

Universidad Andina Simón Bolívar

Sede Ecuador

Área de Letras y Estudios Culturales

Maestría de Investigación en Estudios de la Cultura

Mención en Género y Cultura

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

Carolina Dorado Lozano

Tutora: Paola Karina de la Vega Velasteguí

Quito, 2024

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, Carolina Dorado Lozano, autora de la tesis intitulada “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”, 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 Estudios de la Cultura 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 terceros 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.

28 de enero de 2024

Firma: _____

Resumen

La comunicación comunitaria es antecesora del cine comunitario y del cine comunitario feminista. Además, ha sido un eslabón importante en las transformaciones políticas y sociales del continente, abriendo un sin número de posibilidades a mujeres, niños/as, campesinos/nas, indígenas y comunidades a lo largo y ancho de América Latina. Esta tesis recopila especialmente las voces de mujeres que han participado en diversos espacios de comunicación comunitaria, mediante entrevistas, testimonios, anécdotas personales y colectivas. El compendio de ideas aquí esbozadas es una pauta para entender y contextualizar cómo se han creado los espacios de cine comunitario feminista y las experiencias transitadas entre Ecuador, Colombia y la región latinoamericana. Asimismo, todas estas reflexiones permitieron que se visibilizaran y nos cuestionáramos las prácticas que se esconden detrás del hacer cine comunitario. Además, muestro mi experiencia y autopercepción de lo que ha significado hacer este camino, lleno de muchas alegrías y nostalgias compartidas que han trascendido en una propuesta que se esparce rápidamente por todos los lugares como posible vía a los conflictos generados por las dinámicas internas de las organizaciones y por estructuras patriarcales arraigadas.

Por lo tanto, este recorrido muestra tres aspectos fundamentales: uno, las realidades y metodologías presentes en el cine comunitario feminista; dos, cómo se insertan las prácticas en los contextos sociales y culturales, para brindar una oportunidad a las comunidades marginadas y olvidadas por los Estados. Tres, mostrar que sí es posible abordar las producciones estéticas, simbólicas y políticas desde otras narrativas en el campo del cine y audiovisual. Por último, mi intención con esta tesis es también abrir un camino que nos conduzca a hablar de las transformaciones que van ocurriendo mientras hacemos cine comunitario, porque a pesar de los múltiples sinsabores, persistimos en la construcción del sueño detrás del sueño.

Palabras claves: comunicación comunitaria, cine comunitario, feminismos, división sexual del trabajo, esfera privada, esfera pública, campo audiovisual

A la memoria de mi abuela Lucila Dorado y mi sobrino Johan que me acompañan
siempre, desde donde estén

A las mujeres realizadoras comunitarias feministas, que son inspiración para seguir en
el camino

A los sueños propios y colectivos

A la Carolina de once años, que nunca pensó que esto sería posible

Agradecimientos

Quiero agradecer a la vida que me permitió encontrarme con esta linda experiencia de aprendizaje en un momento en el que sentía que nada tenía mucho sentido.

Agradezco a quienes me impulsaron y alentaron a presentarme a la maestría. Además, cómo olvidar esa conversación en el asadero del barrio, o las múltiples conversaciones con Ana Acosta para convencerme.

Gracias a mi madre y mi padre por acompañarme siempre, a pesar de todo; gracias a mis hermanos y hermanas por cuidar de su hermana menor y apoyarme en todo lo que se me va ocurriendo. Gracias a mis sobrinos y sobrinas, por ser el motor que alienta este corazón; a mi tía Mary, por siempre soñar a mi lado; gracias a toda mi familia.

Gracias infinitas a mis amigas de La Partida Feminista: Cami C., Cami B, Nats y Dani, por ser refugio, casa y afecto, por alentarme, tener la paciencia de escucharme, por estar y creer en mí. Gracias a Ana, Vero, Diana, Jorge, Beto del Churo Comunicaciones, por enseñarme tantas cosas y ser el parche ecuatoriano. Gracias a Karlita y su familia, por ser hogar.

Gracias a Sua, por su compañía, cariño sincero y conversaciones necesarias, gracias Sami por ser luz siempre, a la comadre y el compadre, a Juancho por darme el privilegio de ser su madrina. Gracias a Las que Graban y el sueño de hacer cine comunitario feminista; gracias infinitas a las mujeres que caminan a mi lado, cerca o lejos y con las que hemos podido soñar con un futuro posible. Gracias a Ciudad Bolívar y sus hermosas lomas, recorridas por tanto tiempo, que me enseñan siempre.

Gracias a Paola de La Vega, por acompañar esta tesis, por sus aportes tan valiosos e importantes, por su exigencia y rigurosidad que me ayudo a entender desde otras formas, por creer en este proyecto y “dañarme” la cabeza en clase. También quiero agradecer a Cristina Burneo Salazar por sus valiosas enseñanzas a lo largo de la maestría, por su compañía y apoyo. Gracias a mis compañeros y compañeras de la maestría, en especial a mis compañerxs de mención y a quienes pudimos compartir la residencia; gracias por ser compañía en medio de una pandemia y ser familia que cuidó durante un momento tan difícil. Gracias a Tatiana Villamizar por su amistad, apoyo y aportes tan oportunos no solo a esta tesis, sino durante todo el camino de la maestría y de la vida.

