En este estudio, se definieron siete categorías principales, cada una con indicadores específicos para guiar el proceso de codificación. Estas categorías se fundamentaron en los temas emergentes tras las primeras observaciones de los audiovisuales, identificando que se repiten en ambos audiovisuales, a pesar de ser producciones provenientes de procesos diferentes.

La primera categoría establecida es Identidad, con los indicadores: origen étnico, vestimenta, características físicas, expresiones culturales y costumbres. Esta categoría se

utiliza para examinar cómo los audiovisuales representan elementos identitarios de las participantes. Las imágenes codificadas bajo esta categoría muestran prácticas culturales y pertenencia étnica. La segunda categoría seleccionada es Rol de las mujeres, con los indicadores: rol en la familia, en el trabajo y en la comunidad. Las imágenes etiquetadas en esta categoría muestran a las mujeres contribuyendo en distintos espacios sociales.

La tercera categoría del análisis es la Relación entre mujeres, con los indicadores: red de apoyo emocional, asistencia en labores, organización colectiva y hermandad. Se codifican imágenes que muestran los lazos de solidaridad, colaboración y organización entre mujeres, revelando dinámicas de apoyo mutuo y resistencia colectiva. La cuarta categoría es la Memoria, con los indicadores de tradiciones, personas y lucha. Esta categoría destaca las imágenes que evocan la memoria histórica y cultural, en ocasiones a través de las personas, enfocándose en relatos sobre el pasado y la lucha por la preservación de la identidad. La quinta categoría es el Ambiente, con los indicadores: relación con la naturaleza y uso del entorno natural. Se presta especial atención a las representaciones de la relación entre las mujeres y sus comunidades con la naturaleza, el entorno comunitario, y la interacción de las personas con su ambiente.

La sexta categoría es la Violencia, con los indicadores: racismo, conflicto armado, extractivismo, esclavitud, explotación laboral, violencia institucional y desigualdad económica. Esta categoría permite mapear las diversas formas de violencia representadas en los audiovisuales, desde la discriminación hasta los conflictos estructurales que afectan a las comunidades que se autorrepresentan en los audiovisuales. La séptima y última categoría son los Actos de resistencia, con los indicadores: organización y liderazgo, lucha por los derechos, comunicación desde las mujeres y cine. Los actos de resistencia son una dimensión crucial en estos audiovisuales, documentando estrategias de lucha y procesos de formación y autorrepresentación.

Una vez definidas las categorías y los indicadores de estas se diseñó una matriz para registrar los resultados de manera eficiente. Posteriormente se procedió a visionar los audiovisuales, registrando los indicadores que se evidenciaban en cada escena, teniendo en cuenta tanto los recursos visuales presentados en las imágenes como los auditivos presentados en la escucha. Además, se realizó un análisis cualitativo de las escenas en función de los elementos presentados.

El último paso consistió en interpretar los datos recopilados. Este proceso involucra una reflexión crítica sobre cómo las categorías de codificación revelan las dinámicas socioculturales presentes en los audiovisuales. La conexión de los códigos con

su contexto y el proceso de creación permite construir una narrativa analítica que va más allá de las frecuencias observadas, integrando el significado profundo de las imágenes con los procesos de creación audiovisual y autorrepresentación.

2. “Carillas”, el cortometraje de Ojo Semilla

El cortometraje Carrillas dura nueve minutos con veintisiete segundos y narra las dificultades que enfrentan Clara y África, dos mujeres afrodescendientes, madre e hija. Cada una de ellas vive problemas distintos que tienen un factor en común: la violencia. Frente a su situación, ellas encuentran una forma de sobrellevar y superar sus problemas al reafirmar su identidad como mujeres afrodescendientes.

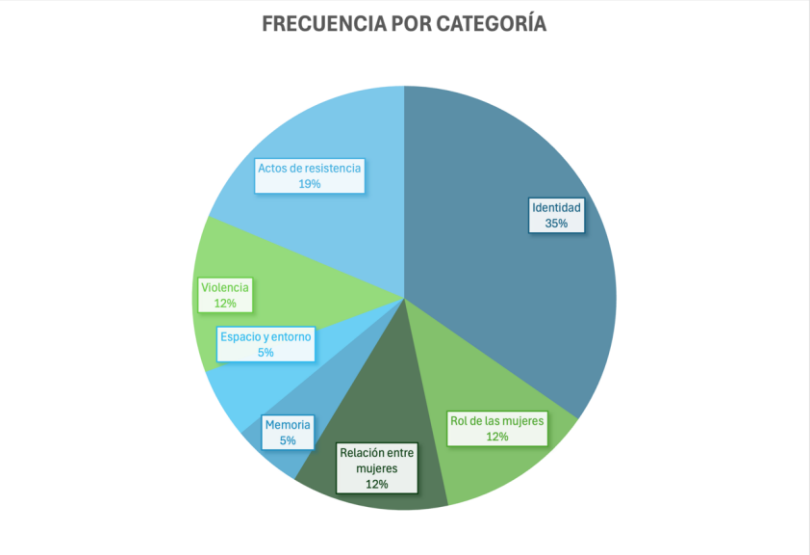


Figura 8. Cantidad, en porcentajes, del contenido del cortometraje Carillas realizado por Ojo Semilla, de acuerdo con las categorías determinadas para el análisis
Fuente y elaboración propias.

2.1. Identidad

El cortometraje “Carillas” representa la reafirmación de la identidad afrodescendiente de las mujeres mediante sus personajes principales: Clara y África. La evidencia de ello es que el 35 % del total de las escenas se ubican en la categoría Identidad, destacando como el eje principal del contenido del audiovisual.

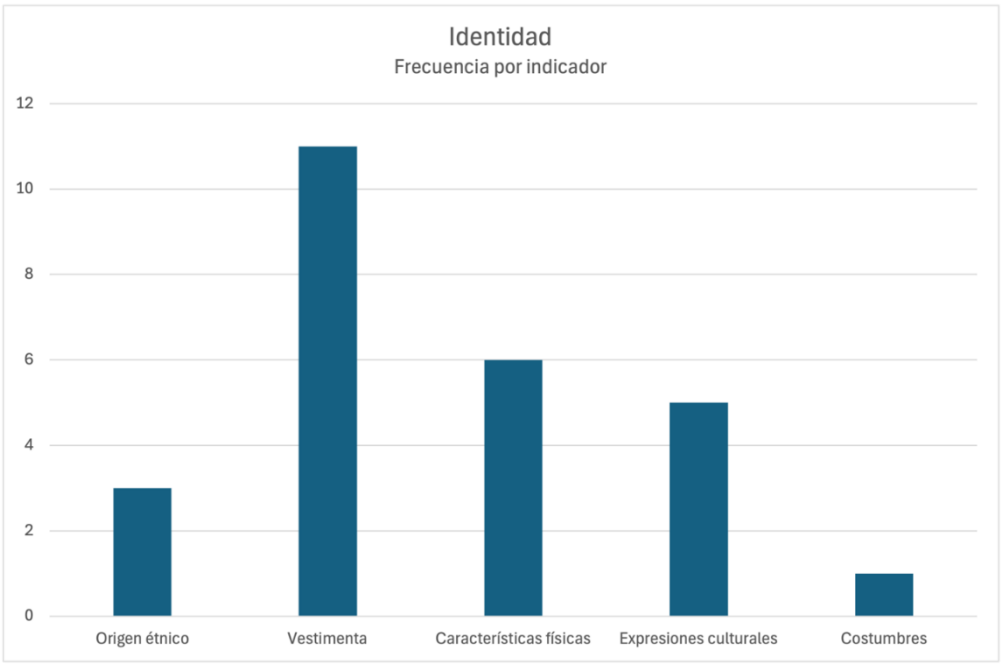


Figura 9. Cantidad, en repeticiones, del contenido del cortometraje Carillas realizado por Ojo Semilla, de acuerdo con los indicadores de la categoría Identidad
Fuente y elaboración propias.

La reafirmación de la identidad se evidencia, principalmente, en lucha interna que mantiene África, la mujer más joven, cuyo conflicto gira en torno al rechazo o la aceptación de su herencia cultural debido al racismo y la discriminación que recibe fuera de su comunidad. Esta búsqueda personal se enmarca en un proceso de autodescubrimiento que culmina en la aceptación y orgullo de su identidad. Los indicadores de vestimenta y características físicas destacan con mayor frecuencia, seguidos por las expresiones culturales, el origen étnico y las costumbres, reflejando las múltiples dimensiones que conforman la identidad.

El indicador de vestimenta aparece hasta en once escenas, principalmente por el uso del turbante, elemento que ocupa un lugar central. En los primeros minutos del cortometraje, África conversa con su madre mientras ambas usan turbantes blancos. La hija pregunta con inseguridad si se ve bonita con el turbante, a lo que Clara responde que sí se ve bonita ya que se parece a su madre. En un contraste emocional, África, sola en su habitación, se quita el turbante frente al espejo, mostrando tristeza.

Más adelante, tras un proceso de transformación tras un sueño en el que interactúa con un líder en la lucha por los derechos de las mujeres afrodescendientes, se muestra a África peinándose con orgullo, colocándose un turbante y atando un pañuelo verde a su mochila en señal de apoyo al derecho al aborto, como ejemplo de otras luchas sociales. Este desarrollo ilustra la evolución de su relación con la vestimenta, que pasa de ser un

objeto de inseguridad a un símbolo de resistencia y empoderamiento. La secuencia visual enfatiza cómo el turbante simboliza tanto la lucha como la celebración de la herencia cultural.

Las características físicas son el segundo indicador con mayor frecuencia, aparece hasta en seis escenas. El cabello característico de las personas afrodescendientes son el elemento recurrente que desencadena conflicto interno en África. La protagonista escucha frases discriminatorias que evocan experiencias pasadas de racismo. Es importante destacar que la violencia que recuerda África viene de personas de su entorno y también de instituciones del Estado. La violencia racista e institucional que recibe la protagonista del cortometraje constituye un obstáculo para la aceptación de su identidad. Sin embargo, el apoyo de su madre y la reflexión personal y onírica la conducen hacia un sentimiento de orgullo por sus características naturales, representado visualmente en la transición hacia una actitud de confianza y empoderamiento.

Las expresiones culturales son otro de los indicadores de identidad y se repiten hasta en cinco escenas. En una escena, una mujer baila descalza mientras barre, destacando la danza y la música como parte intrínseca de la vida cotidiana. Doña Clara, la madre de África, es representada pintando una máscara artesanal, lo que evidencia su dedicación al arte tradicional como medio de vida. Sin embargo, se señala que no es suficiente por lo que Clara debe trabajar en otras labores, en las cuales se narra que sufre de precarización.

Aunque hay varios elementos en el cortometraje que destacan las expresiones culturales, el que se hace presente con mayor frecuencia es la música, principalmente música con ritmos tradicionales afrodescendientes y letras que reivindican el origen étnico y la identidad afro.

De hecho, otra de las categorías es el origen étnico de las mujeres afrodescendientes, el cual está se destaca en tres ocasiones. La reafirmación del origen africano se hace presente en el cortometraje principalmente mediante la música. Esto se debe a que la letra de la canción más recurrente dice:

> Soy África, desde la madre hasta la madre, de las hijas, de las madres, de las abuelas y de las nietas, de las ancestras. Víctimas de un secuestro. Yo soy Yoruba del Ubuntu, soy Ubuntu del Bantú. Tengo Ashé, soy Ashante de los Congos, de los Congos. Soy Chalá, yo soy Congo, yo soy Karabalí, yo soy Mina, yo soy África, yo soy así. Yo soy África, yo soy así. (Ojo Semilla 2020, 6:50-7:25)

Este recordatorio poético y musical refuerza la memoria histórica del secuestro y esclavización de personas africanas, revalorizando sus raíces como parte integral de su identidad. La mención de pueblos y culturas africanas, como Yoruba y Bantú, destaca la riqueza de la herencia ancestral, reclamando orgullo por un legado que trasciende generaciones.

Las costumbres son el indicador menos presente en cuanto a la categoría de Identidad, solo se hacen presentes en una escena en la que una mujer afrodescendiente baila y camina descalza. Esta imagen aparece fugazmente como elemento simbólico que muestra a la comunidad como un espacio seguro y cómo para realizar las actividades cotidianas sin necesidad de zapatos, un acto que representa la conexión con la tierra y la libertad que ofrece el entorno comunitario. Este pequeño gesto es una expresión de autenticidad, comodidad y confianza en un espacio identitario.

La categoría Identidad en el cortometraje no solo define el núcleo temático de la narrativa, sino que también articula una compleja red de significados a través de la vestimenta, las características físicas, las expresiones culturales, el origen étnico y las costumbres. Desde la tensión inicial hasta la transformación final de África, el cortometraje ofrece una representación poderosa de la lucha interna y colectiva por el reconocimiento, el respeto y el orgullo de la identidad afrodescendiente.

2.2. Actos de resistencia

La categoría que ocupa el segundo lugar en la cantidad de contenido del cortometraje es Actos de resistencia con un 19%. En el cortometraje, los actos de resistencia se evidencian en acciones sobre la lucha por los derechos, la organización entre mujeres, la comunicación desde las mujeres y la producción cinematográfica. Estos diferentes actos tejen una narrativa que trata sobre el empoderamiento de las mujeres en sus comunidades como respuesta a la violencia y la desigualdad. Los actos descritos se han determinado como indicadores para el análisis de las diferentes escenas.

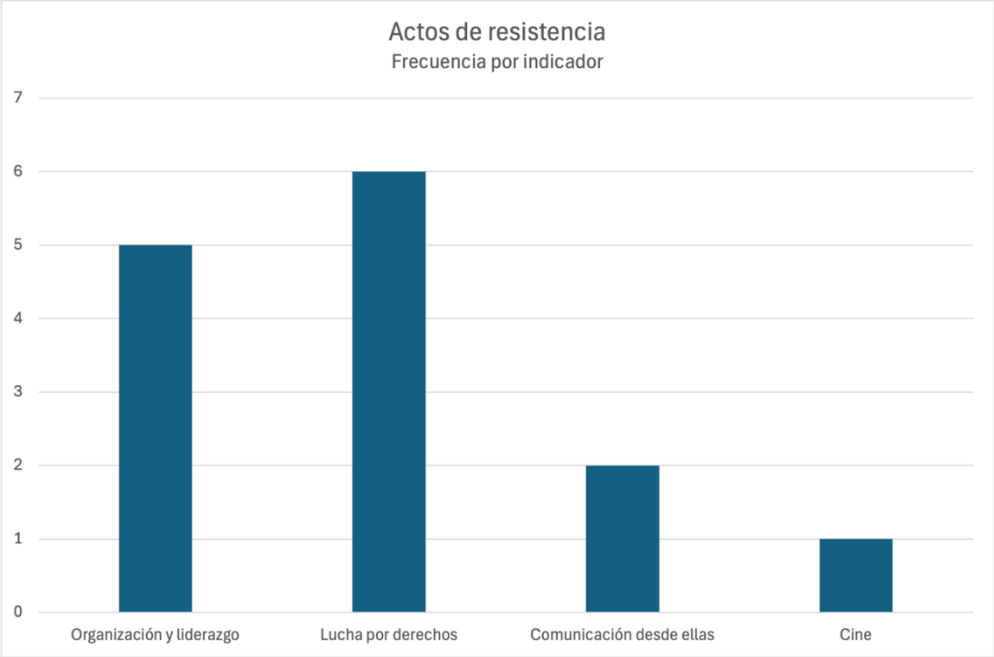


Figura 10. Cantidad, en repeticiones, del contenido del cortometraje Carillas realizado por Ojo Semilla, de acuerdo con los indicadores de la categoría Actos de resistencia
Fuente y elaboración propias.