Tabla de contenidos

Figuras y tablas	14
Introducción.....	16
Capítulo primero: El cine comunitario: Genealogía y conceptualizaciones.....	20
1. Un poco de historia para poder ver al presente.....	22
2. Medios comunitarios en Ecuador y Colombia	24
3. Un sentido propio	30
4. ¿Quiénes son y qué dicen las organizaciones de cine comunitario?	35
4.1. El Laboratorio de Cine y Audiovisual Comunitario Ojo Semilla.....	36
4.3. La Partida Feminista.....	39
5. Premisas del Cine Comunitario.....	40
Capítulo segundo: Del cine comunitario al cine comunitario feminista	46
1. Un breve recuento.....	47
2. Hacer cine comunitario feminista.....	59
3. Las demandas se vuelven premisas	65
3.1 La división sexual del trabajo con relación al género y los roles que desempeñan las mujeres en el trabajo audiovisual.....	70
3.2 El uso y la apropiación de herramientas para sacar nuestra voz.....	73
3.3 La metodología en los procesos de formación	76
Capítulo tercero: Las prácticas feministas en el cine comunitario: un todo integrado...	83
1. Los procesos de formación: experimentación y estilo libre como parte del aprendizaje.....	84
1.1 Poner el cuerpo: el cuerpo y el cuerpo como territorio	88
1.2 Encuentros de saberes: una excusa para estar juntas	91
2. La gestión cultural como medio y no como fin	95
2.1 La gestión cultural: una definición	96
2.2 La gestión cultural comunitaria	99
2.3 El medio, no el fin	105
3. Los afectos como motor para el hacer	109
Conclusiones.....	112
Obras citadas.....	118

Anexos 130

Figuras y tablas

Figura 1. Cine comunitario.....	43
Figura 2. FESDA Festival Nacional Cine y Video Comunitario del Distrito de Aguablanca/Imagen Oficial 9º festival.....	47
Figura 3. Construcción de calles en el barrio Juan Pablo II por habitantes de la localidad de Ciudad Bolívar.....	48
Figura 4. Actividades artísticas y deportivas en Ciudad Bolívar.	50
Figura 5. Sala de Cine Potocine.....	51
Figura 6. Festival Internacional de Cine y video Alternativo y Comunitario Ojo al Sancocho/ Imagen oficial 16º festival 2023.	53
Figura 7. Participantes del Laboratorio de Cine y Audiovisual Comunitario Ojo Semilla 2018, Caimito, Esmeraldas.	60
Figura 8. Mujeres dialogando sobre aquello que les gustaría contar en sus historias. Proyecto: Partidas de la Imaginación 2023.	72
Figura 9. Proceso de formación en el Proyecto Partir de las Raíces 2021, en Ciudad Bolívar.	74
Figura 10. Proceso de formación: “Las Doñas Paramunas”; Escuela de comunicación popular para mujeres campesinas del Sumapaz.	76
Figura 11. Proyecto Minga Audiovisual 2021. Imagen de La Partida Feminista	78
Figura 12. Mapeo de intereses: “Las Doñas Paramunas”: Escuela de comunicación popular para mujeres campesinas del Sumapaz.	79
Figura 13. Mapeo de intereses, proyecto La partida: Puntos de encuentro y Creacion Feminista 2019.	85
Figura 14. Realización colectiva de guiones proyecto minga audiovisual 2021.....	86
Figura 15. Mapa de ruta del Laboratorio Ojo semilla.	87
Figura 16. Mapas del cuerpo, sesión virtual proyecto Minga Audiovisual 2021.....	90
Figura 17. Flyers de convocatorias a encuentros y laboratorios.....	91
Figura 18. Olla comunitaria, barrio Juan Pablo segundo.	99
Figura 19. Afiche de fiesta autogestiva para el encuentro las que graban 2022.....	103
Figura 20. Proceso de autoconstrucción con voluntario/as de la sala de cine POTOCINE. Imagen de Arquitectura Expandida	103

Figura 21. Participantes del proyecto: Partir de las Raíces.	105
Figura 22. Grupo de mujeres participantes de Las Doñas Paramunas: Escuela de comunicación popular para mujeres campesinas del Sumapaz.	106
Figura 23. Altar de ofrenda, ritual de iniciación proyecto Minga Audiovisual.....	109
Figura 24. Espacio de creación colectiva.	111
Figura 25. Mujeres participantes de diferentes espacios de encuentro.....	112

Introducción

Esta tesis comenzó a gestarse hace varios años atrás. A pesar de que hasta ahora tenga más claridad y sentido, debido a que los diferentes espacios y las voces de mujeres cineastas, artistas y realizadoras audiovisuales latinoamericanas, con quienes he tenido la oportunidad de compartir múltiples experiencias y el deseo en común de seguir construyendo cine comunitario, han aportado y enriquecido mis conocimientos, puntos de vista y sobre todo este trabajo investigativo. Es así como, a partir de la fusión entre cine comunitario y los feminismos dimos paso a nuevas maneras de ser y hacer audiovisual comunitario en América Latina. Por este motivo, esta tesis recopila especialmente las voces de estas mujeres mediante entrevistas, testimonios, anécdotas personales y colectivas, para dar respuesta a la pregunta: ¿Qué contradicciones surgen entre la esfera simbólica y material en los procesos de cine comunitario feminista Ojo Semilla (Ecuador) y la Partida Feminista (Colombia)?

Mi acercamiento con el cine siempre ha estado presente. Desde el año 1998 comencé a participar como realizadora de muestras de cine al aire libre en Ciudad Bolívar. Lugar en el que nací y crecí y desde el cual se generaron espacios de resistencia a la muerte y en defensa de la vida, ya que la década de los noventa fue un período de mucha violencia para Colombia. Y, en las comunidades principalmente ubicadas en las periferias de las ciudades se daba la “limpieza social”. De manera que, nuestra forma de contrarrestar la violencia era organizando cineclubes en los colegios de la localidad, en las calles, parques, etc., con el fin de que las/os chicas/os pudieran pensar en otras opciones para su vida, pero a su vez denunciar los crímenes. A partir de allí y hasta ahora he participado en diferentes procesos sociales y comunitarios en Ciudad Bolívar. En el 2012 me encontré con el cine comunitario, circunstancia que me permitió fortalecer aún más mi trabajo con la comunidad y el territorio. Asimismo, he tenido la oportunidad de conocer otras organizaciones en América Latina, con las cuales he realizado intercambio de experiencias y saberes en la construcción de procesos pedagógicos y metodológicos desde el hacer cine comunitario. La retroalimentación bilateral me ha dado la oportunidad de conocer, indagar y ser consciente de aspectos buenos, así como de no normalizar otros, que ocurren y muchas veces se generalizan dentro de las organizaciones y los procesos de cine comunitario.

Todas estas circunstancias me motivaron para que durante el 2019 comenzara a escribir sobre el cine comunitario en general y los feminismos. El proceso de escritura e investigación de esta tesis, ha sido un reto tanto personal como académico, porque a través de las reflexiones aquí plasmadas, pretendo dejar sentadas las bases que puedan servir a futuras investigaciones y trabajos. Este compendio de ideas será una pauta para entender y contextualizar cómo se han creado los espacios de cine comunitario feminista y las experiencias transitadas entre Ecuador, Colombia y América Latina. Además, me interesa mostrar mi autopercepción en el hacer constante de este camino que aunque lleno de dificultades y sinsabores, también me ha hecho vivir experiencias gratificantes y maravillosas. Las entrevistas y conversaciones que se relatan a lo largo del texto, me han permitido ir generando más reflexiones en torno a las prácticas que se esconden en el hacer del cine comunitario. Así, el recorrido muestra tres aspectos fundamentales: uno, las realidades y metodologías presentes en torno al cine comunitario feminista; dos, cómo se insertan los modos dentro de los contextos sociales y culturales, brindando una posibilidad a aquellos que han sido invisibilizados y olvidados por los poderes hegemónicos; tres, presentar otras formas de abordar las producciones estéticas, simbólicas y políticas en este campo del cine y audiovisual. Sin embargo, también es mi intención abrir el camino para hablar de las transformaciones que se van dando y encontrando en el ser y hacer del cine comunitario; un camino largo que se va tropezando con obstáculos, pero sobre todo con sueños e ideas que participan en la construcción del sueño detrás del sueño.

Alrededor del cine comunitario también han surgido otras apreciaciones que hemos cuestionado las mujeres que pertenecemos a las organizaciones. Por ejemplo, una de las primeras cosas que notamos es que al interior de estas, casi no se habla de género, y sus enfoques no incluyen las perspectivas de los feminismos. Asimismo, los espacios organizativos están coordinados y dirigidos por hombres, a pesar de que las mujeres cada vez más estamos empezando a cobrar una mayor fuerza dentro de los mismos. La brecha aún es muy amplia y persistente, lo cual se ve reflejado en el proceso y en las producciones que se realizan.

A las mujeres dentro de las organizaciones y procesos comunitarios, se les asignan principalmente los roles de administración y producción, es decir, papeles que están relacionados con el ámbito privado y las labores de cuidado y protección. Muy pocas veces se les permite estar en los espacios públicos y dentro de las esferas más visibles de la creación. Un pensamiento que sigue reproduciendo un sistema patriarcal dentro de las

organizaciones que se autodenominan comunitarias y culturales. Estos cuestionamientos hicieron que me acercara a otras mujeres de diferentes partes de América Latina, con quienes compartíamos el mismo sentir e iniciamos los cuestionamientos a estas prácticas, y la búsqueda de alternativas. A partir de esta disyuntiva en común nace el primer Laboratorio Ojo Semilla feminista; espacio en el que nos reunimos diferentes mujeres de Ecuador, México, Colombia, Argentina; este fue el inicio de lo que denominamos cine comunitario feminista y fruto de este primer encuentro La Partida feminista en Colombia.

Por otra parte, cabe resaltar que metodológicamente esta tesis recoge los postulados teóricos de diferentes autoras/es como Remedios Zafra, Silvia Federici, Nancy Fraser, Marina Garcés, Carmen Hernández, Marcela Lagarde, Lorena Cabnal, Paola De La Vega, Alfonso Gumucio, entre otras/os. Asimismo, destaco el trabajo de campo desde una mirada etnográfica, donde realicé más de diez entrevistas a personas que han marcado una pauta para hablar de la comunicación comunitaria, el cine comunitario y los feminismos, tales como: Pocho Alvarez, Luz Marina Ramírez, Ana Acosta, Diana Coryat, Camila Camacho, etc.

Tal como ya lo he mencionado anteriormente, todas estas voces se entretajan con mi propia experiencia, conformando una investigación de tres capítulos. En el primero realicé una genealogía y contextualización del cine comunitario, abordándolo desde diferentes referentes teóricos y voces propias de personas y organizaciones que lo utilizan como una herramienta. Inicialmente comencé por un recorrido histórico que muestra a la comunicación comunitaria como antecesora al cine comunitario, para luego en el segundo acápite dar paso a la búsqueda de sentido desde diferentes teorías y maneras de definir el cine comunitario. El capítulo cierra con las voces de las organizaciones objeto de esta investigación y con una serie de principios o referentes resumidos que están presentes en el cine comunitario.

El segundo capítulo es un recorrido que permite mostrar por qué y cómo pasamos de hablar de cine comunitario a cine comunitario feminista. Aquí hago un breve recuento de la importancia del cine comunitario feminista en contextos socio-políticos en América Latina, y posteriormente lo abordé desde tres ejes temáticos: el primero, la división sexual del trabajo con relación al género y los roles que desempeñan las mujeres en el trabajo audiovisual; segundo, el uso y la apropiación de herramientas para mostrar nuestra voz; el tercero, la metodología en los procesos de formación, que sirven para explicar la importancia de hacer un cine comunitario feminista.