La lucha por los derechos emerge como el primer indicador, presente en seis escenas. Desde los primeros momentos, la voz en off narra la historia de Martina Carrillo, lideresa afrodescendiente del siglo XVI, evocando las penurias y la valentía de los esclavizados que enfrentaron la opresión. La frase *¡Prohibido olvidar!* resuena como un imperativo colectivo que conecta la historia ancestral con la lucha contemporánea.

Otro momento poderoso ocurre cuando África, en un sueño, dialoga con el espíritu de Carrillo, quien inspira a África a reivindicar su identidad y no sentir inseguridad al usar el turbante. Aquí, la resistencia toma forma en la transmisión intergeneracional de fuerza e identidad. Más adelante, en una escena Blanca participa en una reunión de mujeres sobre derechos laborales y estrategias para enfrentar la violencia. Este acto refleja la importancia del conocimiento y la organización como herramientas de resistencia, mostrando cómo las mujeres se organizan para transformar sus vidas.

Al final del cortometraje, Blanca, vestida con el uniforme de la asociación, se despide de su hija al salir de casa para dar una charla a otras mujeres. Esta transformación de aprendiz a líder refuerza la idea de resistencia no sólo como lucha individual, sino como un compromiso con el bienestar colectivo. La resistencia, por tanto, no es una acción única, sino una práctica sostenida de construcción de dignidad y justicia.

En la lucha por los derechos se manifiesta también organización y liderazgo, por ello emerge como el segundo indicador de resistencia, evidenciado en cinco escenas. En

el sueño de África, destaca la elección del personaje que la inspira: Martina Carrillo, una lideresa con un importante legado. En la organización a la que acude Blanca, guiada por su amiga, encuentra amabilidad, solidaridad, información y organización entre mujeres con objetivos de resistencia.

La escena de Blanca explicando a África su papel en la asociación como educadora completa su viaje hacia el liderazgo. Aquí, la organización es un espacio donde las mujeres encuentran no sólo conocimiento, sino poder para reimaginar sus posibilidades y fortalecer sus comunidades.

Los créditos del cortometraje revelan el compromiso de organizaciones de mujeres, el colectivo Ojo Semilla y la comunidad con el cine participativo. Esta dimensión organizativa, invisible pero esencial, refuerza la idea de que los procesos colaborativos son tanto actos de liderazgo como de resistencia.

La comunicación desde las mujeres afrodescendientes es un acto esencial de afirmación identitaria y un indicador que se destaca en el cortometraje en dos ocasiones. La forma en que se presenta es la música que se emplea en el audiovisual, cuyas letras celebran la herencia yoruba y bantú como resistencia viva. Aquí, la música se convierte en un vehículo comunicacional de resistencia.

Finalmente, los créditos del cortometraje encajan en el indicador de cine, mostrando imágenes del proceso de creación, reflejan un compromiso con la autorrepresentación. El proceso mismo de filmación y creación, en el que las mujeres cuentan sus propias historias, es una forma de resistencia narrativa contra las representaciones dominantes.

2.3. Violencia

La violencia, con un 12 % del contenido del audiovisual, es un aspecto central porque es para enfrentar la violencia, que en el cortometraje las mujeres llevan a cabo Actos de resistencia, reafirman su Identidad, cumplen con algunos roles específicos en su comunidad, se relacionan de maneras específicas entre ellas y conservan una memoria del pasado sufrido por sus ancestros y ancestras. En esta categoría, dos indicadores destacan, el primero de ellos hace referencia a la historia y habla sobre la esclavitud, el segundo es esencial en la narración, ya que trata sobre la desigualdad económica, siendo esta la mayor dificultad que afronta el personaje de Blanca.

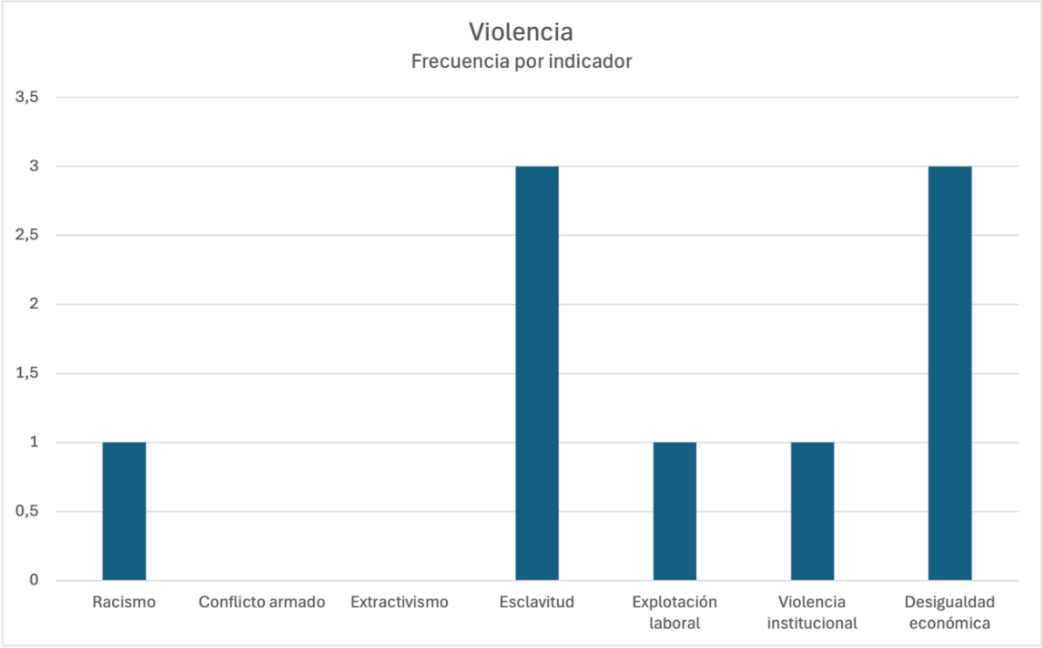


Figura 11. Cantidad, en repeticiones, del contenido del cortometraje Carillas realizado por Ojo Semilla, de acuerdo con los indicadores de la categoría Violencia
Fuente y elaboración propias.

Respecto a la esclavitud, es un tema que aparece en tres escenas, principalmente mediante en la escucha del audiovisual. En una escena, las imágenes muestran la comunidad afrodescendiente en un entorno rural, en la entrada al pueblo se ven esculturas de personas trabajando en la agricultura, lo cual evoca el pasado de esclavitud. Una voz en off acompaña a las imágenes narrando un relato histórico sobre Martina Carrillo, lideresa que desafió las condiciones opresivas de las personas afrodescendientes en el siglo XVI. En otras dos escenas, la escucha presenta una canción cuya letra hace referencias al pasado de esclavitud de las personas afrodescendientes.

Hacer referencias a un pasado de esclavitud es una de las varias formas que tiene el audiovisual de mostrar la violencia que han enfrentado y enfrentan las mujeres afrodescendientes. Pero no solo sirve para retratar la violencia, también sirve para evocar una memoria de resistencia que fundamenta las luchas contemporáneas por la justicia social y la afirmación cultural de las comunidades afrodescendientes.

A nivel narrativo, el indicador más importante, de la categoría violencia, es la desigualdad económica destacando con una frecuencia de hasta en tres escenas. Blanca y África viven en una casa humilde de fachada inacabada. Sin embargo, la situación de precariedad en la que viven se hace más clara en una escena en la que Blanca le cuenta a su amiga Guillita que con lo que gana no le alcanza ni para las medicinas que necesita comprar. Aunque Blanca realiza artesanías para ganar dinero, esto no es suficiente por lo

que debe tener otros trabajos, sin embargo, sigue sin alcanzar una situación económica que no sea precaria. La desigualdad económica, anclada en la discriminación estructural, condiciona la vida de Blanca y su hija África. Su situación representa los desafíos económicos que enfrentan las mujeres negras, exacerbados por la informalidad laboral y la falta de protección de sus derechos.

Esto se conecta con el siguiente indicador de la categoría violencia: la explotación laboral, cuya frecuencia es una sola escena. La escena descrita en el párrafo anterior, en la que Blanca y su amiga Guillita conversan, es más completa, ya que la protagonista cuenta que la situación por la que no tiene dinero es que no le pagan ni siquiera el sueldo básico en el lugar en el que trabaja, además de que tampoco le pagan el seguro social. Esta experiencia representa la precarización laboral que sufren las mujeres afrodescendientes, quienes por necesidad económica se ven sometidas a contratos injustos o la ausencia de los mismo y la negación de la salud de la seguridad social.

El racismo es otro de los indicadores de la categoría de violencia, este tiene la frecuencia de una repetición. Sin embargo, aunque no esté presente más que en una escena, tiene un peso narrativo muy importante, ya que es la razón del conflicto que vive África, una de las protagonistas. En la escena, África recuerda comentarios despectivos sobre su cabello y turbante como ejemplo de que vive una violencia racial cotidiana que condiciona su identidad.

Algunos de los comentarios que ella recuerda viene de lo que se puede interpretar como funcionarios públicos: una profesora que le dice que no puede entrar a clase con el turbante en la cabeza y un hombre del registro civil que le señala exige que se saque el turbante para tomarle una foto. Esto encaja en el indicador de violencia institucional, que tiene una frecuencia de una repetición.

El racismo afecta la autoestima de las mujeres jóvenes, generando inseguridad sobre su imagen. Muchas veces ese racismo está institucionalizado, perpetuando la marginalización, restringiendo el acceso a derechos fundamentales como la educación. Este tipo de violencia actúa como un mecanismo de control sobre los cuerpos e identidades, lo cual genera inseguridad en África, conflicto que solo logra resolver reafirmando su identidad, aunque eso no significa que vaya a dejar de ser víctima del racismo.

2.4. El rol de las mujeres

La categoría "rol de las mujeres" ocupa un 12% del contenido del audiovisual, subrayando la centralidad de las mujeres afrodescendientes como agentes de cambio en su comunidad, referentes familiares y pilares económicos. Este enfoque revela cómo las mujeres, a pesar de los desafíos históricos y sociales, se posicionan como lideresas que tejen redes de apoyo y transforman sus contextos desde diferentes espacios, los cuales se asignaron como indicadores, dichos espacios son: la familia, el trabajo y la comunidad.

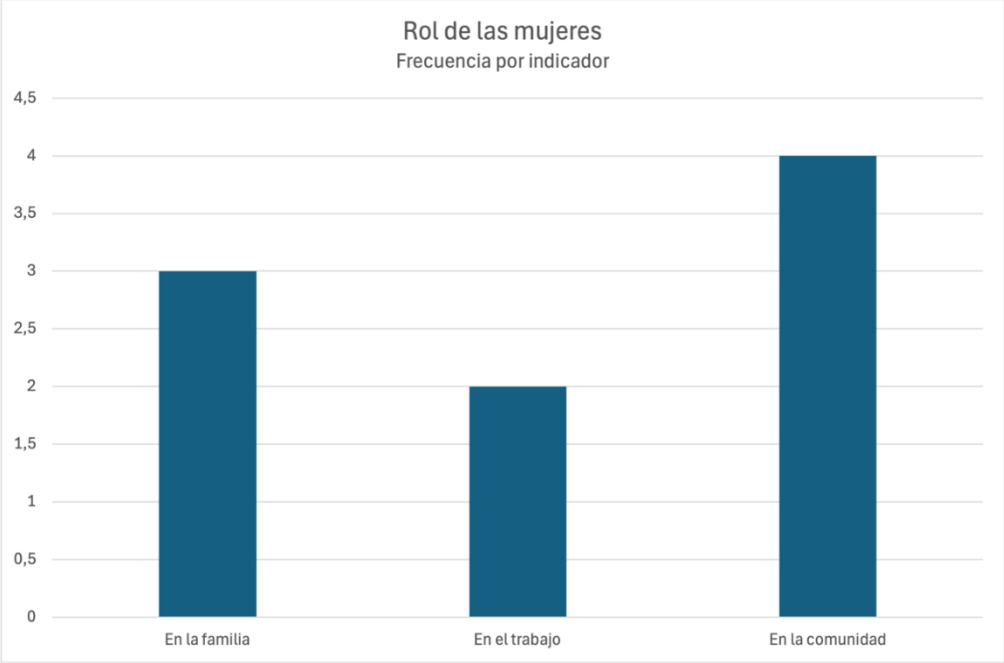


Figura 12. Cantidad, en repeticiones, del contenido del cortometraje Carillas realizado por Ojo Semilla, de acuerdo con los indicadores de la categoría Rol de las mujeres
Fuente y elaboración propias.

El cortometraje muestra que las mujeres desempeñan un papel clave como educadoras y guías dentro de sus comunidades. En una escena, Guillita la amiga de Blanca la invita a una reunión de una organización de mujeres y la anima diciéndole que allí le ayudará mucho, teniendo en cuenta que vive una situación laboral injusta. En otro momento, esta amiga comparte su experiencia con la organización, destacando que le ha permitido conocer sus derechos como trabajadora y mujer, así como reflexionar sobre la violencia que enfrentan las mujeres afrodescendientes. Los créditos del audiovisual también son muestra del rol de las mujeres en la comunidad, ya que el cortometraje fue apoyado por organizaciones de mujeres.

El indicador del rol de las mujeres en la comunidad es el más frecuente de esta categoría con cuatro repeticiones. En las diferentes escenas se muestra que las mujeres

afrodescendientes en el Valle del Chota han asumido un rol protagónico en sus comunidades al crear y liderar espacios de organización colectiva. Estas iniciativas fortalecen la hermandad, la solidaridad y el conocimiento de sus derechos, ofreciendo herramientas para enfrentar problemáticas de violencia como la desigualdad y la precariedad. Blanca, inspirada por estas experiencias, se hace parte de la organización y encuentra un propósito y una plataforma para reafirmar su identidad como mujer afrodescendiente y como lideresa.

El segundo indicador más frecuente es el rol de la mujer en la familia. La relación entre Blanca y su hija África refleja el papel de las mujeres como pilares emocionales y modelos a seguir dentro del núcleo familiar. En una escena, África, insegura sobre su apariencia con el turbante, le pregunta a su madre si se ve bonita. Blanca, con ternura, responde que sí porque has salido a tu madre. En otra escena, ambas mujeres, madre e hija, caminan abrazadas hacia sus actividades, cada una identificándose con símbolos de lucha: Blanca lleva el uniforme de la asociación, mientras África amarra un pañuelo verde a su mochila, símbolo de compromiso social con otras luchas.

La relación entre Blanca y África evidencia cómo las madres no solo cuidan y protegen a sus hijas, sino que también son ejemplos de fortaleza y resistencia. Blanca inspira a África a aceptar y valorar su identidad cultural, mientras que juntas encuentran un sentido de pertenencia y propósito en la lucha por sus derechos. Este vínculo ilustra la importancia de las mujeres como transmisoras de valores y símbolos culturales dentro de las familias afrodescendientes.

El indicador del rol de las mujeres en el trabajo tiene una frecuencia de dos repeticiones. En el cortometraje se muestra que el contexto rural en el que las mujeres afrodescendientes protagonistas está marcado por el trabajo agrícola, como se muestra en las esculturas que representan a personas afrodescendientes labrando la tierra en una de las primeras escenas del video. Sin embargo, las condiciones laborales son precarias, como lo describe Blanca al lamentarse de que con el sueldo que gana no le alcanza ni para sus medicinas. En otro momento, Blanca se acerca a una miembro de la asociación que le explica cómo acceder a sus derechos laborales, como la afiliación al seguro social, la denuncia de irregularidades y la afiliación a sindicatos.

En el cortometraje, al menos en las familias que son retratadas, las mujeres afrodescendientes son las principales proveedoras económicas de sus familias, muchas veces desempeñando trabajos mal remunerados y sin acceso a derechos laborales. Este indicador muestra cómo las mujeres no solo luchan por sostener sus hogares, sino que

también buscan romper el ciclo de precariedad mediante la educación y la organización comunitaria.

El análisis del rol de las mujeres que se muestra en el audiovisual resalta su capacidad para trascender los desafíos impuestos por la desigualdad, el racismo y la explotación. En la comunidad, se posicionan como lideresas y guías que fomentan el cambio a través de la organización y la solidaridad. En sus familias, son referentes emocionales y culturales que inspiran a las nuevas generaciones. Y en el trabajo, luchan por sostener económicamente a sus familias. Este enfoque integral de la representación de las mujeres afrodescendientes en el audiovisual no solo evidencia sus múltiples roles, sino que también destaca su fuerza colectiva para transformar su realidad social y preservar su identidad cultural, lo cual se conecta con la siguiente categoría que describiré.

2.5. Las relaciones entre mujeres

La categoría “relación entre mujeres” representa un 12 % del contenido del audiovisual, mostrando cómo las interacciones femeninas se fundamentan en la solidaridad, el acompañamiento y la construcción colectiva. Estas relaciones no solo responden a necesidades inmediatas, sino que también construyen espacios de transformación social y personal. Los indicadores red de apoyo emocional, organización, hermandad y asistencia en labores organizan las acciones de las mujeres afrodescendientes que aparecen en el cortometraje relacionándose desde la solidaridad y el apoyo mutuo.

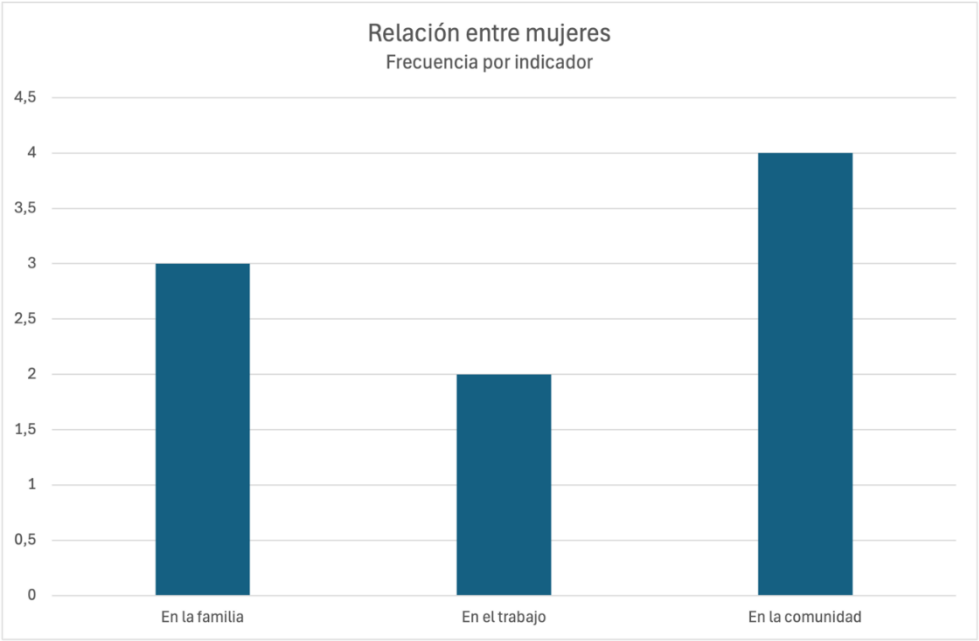


Figura 13. Cantidad, en repeticiones, del contenido del cortometraje Carillas realizado por Ojo Semilla, de acuerdo con los indicadores de la categoría Relación entre mujeres
Fuente y elaboración propias.

Uno de los indicadores con mayor frecuencia en esta categoría, tres repeticiones, muestra a las mujeres afrodescendientes formando una red de apoyo emocional. En la escena en que Blanca, mientras trabaja en su cocina pintando una artesanía, recibe la visita de Guillita, su amiga y comadre se muestra como alguien realmente interesada en el bienestar de Blanca y le ofrece aliento y apoyo para superar las dificultades. Además, la invita a una reunión que podría beneficiarla. Más adelante, en la reunión, las mujeres de la asociación reciben a Blanca con calidez, ofreciendo todo su apoyo.

El audiovisual subraya cómo las mujeres, a través del apoyo emocional, fortalecen los lazos de solidaridad en contextos adversos. Guillita representa el rol fundamental de las mujeres como cuidadoras emocionales dentro de sus círculos, mientras que la asociación amplifica este apoyo con un entorno inclusivo que da la bienvenida a nuevas participantes. Estas relaciones fomentan la confianza y el empoderamiento, esenciales para enfrentar desafíos individuales y colectivos. Lo cual se enlaza con el siguiente indicador.

La organización colectiva aparece con una frecuencia de tres repeticiones. En la escena descrita antes se evidencia que la invitación de Guillita no se limita a un gesto personal, sino que está vinculada a un espacio colectivo, pues le invita a una organización de mujeres. En la reunión, un grupo de mujeres, uniformadas, explica a Blanca cómo han aprendido sobre sus derechos como trabajadoras y sobre las formas de violencia que

enfrentan. La información del cortometraje también destaca el papel del colectivo en la creación del audiovisual, mostrando su relevancia como espacio de transformación y educación.

El audiovisual enfatiza el valor de la organización comunitaria entre mujeres, que no solo busca la solución de problemas individuales, sino también el cambio estructural. Estas asociaciones ofrecen un espacio para compartir conocimientos, acompañar procesos y brindar herramientas que permitan a las mujeres afrodescendientes luchar por sus derechos y mejorar sus condiciones de vida.

La hermandad entre las mujeres es un indicador con frecuencia de dos repeticiones. Se evidencia cuando Guillita no solo apoya emocionalmente a Blanca, sino que también le ofrece ayuda económica, diciéndole que tiene algo de dinero guardado con el que le puede apoyar frete a su situación económica precaria. Este gesto de solidaridad refleja un compromiso profundo de apoyo mutuo en tiempos difíciles, fundamentado en la confianza y el afecto.

La hermandad es una dimensión central de las relaciones entre mujeres, en la que el cuidado y el apoyo trascienden lo emocional y organizativo para incluir gestos concretos de sacrificio, que en la escena descrita atiende a ceder los pocos recursos que Guiilata tiene en apoyo a Blanca. En este contexto, las mujeres no solo comparten sus luchas, sino que también se sostienen mutuamente en situaciones de vulnerabilidad, reforzando la importancia de los lazos de fraternidad.

Finalmente, la asistencia en labores es el último indicador de esta categoría y tiene una frecuencia de una repetición. Se ve reflejado en una escena en la que Blanca y Guillita se marchan juntas y se dicen: “Muchas gracias. Vámonos, amiga. Vámonos a nuestra casita” (Ojo Semilla 2020, 6:19-6:23). En esta escena se refleja cómo las mujeres se acompañan y asisten en su vida diaria. Este pequeño gesto muestra la presencia constante de apoyo mutuo en las actividades cotidianas.

El acto de acompañarse en las labores diarias, aunque aparentemente sencillo, evidencia cómo las mujeres encuentran fuerza en la compañía y la colaboración. Este tipo de apoyo reafirma la interdependencia entre las mujeres y el valor de las redes informales que sostienen tanto a las personas como a la comunidad en su conjunto.

La representación de las relaciones entre mujeres en el cortometraje narra una dimensión de cuidado, organización y hermandad profundamente enraizada en la solidaridad. Desde el apoyo emocional hasta la creación de redes organizativas, estas conexiones mostradas en el video cuentan que las mujeres afrodescendientes tejen un

tejido comunitario que no solo las sostiene individualmente, sino que también impulsa cambios colectivos.

2.6. Memoria

La categoría "memoria" ocupa un 5% del contenido del cortometraje, consolidándose como un eje narrativo que conecta el presente de las mujeres afrodescendientes con su historia de lucha y resistencia. A través de imágenes, música y relatos simbólicos, la memoria se presenta no solo como un recordatorio del pasado, sino también como una herramienta de reafirmación identitaria. Los indicadores que sustentan esta categoría son resistencia, personas y tradiciones, sin embargo, en el cortometraje Carillas se hace referencia a los dos primeros indicadores.

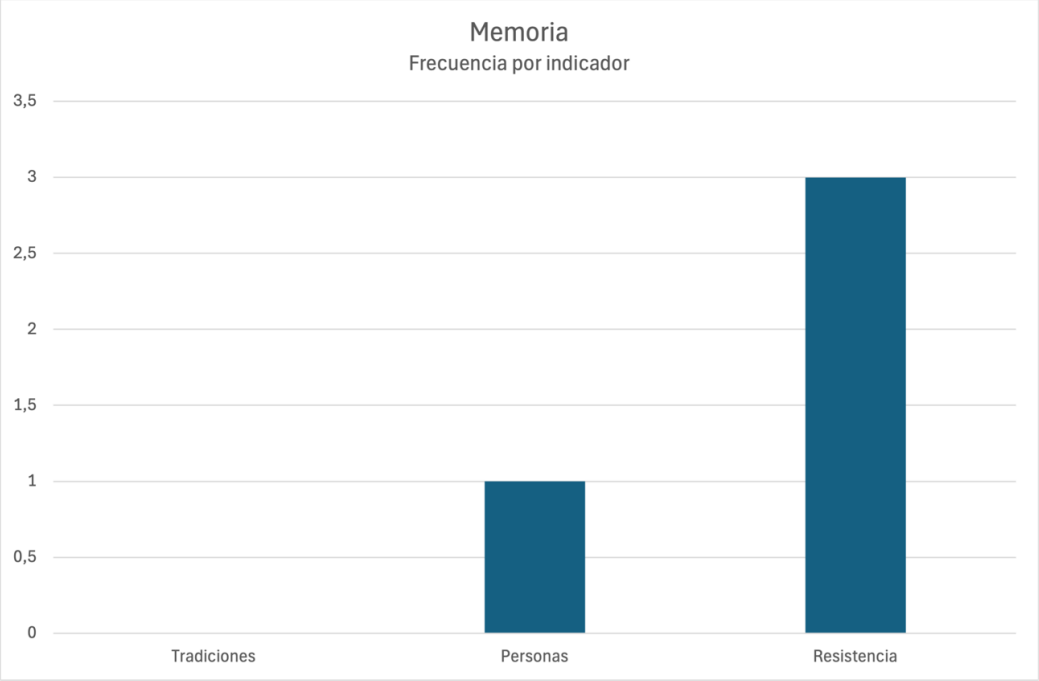


Figura 14. Cantidad, en repeticiones, del contenido del cortometraje Carillas realizado por Ojo Semilla, de acuerdo con los indicadores de la categoría Memoria
Fuente y elaboración propias.

El indicador resistencia tiene una frecuencia de tres repeticiones. Se evidencia porque el cortometraje establece un vínculo claro entre la memoria histórica y la resistencia. En una escena, la cámara se detiene en el letrero que marca la entrada de la comunidad de Mascarilla, rodeada de montañas, mientras esculturas de personas afrodescendientes trabajando en la agricultura evocan un pasado de esclavitud. Una voz en off narra la resistencia de una lideresa que desafió las condiciones opresivas de su

tiempo en 1578. El relato culmina con la afirmación: Prohibido olvidar. En otras dos escenas, la memoria de resistencia se plasma en la música, cuya letra celebra la herencia africana.

La memoria de la resistencia afrodescendiente se perpetúa en las comunidades rurales como Mascarilla, donde las historias y tradiciones de lucha se transmiten de generación en generación. También, las canciones actúan como un vehículo poderoso para recordar y reafirmar la identidad, conectando el pasado con el presente en un acto constante de resistencia cultural.

El otro indicador presente en el cortometraje es la memoria sobre las personas. En una escena cargada de simbolismo, África, la mujer joven, sueña con el espíritu de Martina Carrillo, la mujer lideresa que luchó en el relato narrado al inicio del cortometraje. Ella le transmite un mensaje de orgullo por su identidad de mujer afrodescendiente, lo que ayuda a África con el conflicto que está viviendo.

El sueño de África refleja cómo la memoria de figuras ancestrales como Martina Carrillo influye profundamente en las mujeres jóvenes de la comunidad. Martina no solo representa un legado de lucha, sino que también brinda un sentido de pertenencia y fortaleza. Su mensaje permite que África reconozca el turbante como un símbolo de resistencia y orgullo, ayudándola a fortalecer su identidad y su conexión con su historia.

El cortometraje muestra cómo la memoria histórica se convierte en un elemento central para las comunidades afrodescendientes, especialmente para las mujeres, al recordar las luchas del pasado y mantener viva su relevancia en el presente. Desde el legado de lideresas como Martina Carrillo hasta las canciones que celebran la herencia africana, la memoria actúa como un puente entre generaciones, reafirmando la identidad colectiva frente a la opresión. Este enfoque no solo destaca la importancia de recordar, sino que también propone la memoria como un acto político y cultural que sostiene la resistencia y el orgullo de las comunidades afrodescendientes en Ecuador.

2.7. Espacio y entorno

La categoría “espacio y entorno” ocupa un 5 % del contenido del cortometraje, destacando la conexión profunda entre las mujeres afrodescendientes y el entorno natural que las rodea. Este enfoque no solo representa la ruralidad como un espacio físico, sino como un escenario cargado de significado que define su identidad, memoria y forma de vida. Los indicadores que revelan esta categoría son la relación con la naturaleza y el uso

que se hace de ese entorno natural, encajando en estos las imágenes y acciones que se muestran en el cortometraje.