El último capítulo es un análisis a manera de sistematización que busca presentar las prácticas feministas en el cine comunitario: un todo integrado, en el que desarrollo a partir de mi propia voz y las voces de las organizaciones, lo que ha significado este proceso y cómo se pone en práctica la palabra y la teoría, para cobrar sentido.

Esta tesis no solo me ha permitido abordar una pregunta específica sino a su vez hacer un ejercicio consciente para visibilizar temáticas que nos permiten cuestionar el hacer al interior de organizaciones sociales y comunitarias. A su vez, mostrar las disputas que aún siguen librando los feminismos para erradicar el patriarcado vigente, mediante los debates públicos y privados que se den en el cine comunitario y cine comunitario feminista.

También, es necesario aclarar que esta tesis no es un manual o una respuesta cerrada sobre qué es el cine comunitario o el cine comunitario feminista; por el contrario, pretendo colocar en discusión lo que ha significado este quehacer para las organizaciones, teniendo en cuenta sus experiencias. Además, me interesa abrir un abanico de posibilidades de interpretación que le permita al/la lector/a tener sus propias conclusiones, y que a su vez sean un insumo importante para seguir construyendo desde lo colectivo el cine comunitario feminista, la cultura, la organización social y comunitaria. Finalmente, espero que sirva para ayudar a las mujeres que se encuentran en una encrucijada de cuestionamientos ideológicos, ya sea dentro o fuera de procesos comunitarios, sociales, culturales, etc. Por eso es importante para mí hablar desde mi propia experiencia, donde mediante el trabajo realizado durante más de veinte años, me puedo apropiarme de los temas de las cargas laborales para las mujeres, los roles de género, etc., y relatar cómo libré mis disputas internas que me llevaron a refugiarme y buscar otras prácticas en mi campo profesional.

Como conclusión principal de esta tesis destaco que el cine comunitario feminista es un proceso muy nuevo, que aunque ha tomado gran impulso debido a los movimientos feministas en América Latina, entenderlo es una tarea que recién comienza. Aún hay muchas preguntas por resolver, acciones concretas por realizar y principios que están en construcción. Sin embargo, todos estos elementos conjugados marcan un gran paso para la irrupción dentro de espacios participativos y comunitarios desde los feminismos. La apuesta política es compaginar y alinear nuestros sentires con el hacer y así crear nuestras propias posibilidades de ser y estar en el mundo.

Capítulo primero

El cine comunitario: Genealogía y conceptualizaciones

El arte, la comunicación, el amor político, son necesidades básicas que nutren nuestra construcción como seres humanos plenos, aunque se desconozcan en las tablas del positivismo mercantilista. Son materia prima para el ejercicio de derechos.
(Mohaded 2017, 13)

El cine como imagen en movimiento se ha convertido en un arte globalizado, que ha tenido un mayor alcance para llegar al público: todos y todas hemos visto en algún momento películas de países recónditos, que tienen escasas plataformas de circulación. El cine es un arte universal, versátil y dinámico, que ha hecho que nos encontremos con otros y otras, produciéndonos un sinfín de emociones: soñar, enamorarnos, llorar, reír, enojarnos, entre otras.

Asimismo, hemos encontrado en el cine la mejor forma de pasar un fin de semana o de divertirnos. Sin embargo, ¿qué pasa cuando el cine que veo no me representa? Me refiero a no identificarnos con aquellos cuerpos y sujetos que se proyectan en la pantalla, ya sea porque son personas alejadas de mi contexto y de mis realidades, o porque se trata de mujeres y hombres que cuentan historias descontextualizadas y sin sentido, solo con el fin de lograr un entretenimiento vacío y vulgar, así como de perpetuar estereotipos físicos: el héroe que sacrifica su vida por salvar al mundo o la chica sexy que los conquista a todos. En este sentido, el cine es una industria diversa, con alcances y desarrollos disímiles, que genera miles de millones de dólares al año. Además, en muchos casos responde a fórmulas comerciales exitosas que reproducen estéticas e imágenes muy claras; normalmente desde el ideal de perfección, de mostrar aquello que pueda ser fácilmente comercializado y mercantilizado, reproduciendo narrativas banales.

También me pregunto ¿qué ocurre con todas las producciones audiovisuales que están fuera de los cánones de esta industria, fuera de sus ideales de belleza para el consumo, o que no tienen las estéticas y técnicas preestablecidas por un mercado dominante? ¿Cómo hacemos para representar a esas otras personas los, “nadies” como dice Eduardo Galeano (1993, 52)? ¿Cómo hacemos para sentirnos representadas/os/es dentro de esta industria, dentro de estos espacios que se ven tan distantes?

Este capítulo pretende mostrar una genealogía y contextualización del cine comunitario producido en Ecuador y Colombia, y en algunos momentos en Latinoamérica, para intentar responder algunas de las preguntas que he mencionado. Así, utilizaré al cine comunitario como herramienta para este fin, y cómo este se ha convertido en una manera de producir otras narrativas que se hacen desde lo común, esto es: desde el barrio, la calle; ese cine de otras esferas, desde y para las periferias, desde los otros que encuentran en esta práctica un medio para comunicarse y comunicar con sus propias voces.