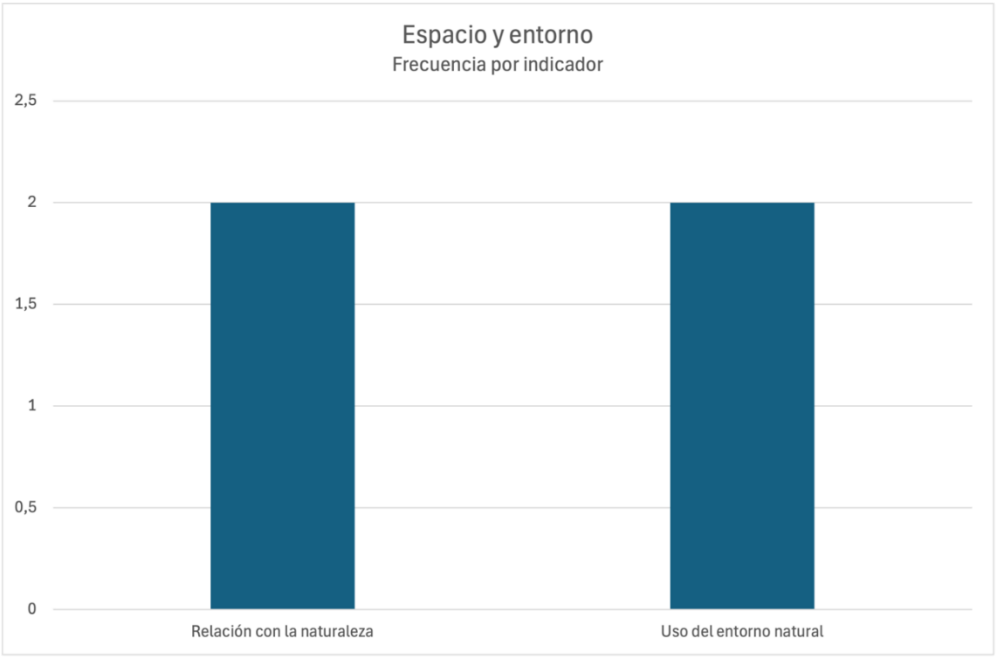


Figura 15. Cantidad, en repeticiones, del contenido del cortometraje Carillas realizado por Ojo Semilla, de acuerdo con los indicadores de la categoría Identidad
Fuente y elaboración propias.

La relación con la naturaleza tiene una frecuencia de dos repeticiones. La escena con la que abre el audiovisual muestra el entorno natural donde se desarrolla la historia. Un texto en pantalla describe al lugar y a sus habitantes: “Carillas, mujeres fuertes y aguerridas” (Ojo Semilla 2020, 0:04-0:07). En otra escena, ese vínculo con la naturaleza se refuerza mostrando el sueño de África, en el cual ella se encuentra bañándose en un río, rodeada de un paisaje natural. En su sueño, aparece el espíritu de Martina Carrillo, traído por el viento, ella le entrega un mensaje inspirador mientras ambas están en un entorno de vegetación exuberante.

La naturaleza no solo actúa como el entorno físico donde viven estas mujeres, sino que también se convierte en un espacio simbólico donde encuentran fortaleza y orgullo en su identidad. En el caso de África, el sueño de encontrarse en el río refleja su conexión subconsciente con la tierra. La naturaleza emerge como un espacio de introspección, resistencia y continuidad cultural, en el que figuras históricas como Martina Carrillo cobran vida como guías espirituales.

El indicador sobre el uso del entorno natural tiene una frecuencia de dos repeticiones. Se evidencia en las primeras escenas, cuando se muestra la comunidad,

casas, una parade de autobús y un monumento en una comunidad rodeada de montañas. Un letrero anuncia el nombre del lugar: Mascarilla. En una escena, madre e hija caminan juntas por este espacio, reafirmando su pertenencia al entorno. Al final del audiovisual, los créditos incluyen imágenes del proceso de creación del cortometraje, que fue filmado en este entorno natural, mostrando cómo la comunidad no solo vive en armonía con la naturaleza, sino que también la integra como un elemento narrativo y visual en su proyecto colectivo.

El uso del entorno natural como escenario para la narrativa y la producción del cortometraje destaca la simbiosis entre las comunidades afrodescendientes y su medio ambiente. La naturaleza no es solo un recurso económico, a través de actividades como la agricultura, sino también un espacio de vida que refleja su cultura y valores. La realización del cortometraje, que incluyó la participación activa de mujeres locales y organizaciones como Ojo Semilla, subraya el valor de la naturaleza no sólo como un recurso, sino como un medio de expresión artística y de resistencia.

El cortometraje muestra cómo el entorno natural no solo es el contexto físico en el que se desarrolla la vida de las mujeres afrodescendientes, sino también un componente esencial de su identidad. La conexión espiritual con la naturaleza, expresada en el sueño de África, y el uso del entorno como lugar en el que las personas habitan y desarrollan su comunidad, reflejan una relación integral entre la comunidad y su espacio. Esta representación del espacio y entorno refuerza la idea de que la naturaleza no es solo un telón de fondo, sino un actor que moldea la narrativa, las luchas y las esperanzas de las mujeres afrodescendientes.

3. “Polifonía”, el cortometraje de Renacer y Memoria

“Polifonía” es un cortometraje que dura veinticinco minutos y muestra los diferentes roles que tienen las mujeres en la comunidad de Buenos Aires, en el Valle del Cauca, Colombia. El audiovisual es realizado por un grupo de mujeres, denominadas las Renacientes, con el objetivo de conservar la memoria de comunidades ancestrales. En el audiovisual, ellas mantienen una conversación, que sirve como hilo conductor, en la que recuerdan a mujeres destacadas en diferentes roles dentro de la comunidad, para luego darles espacio a que ellas cuenten su historia mediante canciones, entrevistas, coplas e imágenes de sus actividades cotidianas.

El cortometraje tiene tres ejes fundamentales en su narrativa: el rol de las mujeres, los actos de resistencia y la memoria. Esto se debe a que la comunidad históricamente ha

enfrentado y enfrenta violencia. Las actividades tradicionales que realizan las mujeres afrodescendientes de la comunidad les permite reafirmar su identidad, como forma de resistir, y narrar sus historias en el audiovisual les brinda un soporte con el que comunicar y preservar la memoria de la comunidad.

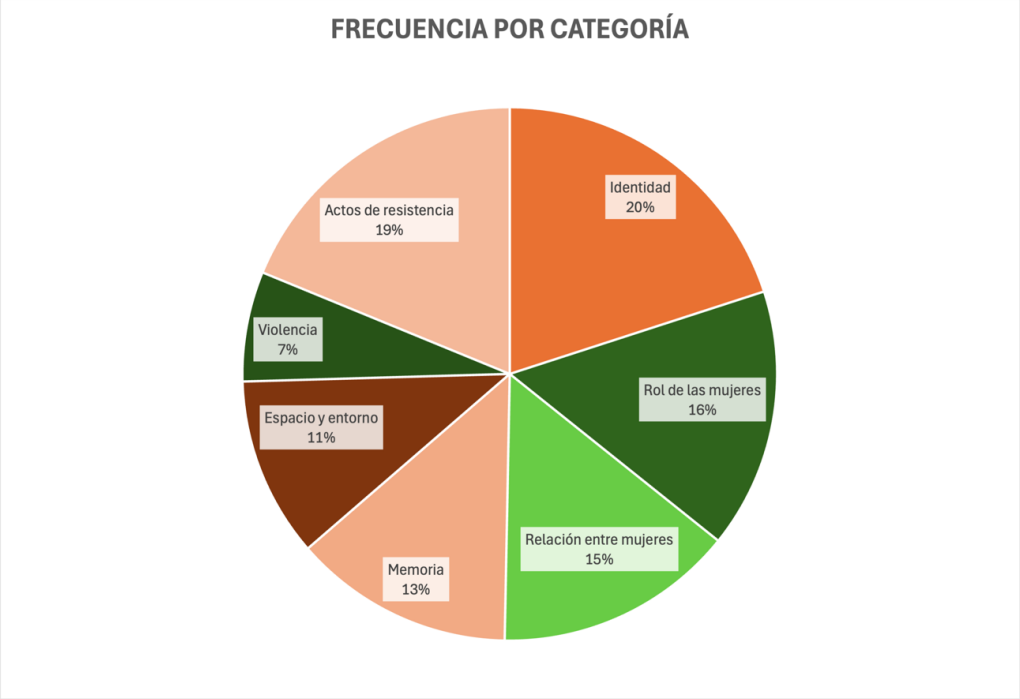


Figura 16. Cantidad, en porcentajes, del contenido del cortometraje Polifonías realizado por Renacer y Memoria, de acuerdo con las categorías determinadas para el análisis.
Fuente y elaboración propias.

3.1. Identidad

La categoría "identidad" ocupa el 20 % del contenido del cortometraje. En el audiovisual, las mujeres afrodescendientes narran sus historias mediante múltiples elementos visuales y sonoros. Esta identidad, se ve representada en la vestimenta, expresiones culturales, características físicas, costumbres, entre otros indicadores. De modo que, reafirmar la identidad se manifiesta como uno de los principales objetivos comunicacionales del corto.

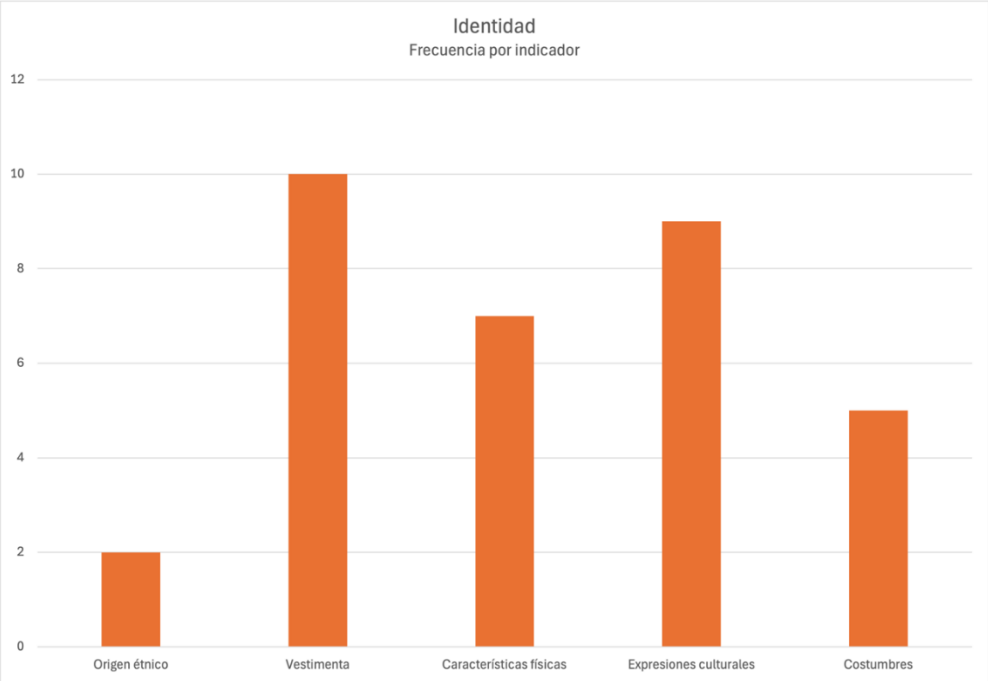


Figura 17. Cantidad, en repeticiones, del contenido del cortometraje Polifonías realizado por Renacer y Memoria, de acuerdo con los indicadores de la categoría Identidad
Fuente y elaboración propias.

El indicador de vestimenta aparece con una frecuencia de 10 repeticiones, por lo que, destaca como un rasgo identitario fundamental. En una escena animada, las mujeres afrodescendientes aparecen caracterizadas con turbantes, utilizando telas para cargar a sus bebés, collares, aretes y ropa adornada con patrones distintivos. También, en varias escenas, se muestra a mujeres preparándose para salir de casa a realizar sus labores, en ellas se destaca la vestimenta de trabajo. Un ejemplo de ellos es una escena en la que se observa a una mujer que, como parte de su rutina, viste ropa de trabajo, se coloca el turbante, prepara una mula y sale hacia el campo, cruzándose con otras mujeres en similares atuendos.

En este cortometraje, la vestimenta no es solo una expresión cultural, sino un símbolo de conexión con las labores cotidianas de la comunidad. En el cortometraje, el turbante destaca como un emblema de identidad y herencia africana. También, la ropa de trabajo resalta el papel de las mujeres como pilar económico de sus familias y su comunidad. Este énfasis en la vestimenta subraya la importancia de los elementos visuales para reforzar la identidad en la narrativa.

El indicador de expresiones culturales aparece con una frecuencia de diez repeticiones. Esto se debe a que las expresiones culturales están presentes en las canciones que atraviesan toda la narrativa. Desde la introducción, que muestra máscaras

tradicionales acompañadas de tambores, hasta dos escenas en las que una mujer canta al aire libre, la música se convierte en un hilo conductor. En una de las primeras escenas, las Renacientes se reúnen alrededor de una mesa y deciden usar canciones para narrar sus historias, mientras cantan y ríen. Este recurso se utiliza para contar los roles de las mujeres, como el de Eunice, la partera que mezcla su pasión por la música con su trabajo ancestral, o doña Polonia, quien canta sobre la minería artesanal en el río.

La música actúa como un vehículo para transmitir historias de resistencia, identidad y vivencias, pero también para compartir y preservar la memoria. Las letras de las diferentes canciones del cortometraje hablan de una herencia africana, de lucha por la libertad, de roles tradicionales que las mujeres de la comunidad han tomado como parteras, mineras, luchadoras, lideresas, construyendo un puente cultural entre el pasado y el presente. La música es, para estas mujeres afrodescendientes, una forma natural de expresar su historia, sus emociones y sus deseos.

Las características físicas es un indicador que aparece con una frecuencia de siete repeticiones. El cortometraje resalta el rostros, piel y cabello de las mujeres afrodescendientes con primeros planos en varias escenas en las que también destacan expresiones de fuerza o de alegría. Las imágenes en las que se muestra primeros planos de varias mujeres buscan evidenciar que, aunque se narra la historia de una mujer en particular como ejemplo de uno de los roles tradicionales, son muchas las mujeres que se dedican a la minería, la partería, la agricultura y la defensa de los derechos de las comunidades de la región.

El indicador de costumbres aparece con una frecuencia de 5 repeticiones. El cortometraje muestra costumbres que son parte de las actividades diarias. Desde la preparación de alimentos en cocinas de leña hasta las reuniones entre mujeres son parte de las actividades que realizan las mujeres en cualquiera que sea su rol. En una escena, doña Polonia cuenta que parte de minar consistía en reunirse en el río para lavar ropa, bañarse y compartir momentos de alegría y unión.

Las costumbres reflejan los modos de vida que han pasado de generación en generación, evidenciando cómo las mujeres sostienen la estructura social y cultural de la comunidad. Estas prácticas, aunque cotidianas, tienen un profundo significado en la preservación de la memoria y en la reafirmación de la identidad afrodescendiente.