Vale la pena resaltar que, en mi caso particular, realizar esta labor representa un reto académico y personal, primero porque a nivel de la región han sido muy pocas las personas que han escrito sobre esto. Segundo, debido a que, desde hace más de ocho años, en mi quehacer como gestora/mediadora y la cercanía que he tenido con el cine comunitario, he podido escuchar diferentes versiones, términos, maneras de ser y hacer este tipo de cine. En consecuencia, la principal discusión se centra en la complejidad de darle un significado único y homogéneo a una práctica que es tan variable, orgánica y comunitaria. Al indagar con algunas organizaciones (no solo las que participan de esta investigación), concluyo que cada una de ellas va adaptando el cine comunitario a sus territorios, a las necesidades específicas de las comunidades y a sus procesos. De este modo, convierten a esta práctica en una herramienta orgánica, versátil y multifuncional, y no en una lista de pasos a seguir. El cine comunitario siempre estará luchando por romper esquemas predeterminados que se han establecido desde los cánones de la academia, de las/los “expertos cineastas”; buscará encontrar dentro de sí mismo sus propios significados, sus propias estéticas y sus maneras de producirlo, circularlo y darle un valor.

Por lo tanto, antes de comenzar quiero decir que no encontrarán en este capítulo una definición concreta de cine comunitario, sino más bien diversas maneras, voces y sentires respecto de él. Estas ideas que se han ido construyendo desde las comunidades, las organizaciones y los procesos, así como algunas voces que han asumido la tarea de hablar y escribir sobre el mismo. Estas son definiciones colectivas que van encontrando sentido en el mismo caminar y hacer del cine comunitario.

Empezaré entonces por decir que el cine comunitario es una práctica interdisciplinar entre distintos conceptos, herramientas y aprendizajes; un intercambio de experiencias y saberes que se nutre de muchas de las ideas y principios de la educación popular. Utiliza la Investigación Acción Participativa (IAP) de Fals Borda, prácticas

pedagógicas muy cercanas a las del teatro del oprimido,¹ ya que diseña guiones desde las artes vivas, la oralidad y los saberes propios y más recientemente los feminismos. Se nutre y se sustenta desde el pensamiento crítico, en una búsqueda constante de un sentido propio y de pertenencia, de romper los órdenes de producción y creación preestablecidos desde la industria de las artes cinematográficas, en pro de encontrar ese horizonte transformador que le permita tener una incidencia en las comunidades, territorios e individuos que lo utilizan. El cine comunitario se alimenta de cada lugar en el que se crea, de esos territorios ricos en cultura localizada y comunitaria que le dan significados y sentidos a su hacer. Igualmente, este es principalmente un “acto de amor” como dirían las/los amigas de Cine en Movimiento en Argentina.²

1. Un poco de historia para poder ver al presente

Para abordar el cine comunitario, se debe establecer primero cuáles fueron los medios de comunicación que le precedieron. En primer lugar, a partir de la década de los años treinta la radio comunitaria comenzó a tener mayor auge en América Latina, y debido a la popularidad que ganó entre los sectores populares, se extendió por los diferentes países de la región. Además, contaba con características que le favorecían en comparación con otros medios masivos, tales como: bajo costo y facilidad de operación, llegar a más población e incentivarla a la participación en su manejo (Beltrán 1996, 8). De manera que, todos estos elementos le permitieron a su vez que se convirtiera en una herramienta muy importante para la denominada “educación popular” a finales de los años cuarenta, ejecutada mediante las “Escuelas Radiofónicas Populares”, que se dio inicialmente en Colombia bajo el auspicio de Monseñor Joaquín Salcedo, quien había creado Radio Sutatenza. Así, de esta experiencia se valió Monseñor Leonidas Proaño en 1962 para fundar Escuelas Radiofónicas Populares del Ecuador (ERPE), un proyecto de radio-escuela (Luliano y Leguizamón 2011, 1):

¹ Fue creado por el brasileño Augusto Real y es un método estético cuyo objetivo es superar las injusticias. Además, “promueve el intercambio de experiencias entre actores y espectadores, a través de la intervención directa en la acción teatral, para conducir a un análisis de la estructura de los conflictos que se abordan o se intentan representar. A partir del juego teatral, los participantes expresan ideas y emociones, y son alentados a escuchar al otro y a concentrarse en la percepción de diferentes perspectivas sobre una misma realidad” (Santos 2008, 207). Estas prácticas pedagógicas se desarrollarán en el segundo capítulo.

² Cine en Movimiento es: “una Organización No Gubernamental integrada por docentes egresados en realización cinematográfica que imparten mediante la metodología de taller, todo lo referido a la producción y realización audiovisual; psicólogos y trabajadores sociales quienes utilizan las técnicas de taller para trabajar las diversas problemáticas sociales, además de la realización de diagnósticos sobre las problemáticas emergentes” (Cine en movimiento 2023, párr. 1).

Consistía en programas producidos para los campesinos [en Ecuador para los indígenas principalmente], a los que se organizaba en pequeños grupos y se orientaba por medio de un auxiliar local capacitado para ellos y provisto de materiales complementarios. El experimento cobró rápidamente amplia aceptación y considerable impacto. [...] La influencia del modelo Sutatenza se comenzó a sentir en algunas partes de la región ya en los años 50. Pero fue en los 60 cuando la estrategia de las escuelas radiofónicas generó la creación de cerca de medio millar de emisoras, dedicadas a la educación popular, en su mayoría patrocinadas por la Iglesia Católica, en unos 15 países latinoamericanos. (Beltrán 1996, 8-9)

En consecuencia, la ejecución de dicho programa permitió la alfabetización de miles de personas (en Ecuador se calcula que aproximadamente 18.000 fueron alfabetizadas) (Luliano y Leguizamón 2011, 2). Asimismo, cabe resaltar que dadas las coyunturas políticas y sociales de América Latina desde la década del sesenta, tales como: las dictaduras en Chile y Argentina, democracias débiles y otras de carácter militar, las radios comunitarias se convierten en un medio para impulsar la transformación social:

La historia de las radios comunitarias en América Latina es, en realidad, la historia de las luchas de las clases populares por la emancipación y la justicia social. Desde las primeras radios educativas asociadas a la Iglesia católica hasta las radios indígenas que, en la actualidad, defienden la vida en sus territorios, la evolución de las emisoras comunitarias ha venido marcada por las estrategias de emancipación y resistencia adoptadas como respuesta a cada momento histórico. (Tornay 2021, 54)