El origen étnico es un indicador que aparece con una frecuencia de dos repeticiones. En la primera escena del cortometraje, a modo de introducción, se utilizan animaciones para ilustrar la herencia africana de la comunidad: imágenes del continente,

cadenas rotas y personas esclavizadas evocan su historia. Luego, en la siguiente escena, una canción destaca ese origen en su letra, diciendo: “Desde África hasta el Cauca, esclavizadas vinieron todas aquellas ancestras que las cadenas rompieron” (Gaitán 2019, 1:40-1:50).

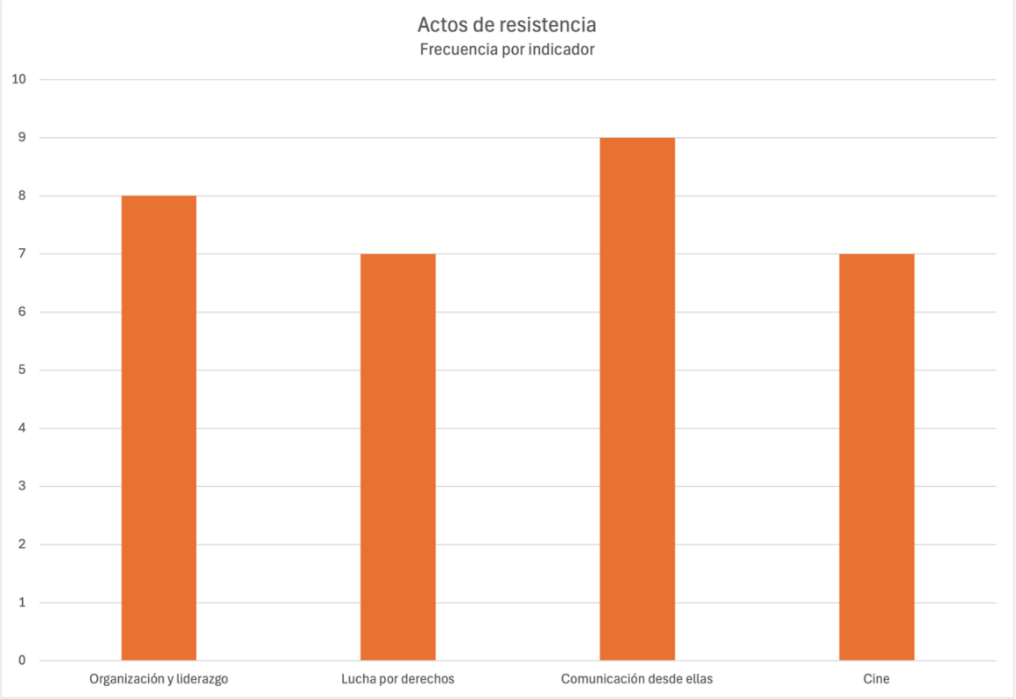
En el cortometraje se muestra que el origen étnico es, para las mujeres afrodescendientes, un núcleo de su identidad ya que toman conciencia de su pasado como una herramienta de resistencia. Al recordar sus raíces africanas y el sufrimiento causado por la esclavitud, también destacan su capacidad para transformar esas heridas en fortaleza cultural y social.

La categoría identidad atraviesa todo el cortometraje. A través de la vestimenta, las expresiones culturales, las características físicas, las costumbres y el reconocimiento de su origen étnico, se muestra cómo estas mujeres preservan y reafirman su herencia africana, mientras resisten y transforman sus realidades. El cortometraje no solo refleja la riqueza de su identidad, sino que también enfatiza la importancia de que ellas cuenten su historia, de la forma más natural que tienen para expresarse.

3.2. Actos de resistencia

La categoría “actos de resistencia” abarca el 19 % del contenido del cortometraje, destacando cómo las mujeres afrodescendientes han resistido histórica y cotidianamente a las condiciones adversas mediante estrategias como la comunicación propia, la organización comunitaria, la lucha por sus derechos y la creación cinematográfica, con el cortometraje Polifonías. Estas acciones de resistencia y lucha les permiten reafirmar su identidad, preservar su memoria y convertirse en agentes de cambio.

Figura 18. Cantidad, en repeticiones, del contenido del cortometraje Polifonías realizado por



Renacer y Memoria, de acuerdo con los indicadores de la categoría Actos de resistencia. Fuente y elaboración propias.

La comunicación desde ellas es el indicador con mayor frecuencia de la categoría, con diez repeticiones. El cortometraje enfatiza que las Renacientes, un grupo de mujeres afrodescendientes, son las creadoras del cortometraje como producto comunicacional. En la primera escena e introducción al video, un texto en pantalla señala: "Las Renacientes son un grupo de mujeres jóvenes que, desde la comunicación propia y comunitaria, trabajan para mantener la memoria de nuestras comunidades ancestrales" (Gaitán 2019, 0:45-1:00).

Luego, en la siguiente escena, la letra de una canción afirma: "Somos las Renacientes y les queremos contar el papel de las mujeres en nuestra comunidad". También, como parte de la narrativa, en varias escenas, las Renacientes planifican qué historias contar. Finalmente, en las últimas escenas del cortometraje, las Renacientes participan en una entrevista radial, para contarle a las personas sobre sus objetivos con el corto.

La comunicación propia, con un objetivo comunicacional que nace de la comunidad y sin imposiciones narrativas, es una forma de resistencia cultural y política. Las Renacientes utilizan la comunicación para narrar sus historias desde su perspectiva, desafiando las narrativas externas que han invisibilizado su lucha. Este enfoque les permite cumplir su objetivo de preservar su memoria colectiva.

La organización y liderazgo se manifiesta con una frecuencia de ocho repeticiones, mostrando a las mujeres afrodescendientes en un alto grado de capacidad organizativa en defensa de la comunidad. El cortometraje resalta cómo la organización comunitaria de las mujeres ha sido fundamental en los procesos de resistencia. En una escena, las Renacientes revisan fotografías antiguas que muestran asambleas multitudinarias de mujeres, comprendiendo que las asambleas para tomar decisiones siempre han estado presentes.

En otra escena, una copla cuenta cómo respondieron las mujeres ante la violencia por el conflicto armado colombiano, diciendo: "Entre mujeres nos organizamos, dejando nuestras parcelas y machetes, uniendo nuestra fuerza para que así nos respeten". La organización de las mujeres se muestra como fundamental y natural en la comunidad para enfrentar la violencia. Sin embargo, la organización de las mujeres no solo reacciona ante las dificultades, también educa para la defensa de los derechos.

Luchar por los derechos es un indicador presente en el cortometraje con una frecuencia de siete repeticiones, manifestándose como un eje central en la narrativa. En varias escenas, suena una canción que dice: "Así, así, trabajamos las mujeres. Así, así, en derechos y saberes" (Gaitán 2019, 3:00-3:10). De ese modo, se manifiesta que el trabajo de lucha por los derechos es constante. Esto se vuelve más evidente en una escena en la que se cuenta la historia de doña Clemencia Caraval, quien ha trabajado por más de 20 años en la defensa de los derechos de las mujeres afrodescendientes. Ella se convierte en la mujer que narra la historia de resistencia mediante la lucha por los derechos de las mujeres en la comunidad, ejemplificando la importancia del liderazgo.

La lucha por los derechos de las mujeres afrodescendientes es una forma de resistencia frente a las múltiples opresiones que enfrentan, desde el extractivismo y la contaminación de sus comunidades hasta el desplazamiento forzado. En el audiovisual, las mujeres, al organizarse, capacitarse en talleres y liderar procesos de defensa se preparan para enfrentar y resistir la violencia, convirtiéndose en pilares de sus comunidades.

El cine es un indicador que aparece con una frecuencia de seis repeticiones en el audiovisual. El cortometraje, como una película que muestra el rol que las mujeres cumplen en la comunidad, es un acto de resistencia. En múltiples escenas, se muestra a las Renacientes grabando, entrevistando y organizando la producción. Una escena incluye una claqueta con la información del cortometraje, indicando que la escena es parte de la producción Polifonía Afro, dirigida y realizada por mujeres.

En el proceso de creación que da lugar a este cortometraje, el cine se destaca como una herramienta para narrar desde las mujeres y para preservar su memoria. Al asumir la narrativa y la producción audiovisual, las Renacientes rompen con la hegemonía de las narrativas externas y refuerzan su capacidad de contar sus historias de resistencia y lucha por sus derechos.

Los actos de resistencia, representados en la comunicación propia, la organización, la lucha por derechos y el uso del cine, son un núcleo de la narrativa del cortometraje. Las mujeres afrodescendientes no solo resisten, sino que también transforman sus realidades mediante acciones colectivas que reafirman su autonomía, preservan su memoria y fortalecen su identidad. El cortometraje, además de ser una obra audiovisual, es un manifiesto que celebra la fuerza de las mujeres en su lucha por la justicia y la equidad. A través de esta obra, las Renacientes demuestran que la resistencia no es solo una respuesta al pasado, sino una práctica cotidiana que sigue configurando el presente y el futuro de sus comunidades.

3.3. Rol de las mujeres

"Rol de las mujeres" es una categoría que abarca el 16% del contenido del cortometraje, destacando cómo las mujeres afrodescendientes desempeñan múltiples roles que entrelazan la vida comunitaria, el trabajo y la familia. En este contexto, las mujeres no solo sostienen la estructura social y económica de sus comunidades, sino que también preservan tradiciones y transmiten conocimientos entre generaciones.

Sin embargo, dichos roles están relacionados ya que varias de las actividades que realizan las mujeres protagonistas del audiovisual son de apoyo a la comunidad, aunque también sean su forma de sostener la economía familiar. Además del trabajo que realizan las Renacientes, el rol de las mujeres se evidencia en las historias de Eunice, la partera, doña Polonia, la minera, doña Clemencia, quien trabaja por los derechos, y la mujer agricultora, quienes tienen un rol como mujeres afrodescendientes de la comunidad, como madres y como trabajadoras que sostienen la economía de sus hogares.

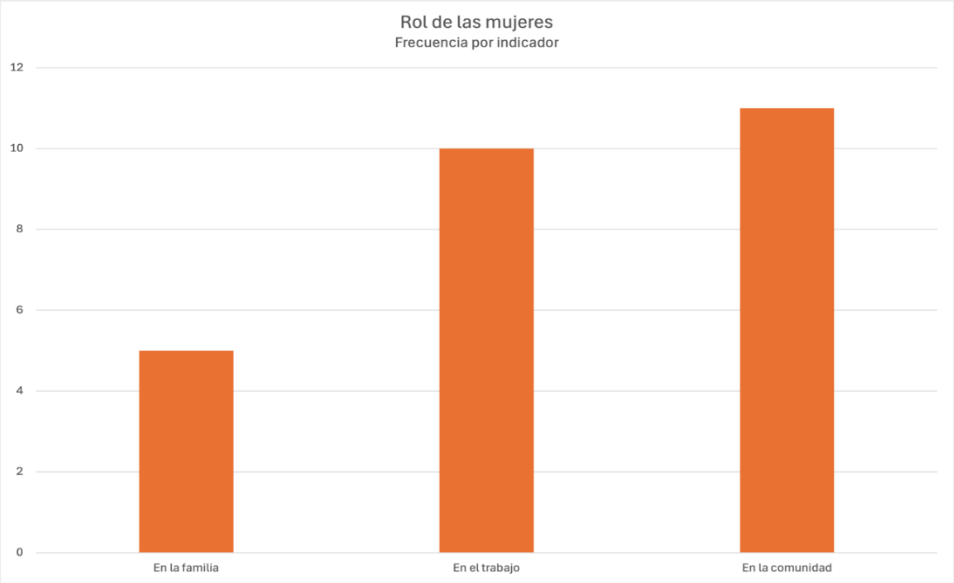


Figura 19. Cantidad, en repeticiones, del contenido del cortometraje Polifonías realizado por Renacer y Memoria, de acuerdo con los indicadores de la categoría Rol de las mujeres.
Fuente y elaboración propias.

En la comunidad el rol de las mujeres es un indicador muy importante que tiene una frecuencia de once repeticiones en el cortometraje. El cortometraje subraya el papel fundamental de las mujeres en la vida comunitaria. En una canción, las Renacientes proclaman que el objetivo del audiovisual es contar el papel de las mujeres en la comunidad. Este mensaje se materializa a través de varias protagonistas.

En una escena, Eunice cuenta que no solo apoya a las mujeres durante el embarazo, sino que también preserva la tradición ancestral de la partería, narrando su historia con música. En otra escena, doña Polonia enseña a niñas y niños a buscar oro en el río, perpetuando una práctica cultural vinculada al sustento familiar y comunitario. También, en una de las escenas, Clemencia organiza talleres y promueve la defensa de los derechos de las mujeres afrodescendientes, además dice:

> si caminamos todas hacia una misma visión, si caminamos de la mano, si esos lazos de solidaridad, de apoyo, de respaldo, se fortalecen, podemos hacer transformaciones muy significativas para nuestras vidas, para los procesos organizativos mismos, y para las vidas de mucha gente. (Gaitán 2019, 21:05-21:25)

El rol de las mujeres en la comunidad trasciende lo individual, impactando profundamente en la vida colectiva. A través de actividades tradicionales que benefician a la comunidad como la partería, la minería, la agricultura y la defensa de derechos, las mujeres afrodescendientes fortalecen el tejido social, preservan la memoria cultural y

promueven la equidad. Su organización y solidaridad son claves para sostener y transformar las comunidades.

Una forma en la que el cortometraje narra el rol de las mujeres de la comunidad es mediante el trabajo, convirtiéndolo en indicador importante con una frecuencia de diez repeticiones. Desde ilustraciones animadas que muestran a mujeres trabajando en el campo, hasta las historias de la partería como profesión y la minería como fuente de ingresos, el audiovisual destaca cómo estas actividades económicas son fundamentales para el sustento familiar y comunitario.

En una escena se explica que el trabajo de Eunice, como partera, requiere de mucho aprendizaje. En otra escena, doña Polonia cuenta que para sostén de su familia debe combinar la agricultura y la minería artesanal. También, en otra escena, una mujer agricultora narra su vínculo con la tierra a través de una canción: "Soy agricultora de pura cepa (...) Estas son las costumbres que dejaron nuestros ancestros plátano, yuca y café para nuestro sustento, siembra plátano, yuca y café para nuestro sustento" (Gaitán 2019, 14:15-15:20). El trabajo de las mujeres se muestra no solo como un medio de sustento, sino también como una forma de dar continuidad de las tradiciones ancestrales, mientras enfrentan las desigualdades económicas y sociales de su entorno.

En la familia, las mujeres cumplen un rol fundamental. Este indicador aparece con una frecuencia de cinco repeticiones. Sin embargo, es importante hacer énfasis en que el cortometraje muestra cómo el rol de las mujeres en la familia está intrínsecamente ligado a su labor comunitaria y económica. Por ello, muchas veces las mujeres están acompañadas de sus hijos e hijas mientras trabajan o también educan a niños y niñas para trabajar en alguna de las labores tradicionales.

Ejemplo de ello es una escena en la que una ilustración animada muestra a una mujer cargando a su hijo mientras trabaja en el campo, reflejando la fusión de ambos roles. En otra escena, Eunice señala que su vocación fue heredada de su madre, con quien desde niña aprendió la labor de la partería, al menos a atender a las mujeres después de dar a luz, hasta que puedan realizar las actividades del hogar por su cuenta. En otra escena se narra con una canción que madres y padres enseñan a obtener de la tierra todo lo que necesitan.

Sin embargo, también se destaca el cuidado, en una de las primeras escenas del cortometraje, mostrando a una madre que viste y coloca aretes a su hija, un acto que simboliza el cuidado y la preparación para continuar las tradiciones familiares y comunitarias. Las mujeres afrodescendientes desempeñan un rol esencial en la familia,

no solo cuidando y educando a sus hijos, sino también integrándolos en las actividades productivas y culturales. A través de estas dinámicas, las mujeres aseguran la transmisión de saberes y valores que fortalecen tanto a las familias como a la comunidad.

El cortometraje presenta a las mujeres afrodescendientes como pilares fundamentales en la comunidad, el trabajo y la familia. Su capacidad para desempeñar múltiples roles, desde lideresas y trabajadoras hasta cuidadoras y educadoras, es clave para la cohesión social y la continuidad cultural. Las historias narradas en el audiovisual reflejan cómo las mujeres han convertido sus labores en actos de resistencia, adaptándose a contextos adversos y transformando sus realidades. Ya sea cultivando la tierra, guiando a las nuevas generaciones o liderando procesos organizativos, las mujeres afrodescendientes representan un ejemplo de lucha, solidaridad y fortaleza comunitaria.

3.4. Relación entre mujeres

La categoría "relación entre mujeres" ocupa el 15 % del contenido del audiovisual, destacando que una de las bases más importantes de la comunidad son las relaciones que mantienen las mujeres entre ellas. A lo largo del cortometraje, se evidencia cómo estas relaciones están atravesadas por la organización, la hermandad, la asistencia en labores y el apoyo emocional. Estos vínculos no solo refuerzan la estructura social de la comunidad, sino que también permiten la transmisión de saberes, la resistencia frente a la adversidad y la construcción de un espacio de protección mutua.

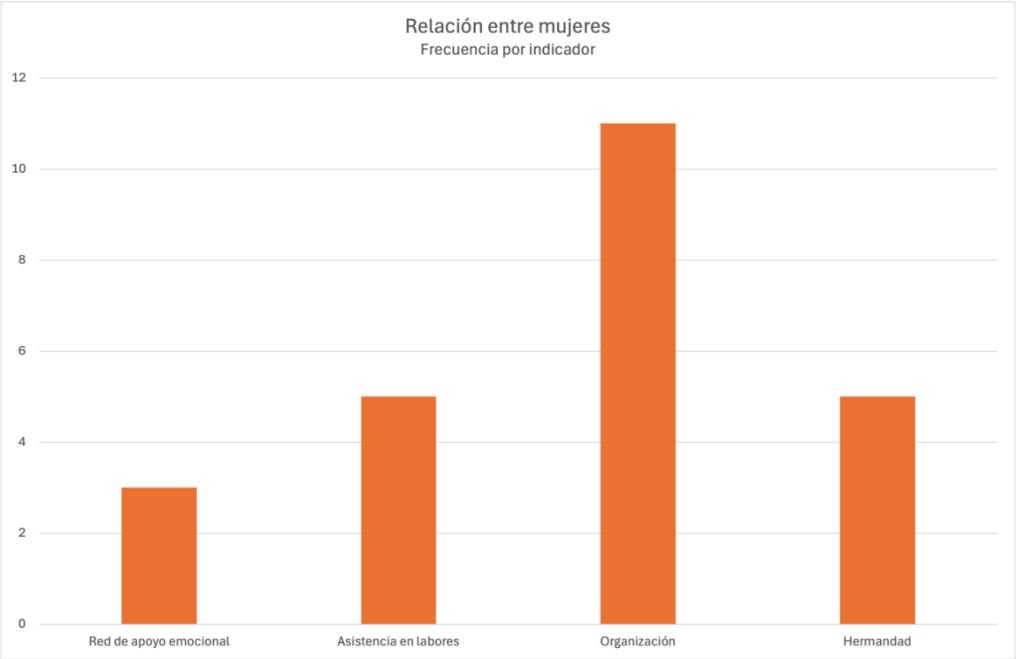


Figura 20. Cantidad, en repeticiones, del contenido del cortometraje Polifonías realizado por Renacer y Memoria, de acuerdo con los indicadores de la categoría Relación entre mujeres

Fuente y elaboración propias.

El indicador “organización” se muestra con una frecuencia de once repeticiones y hace referencia a las reuniones cotidianas entre mujeres que se organizan para realizar sus labores. Ejemplo de ello es la escena en la que las Renacientes se reúnen en una casa, compartiendo alimentos y bebidas mientras conversan sobre la mejor manera de contar la historia de las mujeres afrodescendientes. En otra escena se narra que las mujeres se organizan para ir juntas al río a lavar la ropa y conversar. En una de las escenas también se muestra cómo las mujeres agricultoras trabajan juntas en el campo, reforzando la idea de que la labor de la tierra es un ejercicio de compañerismo y tradición. La organización es un elemento esencial y natural en la vida de las mujeres afrodescendientes de la comunidad. Desde las Renacientes hasta las agricultoras y mineras, cada grupo de mujeres encuentra en la colectividad una forma natural y cotidiana de apoyarse y vivir.

Hermandad es un indicador que aparece con una frecuencia de cinco repeticiones en el cortometraje. La hermandad entre mujeres se representa en la forma en que se acompañan y apoyan en distintos momentos de la vida. En una escena, Eunice, la partera, viaja junto a las Renacientes a una comunidad apartada para atender a una mujer embarazada. Es recibida con cariño y un abrazo, evidenciando la cercanía y confianza entre ellas. En otra escena, las mujeres reflexionan sobre el trabajo en la agricultura y mencionan que no solo aprenden esta labor de sus madres, sino que consideran a todas las mujeres de la comunidad como tías y primas.

Según lo mostrado en el cortometraje, la hermandad entre mujeres afrodescendientes no se limita a lazos familiares, sino que se extiende a la comunidad en su conjunto. La partería, el trabajo agrícola y las prácticas tradicionales son transmitidas de generación en generación en un entorno de apoyo mutuo, reforzando la idea de que la educación y la resistencia se construyen colectivamente.

Asistencia en labores es un indicador que aparece con una frecuencia de cinco repeticiones. El audiovisual destaca cómo las mujeres se ayudan entre sí en el desarrollo de sus labores diarias. En una escena, Eunice relata cómo, desde niña, ayudaba a su madre a atender a mujeres embarazadas, cocinando y cuidándolas hasta que pudieran valerse por sí mismas. En otra escena, una mujer se prepara para trabajar en el campo y en su trayecto se encuentra con otras trabajadoras que la acompañan. Las Renacientes explican que las mujeres agricultoras de la comunidad se turnan para trabajar en distintas fincas, organizándose para apoyarse mutuamente.

El trabajo de las mujeres afrodescendientes no es solitario. Por el contrario, el cortometraje muestra que es un esfuerzo compartido que se desarrolla en comunidad. Ya sea en la partería, la agricultura o la minería, la asistencia en labores es una muestra de la interdependencia y el compromiso colectivo que sostiene la vida en la comunidad.

Red de apoyo emocional es un indicador que aparece con una frecuencia de tres repeticiones. En el audiovisual se evidencia cómo las mujeres se brindan apoyo emocional en momentos de dificultad. En una copla se narra cómo, frente a la vulneración de sus derechos por medio de la violencia armada, las mujeres sintieron miedo y tristeza, pero se brindaron apoyo para resistir. En otras escenas, las canciones enfatizan la importancia de la unión entre ellas como una forma de enfrentar la adversidad.

Más allá del apoyo físico y material, el cortometraje muestra que las mujeres afrodescendientes construyen una red de contención emocional que les permite resistir ante las dificultades. La partería no solo es un servicio médico, sino también un espacio de cuidado y protección. La resistencia ante el desplazamiento forzado no fue solo una lucha territorial, sino también un proceso de acompañamiento emocional entre mujeres que compartieron el dolor y la esperanza de reconstruir sus vidas.

El cortometraje evidencia que la relación entre mujeres afrodescendientes es mucho más que una simple convivencia: es un tejido de solidaridad, cuidado y resistencia. A través de la organización, la hermandad, la asistencia en labores y la red de apoyo emocional, estas mujeres han construido un modelo de comunidad basado en la colaboración y la transmisión de saberes.

Este enfoque permite entender que la vida en comunidad no se sostiene solo por la presencia de las mujeres, sino por su capacidad de organizarse, cuidarse y acompañarse mutuamente. En cada escena, el audiovisual deja claro que la lucha por la memoria, los derechos y la supervivencia se lleva a cabo de la mano de otras mujeres, demostrando que la fuerza de la comunidad radica en las relaciones de unión de sus integrantes.

3.5. Memoria

La categoría “memoria” ocupa el 13% del contenido del cortometraje, consolidándose como el objetivo fundamental de la producción. La memoria se destaca porque permite a las mujeres afrodescendientes reconstruir su historia, reafirmar su identidad y fortalecer su resistencia. La memoria, lejos de ser un simple recuerdo, se presenta como un acto político y una herramienta que permite a estas comunidades mantener vivas sus tradiciones, reconocer a sus lideresas y revivir los procesos de lucha.

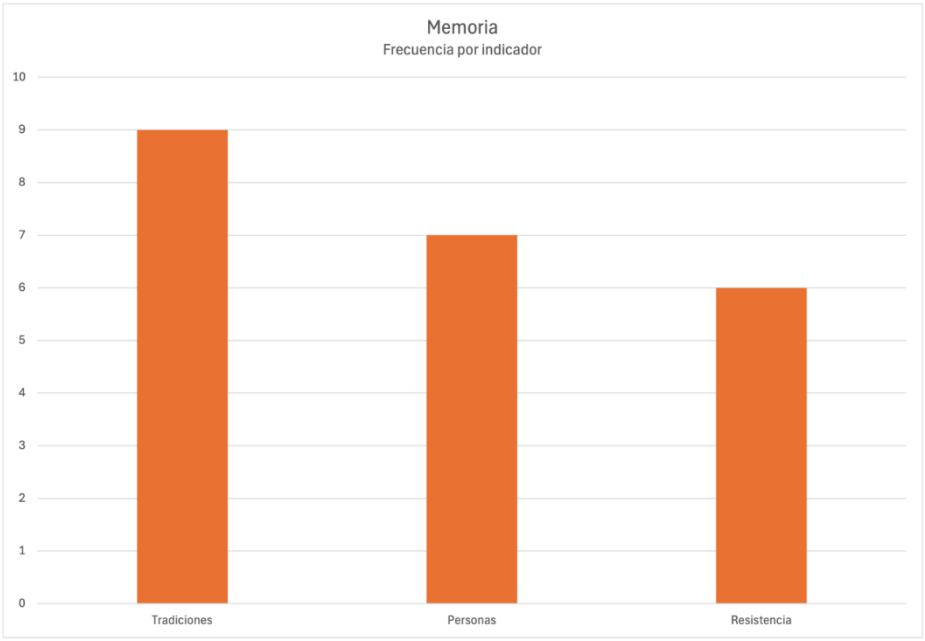


Figura 21. Cantidad, en repeticiones, del contenido del cortometraje Polifonías realizado por Renacer y Memoria, de acuerdo con los indicadores de la categoría Memoria
Fuente y elaboración propias.

La memoria de tradiciones es un indicador que aparece con una frecuencia de nueve repeticiones. El cortometraje resalta la importancia de mantener tradiciones como una forma de preservar la memoria. En una escena, Eunice, la partera, canta con orgullo: "Yo soy la partera de aquí de la región, con una misión de conservar la tradición" (Gaitán 2019, 4:10-4:20), y cuenta que aprendió su oficio de otras mujeres parteras. De manera similar, en otra escena, doña Polonia explica que la minería artesanal es una práctica tradicional que se transmite de adultas a jóvenes.

Posteriormente, a través de una copla, una mujer recuerda cómo la agricultura es un conocimiento que se hereda de madres y padres a hijas e hijos. En otra escena, las Renacientes observan fotografías antiguas de mujeres reunidas en asambleas comunitarias, recordando que la organización ha sido una práctica esencial dentro de la comunidad.

De acuerdo con lo mostrado en el audiovisual, las tradiciones no solo son una manifestación cultural, sino también un vehículo de memoria. La partería, la minería y la agricultura son más que oficios, son prácticas que garantizan la continuidad del conocimiento ancestral y la autonomía de la comunidad. Las reuniones de mujeres y las asambleas comunitarias han sido fundamentales para sostener la resistencia y fortalecer la identidad afrodescendiente a lo largo de la historia.

Recordar personas es un indicador que aparece con una frecuencia de siete repeticiones. El cortometraje evidencia que la memoria se construye a partir de la vida y el legado de mujeres que han marcado la historia de la comunidad. Para hablar de la partería, se recuerda a Eunice. Para narrar la minería se recuerda a doña Polonia. Para contar sobre la agricultura, una de las Renacientes recuerda a su madre. Para hablar sobre el pasado de lucha por los derechos, se recuerda a doña Clemencia.

Recordando a personas para narrar historias, en una escena, Eunice recuerda a su madre, de quien aprendió su oficio, mientras observa fotografías antiguas. En otra escena, aparecen imágenes de archivo con la inscripción Desplazamiento forzado de la comunidad Alsacia, año 2001, mostrando a familias afrodescendientes que abandonan sus hogares a pie y en autobuses. En otras escenas también se presentan fotografías de mujeres en asambleas comunitarias y en el campo, capturando momentos de trabajo, lucha y resiliencia.

En el cortometraje, la memoria de la comunidad se construye sobre la base de quienes han sido ejemplo de resistencia y liderazgo. Las mujeres que han dedicado su vida a actividades tradicionales se presentan como referentes que inspiraron a las actuales generaciones. Las fotografías y los archivos audiovisuales no solo documentan el pasado, sino que sirven para recordar a las personas que fueron protagonistas en los diferentes episodios por los que ha pasado la comunidad.

La memoria de procesos de resistencia es un indicador que aparece con una frecuencia de seis repeticiones. El cortometraje vincula la memoria con la resistencia, recordando los procesos históricos que han marcado a la comunidad afrodescendiente. En una introducción animada, se representa el pasado colonial con imágenes de un barco europeo con una cruz y un puño que se levanta rompiendo cadenas. Más adelante, una canción entonada por las Renacientes reafirma este proceso.

En otra escena, una madre y su hija conversan mediante coplas sobre los tiempos difíciles en los que la violencia y el miedo marcaron sus vidas. La madre recuerda: “Pero gracias a mi familia pude levantar la frente. Entre mujeres nos organizamos, dejando nuestras parcelas y machetes, uniendo nuestra fuerza para que así nos respeten” (Gaitán 2019, 16:20-16:35). También en una escena se presentan imágenes de archivo de mujeres en reuniones y marchas, acompañadas de una canción cuya letra dice: “En la balsa el 20 de abril del año 97, doscientas veinte mujeres nos reunimos sin machete” (Gaitán 2019, 19:18-19:30).