La anterior cita revela cómo el desarrollo de las comunicaciones en la región ha estado influenciada por escenarios políticos, en donde se silenciaron las voces de los sectores marginados, ya que los periódicos y otros medios estaban bajo el dominio de sectores oligárquicos. Por ende, la radio como medio popular se convirtió en el único protagonista para narrar y representar a poblaciones excluidas. En este sentido, los medios comunitarios han estado ligados históricamente a movimientos de la sociedad civil, y han servido como una herramienta para la demanda y la escucha de sus peticiones, así como para exigir sus derechos y dar a conocer sus necesidades: “los medios comunitarios son respuestas puntuales a necesidades sociales. Es curioso además que entre los términos utilizados para designarlos estén piratas o clandestinos, reflejo de una historia que los hizo parecer invisibles durante mucho tiempo” (García y Ávila 2016, párr. 14).

La relación de los medios comunitarios con la sociedad civil y los movimientos sociales emergentes durante esta época en América Latina, también fue un sinónimo de peligro. Así, podemos encontrar experiencias como la de Radio Rebelde en Cuba, o Radio Venceremos en El Salvador, entre otras; estas radios estaban directamente relacionadas con procesos guerrilleros, lo cual ocasionó en su momento que muchos de estos espacios

fueran censurados y perseguidos. Por ejemplo, en Ecuador se estableció la Ley de Seguridad Nacional (1975), que obligaba a las radios comunitarias a solicitar un permiso especial con las fuerzas armadas (Acosta, Calvopiña y Cano 2017 citado en Cholango 2021, 67).

Aunque la radio comunitaria fue muy importante para América Latina y tuvo una gran audiencia, llegaron nuevos desafíos y retos al continente, en donde se dio fin a esta primera etapa de alfabetización radiofónica en 1975 y se comenzó a proyectar una segunda etapa: la teleeducación. Por consiguiente, en segundo lugar, la televisión sirvió para ayudar a sentar las bases del cine comunitario, en tanto fue la precursora y ocasionó un profundo impacto en América Latina: “la iglesia evangélica impulsa la creación de la televisión en Ecuador, con una finalidad evangelizadora y social. La instauración del primer canal no fue tarea sencilla, se dieron múltiples inconvenientes de diversa índole” (Ortiz y Suing 2016, 137). De modo que, a pesar de las dificultades la televisión logró llegar al público a través de imágenes que retrataban las actividades que desarrollaban las comunidades. Aunque, en la mayoría de casos se trataban de historias estereotipadas lejos de la realidad lo que originaba diferentes sentimientos entre la audiencia (Kong 2016, 125). Por lo tanto, estos dos medios de comunicación fueron los antecesores del cine comunitario y se ampliará a continuación.

2. Medios comunitarios en Ecuador y Colombia

Para comenzar este análisis de los medios comunitarios, tomaré la tipología del texto “Medios comunitarios y democratización de la comunicación en Ecuador: aporte para el debate sobre el Concurso Público de Frecuencias” (2017). Allí las autoras y el autor señalan tres momentos de reconocimiento y/o auge de los medios comunitarios. Así, la primera es *la Histórica*, que se relaciona con la vocación, el trabajo social y comunitario, vinculado directamente a la Iglesia; la segunda, *la legal*, en la que está el establecimiento de los medios comunitarios dentro de los marcos legales, lo cual les da una definición propia y una “legitimidad” ante el Estado. Finalmente, la tercera: “organizativa-comunicacional” menciona y hace referencia a los medios comunitarios más actuales (Acosta; Calvopiña y Cano 2017, 5).

Comenzaremos por la *histórica*, que como menciona el texto se relaciona con un sentido comunitario, de trabajo social y educativo; a través de radios comunitarias pretende llegar a campesinos/as, indígenas y comunidades apartadas para su alfabetización; estaban marcadas fuertemente por la Teología de la liberación, dado que

en su mayoría era la Iglesia católica la que desarrollaba estos programas radiales. En el caso de Colombia, podemos mencionar a la Radio Sutatenza, nacida en el año 1947 en el departamento de Boyacá. Fue liderada por el sacerdote José Joaquín Salcedo, que hacía parte del proyecto Acción Cultural Popular ACPO; en su momento benefició a más de 8 millones de campesinos y campesinas de diferentes municipios y veredas de Colombia. Por su parte, en Ecuador, en 1962, monseñor Leónidas Proaño creó las Escuelas Radiofónicas populares del Ecuador, en la provincia de Chimborazo, en Riobamba. Hasta el momento permanece y continúa desarrollando actividades vinculadas al servicio social y comunitario en diferentes provincias del Ecuador. La siguiente cita ilustra lo señalado en las líneas anteriores:

Este modelo de educación radial se convirtió en referente para muchas emisoras de América Latina, que lo utilizaron para la implementación de programas de educación y desarrollo rural realizados por la Fundación Radio Escuela para el Desarrollo Rural (FREDER) en Osorno, Chile; el Instituto de Cultura Popular (INCUPO) en Reconquista, Argentina; las Escuelas Radiofónicas Populares de Ecuador (ERPE); Radio Onda Azul en Puno, Perú; la Asociación Cultural Loyola (ACLO) en Sucre, Bolivia; Radio Occidente en Tovar, Venezuela y las Escuelas Radiofónicas de Nicaragua, emisoras que posteriormente se afiliarían a la Asociación Latinoamericana de Educación Radiofónica (ALER). Esta Asociación se constituyó el 22 de septiembre de 1972 en Sutatenza como resultado del segundo Seminario de directores de Escuelas Radiofónicas de América Latina convocado por ACPO, con sede primero en Argentina y posteriormente en Quito, Ecuador. (Radio Nacional de Colombia 2017, párr. 6)

Así, tal como se señala en la cita anterior podemos comprobar no solo la importancia del desarrollo de la comunicación, sino también vemos la incidencia de estas iniciativas, propias de la doctrina social de la iglesia que abrieron un camino muy importante para el desarrollo de la comunicación comunitaria como la entendemos hoy.