La memoria de la resistencia es central en la historia de la comunidad. Las mujeres han enfrentado el desplazamiento forzado y la violencia con organización y lucha, convirtiendo su dolor en fuerza colectiva. El cortometraje refuerza la idea de que recordar es resistir, y que la memoria no es solo un ejercicio de nostalgia, sino una estrategia para la defensa del territorio y los derechos.

El cortometraje busca demostrar que la memoria no es un elemento estático, sino una construcción dinámica que permite a las mujeres afrodescendientes reconocerse en su historia y proyectar su futuro. A través de la preservación de tradiciones, el reconocimiento de figuras clave y la reivindicación de la resistencia, el audiovisual refuerza la importancia de recordar para no repetir las injusticias del pasado.

Las mujeres de la comunidad han convertido la memoria en un elemento de la construcción de la identidad de su comunidad, asegurándose de que las nuevas generaciones no solo conozcan su historia, sino que también encuentren en ella la inspiración para seguir luchando. Este cortometraje, como parte de un proyecto de comunicación propia, se erige como una herramienta que permite a las mujeres narrar su propia historia, garantizando que su memoria no solo permanezca en el pasado, sino que siga viva en el presente y en las luchas que aún están por venir.

3.6. Espacio y entorno

La categoría “espacio y entorno” ocupa el 11 % del contenido del cortometraje, destacando la profunda relación de las mujeres afrodescendientes con su entorno natural. La tierra, el río y los paisajes rurales no son solo un contexto físico, sino que forman parte de su identidad, su historia y sus modos de vida. A través del vínculo con la naturaleza y el uso del entorno, el cortometraje muestra a las comunidades afrodescendientes en una relación recíproca con la naturaleza, la tierra, el río, las montañas, su territorio son dadores de vida y las personas de la comunidad cuidadores.

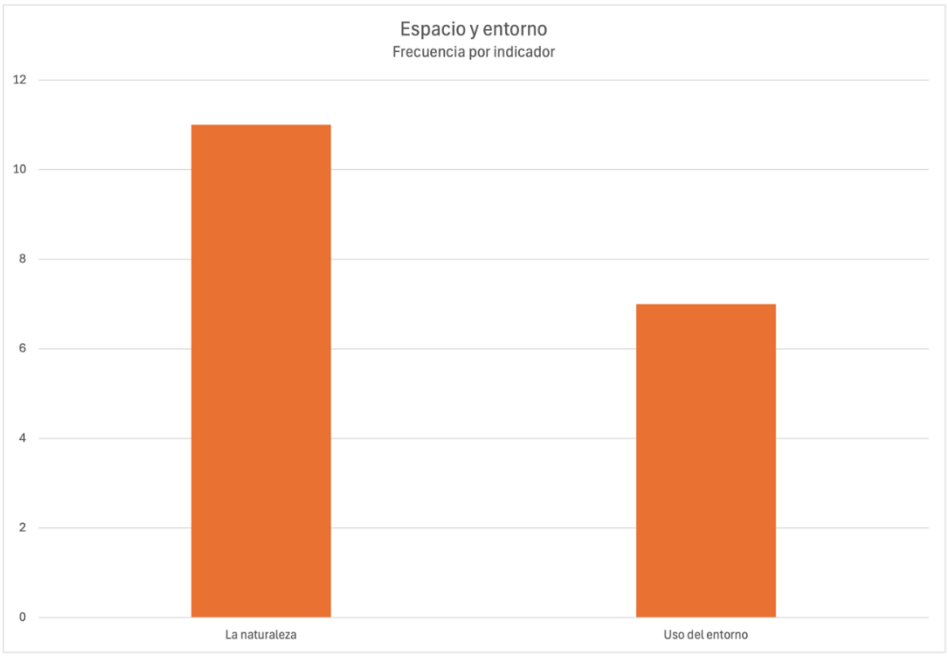


Figura 22. Cantidad, en repeticiones, del contenido del cortometraje Polifonías realizado por Renacer y Memoria, de acuerdo con los indicadores de la categoría Espacio y entorno
Fuente y elaboración propias.

La relación con la naturaleza es un indicador que aparece con una frecuencia de once repeticiones. Desde la primera escena, la naturaleza se presenta como un elemento clave en la identidad afrodescendiente. Una introducción animada muestra el continente africano, seguido de un paisaje natural que enmarca el título del cortometraje Polifonía. Luego, en una escena, una mujer vestida con ropa tradicional canta al aire libre, rodeada de montañas, mientras el texto en pantalla indica la ubicación Buenos Aires, Cauca.

El río es otro espacio de conexión, presentado en varias escenas no solo como fuente de sustento, sino como un lugar de encuentro y de transmisión de saberes. En una escena, doña Polonia explica cómo la minería artesanal se practica en temporadas específicas, respetando los ciclos naturales: “el mes de agosto, que es el mes donde los ríos bajan el agua, quedan playas libres para practicar la minería, como lo hacemos culturalmente” (Gaitán 2019, 11:45-11:57). Sin embargo, en la actualidad empresas mineras contaminan el río. Por ello, parte del mensaje del cortometraje se enfoca en luchar contra el extractivismo.

El cortometraje muestra que el vínculo de las comunidades afrodescendientes con la naturaleza no es solo material, sino simbólico y ancestral. El río y la tierra son espacios de memoria, resistencia y supervivencia. La minería artesanal, la agricultura y la vida cotidiana en estos territorios están atravesadas por una cosmovisión en la que la naturaleza es parte integral de la identidad y la cultura.

El uso del entorno natural es un indicador que aparece con una frecuencia de siete repeticiones. El cortometraje muestra cómo el entorno natural no es un simple paisaje de fondo, sino el escenario donde se desarrolla la vida comunitaria. En una escena, las mujeres se reúnen en una casa rodeada de vegetación, reforzando la idea de que sus hogares están integrados en la naturaleza. En otra, cuatro mujeres caminan por el campo con materiales para la producción audiovisual, usando los paisajes como parte de su narración visual.

En varias escenas, el río aparece reiteradamente como fuente de riqueza y encuentro. Se observan imágenes del agua corriendo, bateas en uso y mujeres enseñando a niñas y niños a minar oro. Una canción lo expresa claramente: "Vecina, si pal río, yo le ruego que me invite. Porque yo voy para allá, a buscarme unos oritos para darle de comer a mis hijitos" (Gaitán 2019, 8:45-9:05). En otra escena se muestra que la agricultura es central en la vida de la comunidad.

En el cortometraje, el uso del entorno natural en la comunidad afrodescendiente del Valle del Cauca refleja un equilibrio entre el aprovechamiento de los recursos y el respeto por la naturaleza. El río no solo representa una fuente de trabajo, sino también un lugar de aprendizaje y encuentro intergeneracional. La agricultura, transmitida de madres a hijas, es un pilar del sustento familiar y una práctica que refuerza la autonomía de la comunidad. La grabación de entrevistas en estos espacios naturales reafirma la idea de que la memoria y la identidad están intrínsecamente ligadas al territorio.

El cortometraje evidencia que el espacio y el entorno no son solo un contexto físico, sino elementos fundamentales en la construcción de la identidad afrodescendiente. La relación con la tierra y el río es histórica, simbólica y vital para la comunidad. A través de la minería artesanal, la agricultura y el uso del entorno natural en la narración audiovisual, se refuerza la idea de que el territorio es un espacio de vida, resistencia y transmisión de saberes. Además, la naturaleza al proporcionar sustento también requiere de protección. En este sentido, el cortometraje no solo retrata la belleza del entorno, sino que lo posiciona como un actor esencial en la historia de la comunidad al que defender.

3.7. Violencia

La categoría "violencia" ocupa el 7% del contenido del cortometraje, evidenciando las múltiples formas en que las comunidades afrodescendientes han sido afectadas por el conflicto armado, la explotación del territorio y la violencia institucional.

A través de las historias de las mujeres, se muestra cómo estas experiencias han moldeado sus vidas, impulsándolas a resistir y a organizarse para la defensa de su comunidad.

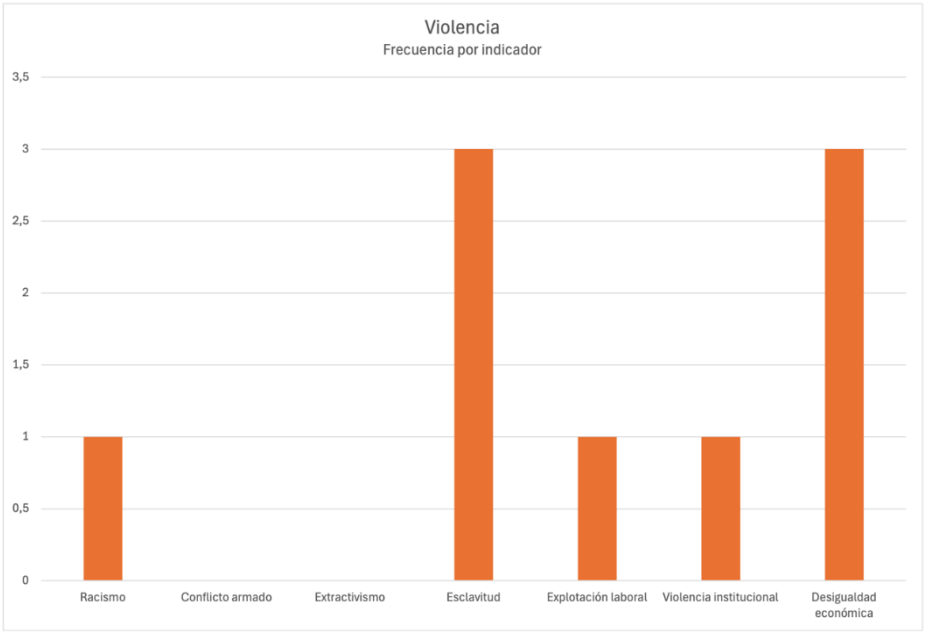


Figura 23. Cantidad, en repeticiones, del contenido del cortometraje Polifonías realizado por Renacer y Memoria, de acuerdo con los indicadores de la categoría Violencia.
Fuente y elaboración propias.

Conflicto armado es un indicador que aparece con una frecuencia de tres repeticiones. El cortometraje destaca cómo la violencia del conflicto armado afectó las dinámicas de vida en la comunidad. En una escena, Eunice, la partera, relata que la inseguridad llevó a que muchas mujeres embarazadas tuvieran miedo de salir de sus casas, por lo que ella asumió la labor de visitarlas y atenderlas en condiciones de riesgo.

En otra escena, imágenes de archivo muestran el desplazamiento forzado de la comunidad en 2001. Se observa a mujeres, hombres, niñas y niños dejando sus hogares y trasladándose en buses. Una copla entonada en otra escena del cortometraje narra el momento en que los paramilitares irrumpieron en la comunidad: “Un día, en la noche, nuestra puerta tocaron, eran los paracos y nuestras vidas cambiaron” (Gaitán 2019, 15:38-15:43).

En el cortometraje se muestra que el conflicto armado en Colombia marcó profundamente a las comunidades afrodescendientes del Norte del Cauca. El desplazamiento forzado afectó a la cotidianidad de las mujeres, quienes debieron reorganizar sus vidas y encontrar formas de luchar y resistir.

Extractivismo es un indicador que aparece con una frecuencia de dos repeticiones. El cortometraje contrasta la minería tradicional, practicada por las mujeres de la comunidad, con el impacto de la minería industrial. En una escena se muestran imágenes de maquinaria fragmentando rocas y se habla sobre uso de mercurio para extraer oro. Doña Polonia expresa su preocupación:

> Hoy la minería se practica de un modo diferente a como la hemos practicado nosotros antes. Ahora tienen muchas tecnologías nuevas, maquinarias pesadas, y que hay mucha contaminación también para el medio ambiente y para nosotros mismos, como personas. (Gaitán 2019, 10:18-10:38)

En otra escena, doña Polonia cuenta que antes la minería tradicional era motivo de alegría, pero eso ha cambiado debido a la contaminación, pues ahora deben desplazarse a otros lugares donde el río está menos contaminado. Más adelante, en otra escena, Las Renacientes, en una entrevista, subrayan que el cortometraje también busca generar una reflexión sobre la economía extractiva que daña las comunidades.

El audiovisual expone que el extractivismo ha transformado drásticamente la relación de las comunidades afrodescendientes con su territorio. La minería tradicional, antes símbolo de sustento y comunidad, ha sido desplazada por modelos industriales que destruyen los ecosistemas y limitan el acceso a recursos naturales esenciales para la vida de estas poblaciones. La resistencia a estas prácticas extractivas es parte de la lucha de las mujeres por la defensa de su territorio.

Esclavitud es un indicador que aparece con una frecuencia de dos repeticiones. En una escena, el cortometraje recurre a la animación para narrar la historia de la esclavización de los pueblos afrodescendientes. En una introducción animada, se muestra un barco europeo con una cruz y un puño que se levanta rompiendo cadenas. En otra escena, una canción refuerza esta memoria histórica.

Para el audiovisual, la memoria de la esclavitud es una parte central de la identidad afrodescendiente. No solo evoca el pasado de explotación y sufrimiento, sino también la resistencia de las mujeres que, a lo largo de la historia, han desafiado las condiciones impuestas y han luchado por su libertad. Esta historia de trabajo forzado en América sigue resonando en las dinámicas de desigualdad que enfrentan las comunidades afrodescendientes hoy.

Violencia institucional es un indicador que aparece con una frecuencia de dos repeticiones. El cortometraje expone cómo el Estado ha fallado en la protección de las comunidades afrodescendientes. En una escena, doña Clemencia explica que ante la

violencia sufrida por la comunidad por el conflicto armado el Estado no supo dar respuesta, lo que llevó a que las mujeres se organizaran para garantizar su propia seguridad y lograr un retorno al territorio. En otra escena, una canción en la radio enfatiza las deudas del Estado con estas comunidades, deudas en educación, en vivienda, en la seguridad del territorio.

El cortometraje enfatiza que las mujeres afrodescendientes no solo han enfrentado la violencia del conflicto y el extractivismo, sino también la indiferencia del Estado. La falta de acceso a educación, vivienda y seguridad muestra cómo la discriminación estructural sigue afectando sus vidas. En respuesta, han construido formas autónomas de protección y resistencia, demostrando que la organización comunitaria es su mayor fortaleza.

Desigualdad económica es un indicador que aparece con una frecuencia de una repetición. En una escena, Polonia explica que combina la agricultura con la minería tradicional, ya que la agricultura por sí sola no le permite cubrir todas sus necesidades económicas. El cortometraje muestra que la desigualdad económica afecta profundamente a las comunidades afrodescendientes rurales. A pesar de su esfuerzo y trabajo, muchas mujeres deben complementar sus ingresos con otras actividades para subsistir. La contaminación de los ríos por la minería industrial ha dificultado aún más su sustento, obligándolas a desplazarse a otros territorios en busca de recursos.

El cortometraje muestra que la violencia en sus múltiples formas ha sido un factor determinante en la vida de las mujeres afrodescendientes. Sin embargo, la narrativa no se centra en la violencia sino en la capacidad de resistencia y organización de las mujeres afrodescendientes frente a la adversidad. Los testimonios de las mujeres narran que, aunque la violencia ha dejado marcas en sus vidas, su lucha sigue vigente y su resistencia es la clave para la transformación de su realidad.

Conclusiones

La representación de la mujer en el cine ha estado históricamente dominada por narrativas hegemónicas que la encasillan en roles estereotipados y subordinados. Desde la perspectiva de autoras como Kuhn (1991), Mulvey (2001) y De Lauretis (1992), el cine ha servido como un instrumento de reproducción de ideologías patriarcales, donde la mujer ha sido cosificada y reducida a un objeto de contemplación para el espectador masculino.

En el caso de las mujeres afrodescendientes, esta representación ha sido aún más problemática. Como señalan Hooks (1992) y Fanon (2009), la *otredad racializada* en el cine ha estado marcada por una ambivalencia constante, oscilando entre la invisibilización y la exotización. En respuesta a ello, el cine comunitario ha emergido como un espacio donde las mujeres afrodescendientes utilizan la imagen en movimiento como una forma de resistencia y reconfiguración de la memoria histórica, desafiando las narrativas que las han reducido a roles marginales o hipersexualizados.

En ese sentido, el cine comunitario se presenta como un espacio transformador que se distancia del cine tradicional debido al distinto enfoque en los procesos, como se evidencia en el proceso realizado en Ojo Semilla y en Renacer y Memoria cuya metodología acerca a las voces, aumenta la colaboración, y la conexión con sus cuerpos propios y su territorio, permitiendo una inmersión en el campo, que como dice Melville (2022) frecuentemente permanece oculto.

Las mujeres afrodescendientes en estos procesos de cine comunitario cuestionan las estructuras coloniales que han limitado su acceso a la representación y a la construcción de una obra audiovisual propia (Lugones, 2008). Como menciona Poole (1997), la representación es un acto material que configura la manera en que actuamos y comprendemos el mundo, lo que subraya la importancia de la autorrepresentación como un proceso de reconfiguración de la mirada. Por ello, esta producción de imágenes alternativas permite reconfigurar los imaginarios en torno a las mujeres afrodescendientes en el cine latinoamericano, aportando discursos visuales que se alejan de los estereotipos y de la mirada externa impuesta históricamente.

En la escuela y laboratorio de cine comunitario de Renacer y Memoria y Ojo Semilla se busca resignificar los procesos de creación. A diferencia de la industria

cinematográfica tradicional, donde los roles de dirección y producción han sido históricamente dominados por hombres blancos (Mulvey 2001; Kuhn 1991), este tipo de producción audiovisual se sustenta en pedagogías participativas y dinámicas colaborativas (Gumucio 2014). Este método de creación colectiva se sustenta en la generación de espacios de diálogo, intercambio de saberes y reconstrucción de la memoria histórica.

Desde una perspectiva situada en los territorios, facilita la inmersión en el contexto social y cultural de la comunidad, haciendo que las voces y experiencias de las mujeres sean el eje central del proceso creativo. En esta línea, la metodología cuerpo-territorio para la construcción del guion se convierte en una herramienta clave para plasmar la violencia infringida en sus cuerpos y territorios, generando un lenguaje propio basado en la resistencia y la memoria. Este enfoque no solo fomenta la formación y producción cinematográfica, sino que también identifica las potencialidades de cada mujer.

Las experiencias recogidas en esta investigación muestran que los territorios afrodescendientes han sido históricamente estigmatizados y marcados por la violencia sistémica. Como señala Caldera (2021), la invisibilización de estas comunidades en el cine responde a un sistema de poder que les ha negado el acceso a la construcción de su propia imagen. En este sentido, la producción audiovisual de estos colectivos es un acto político que reconfigura los significados atribuidos a sus identidades y territorios. En consecuencia, estas comunidades, además de enfrentarse a los efectos del racismo estructural, han sido marcadas por la violencia sistémica y, en particular, por la violencia machista que afecta a las mujeres afrodescendientes.

En ese sentido, los procesos del cine comunitario también se convierten en una herramienta para enfrentar la violencia de género y reivindicar el ejercicio de los derechos sexuales y reproductivos de las mujeres afrodescendientes. Donde además de contar historias, busca transformar realidades, convirtiéndose en un símbolo de sanación colectiva y vehículo de cambio social.

Tanto “Polifonía” como “Carillas” convergen en su exploración profunda de la identidad de las mujeres afrodescendiente, a través de elementos visuales y sonoros que definen el núcleo temático de la narrativa donde se articula una compleja red de significados a través de la vestimenta, las características físicas, las expresiones culturales, el origen étnico y las costumbres. Estas experiencias fomentan que se escuchen las voces de aquellas mujeres que históricamente han sido marginadas y/o silenciadas.

Estos audiovisuales funcionan como un archivo de la memoria colectiva e histórica de sus comunidades, y se erigen como herramientas de resistencia contra la homogeneización cultural y la imposición de narrativas audiovisuales dominantes.

Aquí, el cine comunitario se convierte en una herramienta de autorrepresentación, permitiendo a las comunidades como las retratadas en los cortometrajes “Carillas” y “Polifonía” tomar el control de sus propias narrativas. A pesar de que la violencia y el conflicto forman parte de la realidad de estos territorios, y se reflejan en un pequeño porcentaje de estas producciones, estas películas trascienden la representación estereotipada que los medios hegemónicos suelen ofrecer. Lejos de centrarse en la violencia, estas obras cinematográficas ponen en primer plano el tejido comunitario, la organización colectiva y las prácticas de resistencia que han permitido la supervivencia y el fortalecimiento de la vida en estos entornos.

Desde una perspectiva decolonial y feminista, el cine comunitario se erige como un espacio donde las mujeres afrodescendientes no solo narran sus historias, sino que redefinen los marcos desde los cuales son vistas y comprendidas. Como argumenta Curiel (2017), es imprescindible desuniversalizar el concepto de *mujer* y reconocer la interseccionalidad de raza, clase y género en la producción audiovisual.

Finalmente, aunque el cine comunitario enfrenta desafíos en términos de profesionalización y sostenibilidad (Dorado 2024), su impacto en la transformación de las narrativas visuales es innegable. A través de la autorrepresentación y la creación colectiva, las mujeres afrodescendientes han logrado subvertir estructuras de poder, generando nuevas formas de narración que dignifican sus experiencias y consolidan su papel como protagonistas activas en la construcción del cine.

Obras citadas

Aguiar, Nina, y Jossye Crespo. 2018. *Representación de la mujer latinoamericana en el cine comercial.* Quito: Abya-Yala.

Aguirre, Carlos. 2017. "Re-presentar a los cuerpos y observar la colonialidad: Imágenes de un tiempo indigente y el desplazamiento fronterizo de los Otros en Glauber Rocha". En *Políticas de las imágenes en la cultura visual latinoamericana. Mediaciones, dinámicas e impactos estéticos*, 290-7. Rosario: Editorial de la Universidad Nacional de Rosario.

Álvarez, Pocho. 2014. "Ecuador". En *El cine comunitario en América Latina y el Caribe*, 345-69. Bogotá: Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano.

Asociación de Mujeres Afrodescendientes del Norte del Cauca. 2022. "Voces valientes". *Asomcauca*. https://asomcauca.org/.

Barriendos, Joaquin. 2011. "La colonialidad del ver: Hacia un nuevo diálogo visual interepistémico." En *Regímenes de visualidad: Emancipación y otredad desde América Latina*, editado por Sonia Rojas y Paola Vargas, 35:13-29.

Binimelis, Mar. 2016. "Perspectivas teóricas en torno a la representación de las mujeres en el cine: Una breve aproximación histórica / Theoretical Perspectives on Women's Cinema Representations: A Brief Historical Approximation". *Secuencias* 42. http://dx.doi.org/10.15366/secuencias2016.42.001.

Cabnal, Lorena. 2019. "El relato de las violencias desde mi territorio cuerpo-tierra". En *En tiempos de muerte: cuerpos, rebeldías, resistencias*, 113-23. Ciudad de México: Cooperativa Editorial Retos.

Caldera, Pablo. 2021. "¿Qué es una imagen menor? Apuntes sobre las posibilidades políticas de la autorrepresentación visual". *Revista de Estudios Visuales* 4: 1-18.

Carneiro, Sueli. 2005. "Ennegrecer al feminismo: La situación de la mujer negra en América Latina desde una perspectiva de género." *Nouvelles Questions Féministes* 24 (2): 21–26.

Cruz Hernández, Delmy Tania. 2016. "Una mirada muy otra a los territorios-cuerpos femeninos." *Solar: Revista de Filosofía Iberoamericana* 12 (1): 46. https://doi.org/10.20939/solar.2016.12.0103.

Cruz, Ma, y Martín Oller. 2016. "Comunicación, decolonialidad y género: Representación de la subalternidad desde una perspectiva feminista decolonial". En *Comunicación, periodismo y género: Una mirada desde Iberoamérica*, 77-98. Sevilla: Egregius.

Curiel, Ochy. 2017. *Género, raza, sexualidad: debates contemporáneos*. *Intervenciones en estudios culturales* 3 (4): 41-61. Colombia: Pontificia Universidad Javeriana.

DeLauretis, Teresa. 1992. *Alicia ya no: feminismo, semiótica, cine.* Madrid: Ediciones Cátedra / Universitat de València.

Dorado, Carolina. 2024. "Cine comunitario feminista: El enfoque de género en los procesos desarrollados en Ojo Semilla (Ecuador) y La Partida Feminista (Colombia) entre los años 2016 y 2019". Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.

Fanon, Frantz. 2009. *Piel negra, máscaras blancas.* Traducido por Ana Useros Martín. Madrid: Ediciones Akal.

Gaitán, Lina. 2021. *Polifonías.* Colombia: Renacer y Memoria. *Vimeo*, accedido el 30 de julio. https://vimeo.com/581433365?share=copy.

Gillian, Rose. 2019. *Metodologías visuales: Una introducción a la investigación con materiales visuales.* Murcia: Cendeac.

Guber, R. 2011. *La etnografía. Método, campo y reflexividad.* Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.

Gumucio, Alfonso. 2014. *El cine comunitario en América Latina y el Caribe.* Bogotá: Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano.

Hall, Stuart. 2013. *Sin garantías: trayectorias y problemáticas en estudios culturales.* Quito: Corporación Editora Nacional / Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.

Hine, Christine. 2004. *Etnografía virtual.* Barcelona: Editorial UOC.

Hooks, Bell. 1992. *Black Looks: Race and Representation.* Boston, MA: South End Press.

Krippendorff, Klaus. 1990. *Metodología de análisis de contenido: Teoría y práctica.* Traducido por Leandro Wolfson. Barcelona: Paidós.

Korol, Claudia, comp. 2007. *Hacia una pedagogía feminista: géneros y educación popular*. Buenos Aires: Editorial El Colectivo y América Libre.

Kuhn, Annette. 1991. *Cine de mujeres: feminismo y cine.* Madrid: Ediciones Cátedra.

León Mantilla, Christian. 2013. *Imagen, medios y telecolonialidad: hacia una crítica decolonial de los estudios visuales*. Paper Universitario. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar.

Lucero, María Elena, ed. 2017. *Políticas de las imágenes en la cultura visual latinoamericana: mediaciones, dinámicas e impactos estéticos.* Rosario: Centro de Estudios Visuales Latinoamericanos / Universidad Nacional de Rosario.

Lugones, María. 2008. "Colonialidad y Género." *Revista de Filosofía* 73-101.

Melville, J. 2022. "Entrañas antropológicas: autopsia al rapport". *Revista Pueblos y Fronteras Digital* 17: 1-29.

Mignolo, Walter. 2007. *La idea de América Latina: La herida colonial y la opción decolonial*. Barcelona: Gedisa Editorial.

Miguel Botero. 2021. "Las renacientes, guardianas de la memoria". Video de YouTube, 28 de julio. https://www.youtube.com/watch?v=YYbaLzEtVwo.

Morales, Karla, Diana Coryat, y Carolina Dorado. 2022. "Tejiendo feminismos desde el cine comunitario." *La Otra Cosecha* 5: 6–18. https://maizalaudiovisual.files.wordpress.com/2023/02/05_revista_loc_editorial.pdf.

Müller, Sara. 2020. "El camino de las heroínas negras: Blaxploitation". *Revista de Estudios Visuales*, 117: 53-72.

Mulvey, Laura. s. f. "Placer visual y cine narrativo." En *Arte después de la modernidad*, 365-75.

Ochoa, Karina. 2014. "El debate sobre las y los amerindios: entre el discurso de la bestialización, la feminización y la racialización". En *Tejiendo de otro modo: Feminismo, epistemología y apuestas descoloniales en Abya Yala*, 105-18. Popayán: Editorial Universidad del Cauca.

Ojo Semilla - Cine Comunitario. 2020. "Carillas Video Ficción". Video de YouTube. 27 de junio. https://www.youtube.com/watch?v=U57WILBFe-g&ab_channel=OjoSemilla-CineComunitario.

———. 2020. "Video Memoria Valle del Chota". Video de YouTube. 27 de junio. https://www.youtube.com/watch?v=yBgRq52vrp8.

Oyěwùmí, Oyèronké. 2017. *La invención de las mujeres: Una perspectiva africana sobre los discursos occidentales del género.* Bogotá: En la Frontera.

Poole, Deborah. 1997. *Visión, raza y modernidad: Una economía visual del mundo andino de imágenes.* Lima: Sur Casa de Estudios del Socialismo.

Pulido Llano, Gabriela. 2010. *Mulatas y negros cubanos en escena mexicana, 1920-1950.* México: INAH.

Restall, David. 2004. *Seven Myths of the Spanish Conquest*. Oxford: Oxford University Press.

Salazar Aguirre, Francisca Shade. 2022. *Las mujeres resisten desde el cine: la experiencia del Laboratorio de Cine y Audiovisual Comunitario Ojo Semilla, desde el 2017 al 2020*. Tesis de maestría, Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.

Sangro, Pedro, y Juan F. Plaza, eds. 2009. *La representación de las mujeres en el cine y la televisión contemporáneos*. Barcelona: Laertes.

Schwarz, Matilde. 2015. *Mujer Academia Colonialidad*. Facultad de Ciencias Sociales.

Segato, Rita Laura. 2015. *La crítica de la colonialidad en ocho ensayos: Y una antropología por demanda.* Buenos Aires: Prometeo Libros.

Varela Huerta, Itza Amanda. 2020. "Nuevas imágenes, viejos racismos: La representación de los pueblos negros-afromexicanos en La negrada". *Revista de Estudios Culturales* 30 (59): 87-97.

Vargas Álvarez, Lina María. 2015. "Azúcar: entre la invención del mestizaje y la puesta en escena de lo negro en Colombia". *Revista de Estudios Culturales* 8 (2): 13-31.