En cuanto al ámbito *legal*, es necesario decir que fue hasta hace poco tiempo que se comenzaron a crear leyes en las cuales se reconocieron jurídicamente a los medios de comunicación comunitarios y alternativos. El reconocimiento jurídico se debió principalmente porque la Asociación Mundial de Radios Comunitarias (Amarc), establecieron los principios para un marco regulatorio de los medios de comunicación. Además, abogaron para que los Estados garantizaran la existencia de estos, así como su figura política; aclarando que la sociedad civil también debía tener participación y toma de decisiones en estos procesos (García y Ávila 2015, 271). Aunado a lo anterior, estaba la coyuntura política latinoamericana que durante tres décadas estuvo en medio de dictaduras y gobiernos centralizados que tenían todo el poder económico y político. Razón por la cual, las comunicaciones estaban muy limitadas y la radio estaba

principalmente dedicada a la educación radiofónica. Sin embargo, varios sectores marginados y empobrecidos comenzaron a crear movimientos de oposición a estos gobiernos en la región, generando que las radioemisoras se solidarizaran con ellos y con el anhelo de cambios sociales y políticos:

Desde la comunicación esas radios se vinculan con los sectores marginados, para acompañarlos en su vida diaria y en sus procesos, para dar a conocer públicamente sus reclamos, denuncias, para divulgar situaciones de conflictos y de luchas. En esa época, la radio popular da la voz al pueblo, promoviendo su participación directa en los programas. La radio popular es la voz del pueblo. En esa época, la gente sintoniza con su emisora, sus programas. El receptor de radio tenía un lugar central en las casas. (Radio Temblor 2017, párr. 5)

Así, las radioemisoras comenzaron a tener un rol muy activo en los movimientos de insurgencia, actividad que se replicó en otros países del continente. Por lo tanto, debido a esta situación particular relacionaron a los medios de comunicación comunitarios con movimientos guerrilleros, populares, comunistas, entre otros. No obstante, a finales de los años ochenta, los movimientos populares se habían debilitado y con la entrada del modelo económico neoliberal a la región terminaron marginándolos y en algunos casos extinguiéndolos. Este nuevo escenario provoca que haya un cambio de enfoque en la radio popular y la relación que mantenía con el Estado. Situación que conlleva a las personas asociadas a las radios comunitarias a buscar vincularse con nuevos actores sociales, abrirse a otros públicos y expandir la cobertura y el impacto. Y, este fue el comienzo de una larga trayectoria para que se reconocieran los derechos de los medios de comunicación comunitarios y populares:

No es sino hasta inicios del siglo XXI que se empieza a reconocer legalmente la existencia de estos medios en algunos países como Argentina, Ecuador, Uruguay y Bolivia. Además, se los reconoce con fuertes restricciones en otros países como Brasil y Chile, mientras que en países como Guatemala y Paraguay aún se les prohíbe el funcionamiento. (García y Ávila 2016)

En consecuencia, los medios de comunicación comunitarios nacen como una alternativa para dar voz a grupos que han sido invisibilizados durante muchos años. En el año 2008 Ecuador es uno de los primeros países de Latinoamérica en reconocer la comunicación como un derecho dentro de su Constitución, y de establecer una distribución equitativa de las frecuencias de radio y televisión entre los sectores públicos, privados y comunitarios (Calvopiña 2022, 4). Este país cuenta con una tradición y antecedentes importantes en cuestión de comunicación comunitaria. Históricamente se ha

caracterizado por tener un gran número de organizaciones que se dedican a la comunicación comunitaria, entre los cuales muchos son indígenas.

Desde 1976, en Ecuador se comenzaron a hacer esfuerzos para la legalización y el establecimiento de leyes donde se incluyeran a los medios comunitarios. En este caso, en la primera ley emitida durante el gobierno del general Guillermo Rodríguez (un gobierno dictatorial), se denominaron como medios comunales ((Punin y Gutiérrez 2016, 154)). Este marco legal limitaba su cobertura y no les permitía cobrar por la publicidad, ni tampoco establecía medidas para la obtención de frecuencias.

Por consiguiente, la Ley orgánica de comunicación (2013) en sus artículos 85 y 86 (EC 2019), denomina a los medios comunitarios así: los medios comunitarios no tienen fines de lucro y su rentabilidad es social. “Cuentan con un proyecto comunicacional que promueve la amplia participación y fortalecimiento de la comunidad a la que sirven y de la que son parte. Estos medios se definen por su programación pluralista, inclusiva, intercultural, académica, educativa y formativa, con enfoque de género, defensora de los Derechos Humanos y de la Naturaleza, orientada hacia la transformación social, el sistema de vida comunitario y el Buen Vivir. Su gestión técnica, administrativa y financiera será de carácter comunitario”.

De manera que los medios y las organizaciones sociales que forman parte del sector de comunicaciones comunitarias en Ecuador han tenido que atravesar una serie de luchas para que se les reconozca el derecho a la comunicación. Esta situación se repite en muchos países del continente latinoamericano debido a las dictaduras y gobiernos de derecha. Hasta el momento, Ecuador ha logrado crear un gran movimiento de comunicación comunitaria, que inspira e impulsa constantemente a movimientos en toda América Latina.

Por otro lado, en el caso de Colombia, la Constitución de 1991 abrió un amplio espectro frente a las normatividades y a la manera de definir el periodismo y la comunicación en el país. De manera que, al reafirmar en la Carta Magna que Colombia es un Estado Social de Derecho, tiene principalmente el derecho de definir libremente sus maneras de organización, así como de comunicación y difusión de los pensamientos. Así lo podemos constatar en los artículos 20, 73, 74 (CO 2008):

Se garantiza a toda persona la libertad de expresar y difundir su pensamiento y opiniones, la de informar y recibir información veraz e imparcial, y la de fundar medios masivos de comunicación [...] La actividad periodística gozará de protección para garantizar su libertad e independencia profesional Todas las personas, tienen derecho a acceder a los documentos públicos salvo los casos que establezca la ley [...].

Los anteriores artículos contemplados en la Constitución de 1991, dan cuenta de la relevancia que comenzaron a tener los medios de comunicación en el país, así como de la garantía de ejercer el libre derecho a informar para los periodistas.

El buscar o encontrar una legalidad en la Constitución no proviene necesariamente de un sentido de aprobación, sino más bien de “legitimidad y reconocimiento” a un trabajo arduo y de muchos años, un reconocimiento que permite colocar dentro de un mapa a este tipo de organizaciones que se dedican a la comunicación; incluso, esto también es defender la comunicación como un derecho, sobre todo pensando en que las personas de los territorios puedan tener igualdad de derechos de creación, difusión y cobertura, en las que haya políticas claras por parte de los estados y por lo tanto permita incentivar una mayor inversión y responsabilidad de los gobiernos, pues la brecha tecnológica sigue siendo muy alta, y el acceso a la redes de internet, radio o televisión, todavía es muy limitada. Por ejemplo, existen comunidades que no tienen señal de radio o teléfono, y que están completamente desprotegidas por los gobiernos, ya que no crean los mecanismos necesarios y eficientes para solucionar esta demanda de la población.

Estas y otras demandas han sido abanderadas por diversas organizaciones de comunicación comunitaria, que buscan constantemente diferentes maneras de llegar a donde el Estado no ha intervenido, llevando antenas “piratas” de internet y de radio; creando emisoras comunitarias y acercando al cine comunitario a estos territorios y sus comunidades, también bajo la premisa de lo que han llamado soberanía audiovisual.

La primera mención que escuché sobre este tema fue de la voz de Stefan Kaspar³ en el año 2013, mientras asistía a una charla en el marco del Festival Ojo al Sancocho. Aquí sentenció: “el sueño detrás del sueño es la soberanía audiovisual”:

Desde Chaski queremos construir alternativas, queremos liberarnos de este cine que nos domina, queremos avanzar hacia algo que llamamos soberanía audiovisual, que es lo que la gente necesita para desarrollarse como persona, como comunidad. Es una alimentación cinematográfica que tiene lo que también buscamos en la alimentación, en la comida:

³ Stefan Kaspar (1948-2013) fue miembro fundador del Grupo Chaski, colectivo que asumió un método de dirección colectiva de la realización cinematográfica. El grupo estuvo integrado por Fernando Espinoza, Alejandro Legaspi, Rene Weber, Oswaldo Arpio, María Barera, Susana Pastor. Este en su momento llegó a ser quizás el colectivo de cineastas, comunicadores sociales y audiovisuales más influyente del país, y al que debemos cortos como: “Retratos de sobrevivencia”, “Miss Universo en el Perú”, “Caminos de liberación”, “Perú ni leche ni gloria”, “Margot la del circo”, “Encuentro de hombrecitos”, entre otros. Y, algunos largos como: “Gregorio” (1984) y “Juliana” (1989); casos emblemáticos de un cine de raigambre popular y denuncia social que utilizaba recursos del documental. Además, supo conectarse con el público en su momento, forjador de un neorealismo a la peruana si podemos definir el estilo de aquellas realizaciones.

valor nutritivo y que se produzca cerca de la comunidad, en el mismo país, que no venga de 10.000 km, casi de otro planeta. Lo sano es lo que se produce cerca de nosotros. Desde Chaski buscamos o desarrollamos el cine comunitario, el cine que crece como crecen las cosas buenas, de abajo hacia arriba. (Benavente 2022, 22-3)

Entonces, la soberanía audiovisual es ante todo una apuesta política en Colombia, Ecuador y en toda la región de América Latina, que promueve la democratización del cine y el audiovisual; promueve e impulsa nuevas prácticas en la producción, exhibición, accesibilidad y sobre todo en la formación:

Se revela a las lógicas mercantiles de producción que reducen las posibilidades de expresión a los números del rating y de los auspiciantes, así como a los estándares culturales y estéticos hegemónicos. En este sentido, el sueño detrás del sueño nos convoca a descolonizar el encuadre. El derecho a la imaginación y el derecho a crear imaginarios [...] Descolonizar las miradas, descubrir y celebrar los conocimientos y cosmovisiones ancestrales y contemporáneas de nuestra América profunda, que se resisten a ser sepultadas bajo el polvo de la maquinaria occidental. Mover el prisma, romper estereotipos, cambiar los colores y las texturas, inventar otras normas. (9)

La reproducción de las lógicas mercantiles que se ha extendido también a los medios de comunicación y a los avances tecnológicos, han creado una brecha de desigualdad progresiva en los países más pobres. Entonces, a pesar de que podríamos decir que estamos en una época que avanza en tecnología y ciencia, encontramos que los medios de comunicación son la nueva forma innovadora de ejercer la colonialidad para asumir el control de las otredades (Madolnado 2014, 7). Así, en este complejo escenario discursivo, lo que busca la soberanía audiovisual es que las comunidades puedan decidir por sí mismas qué quieren ver y también cómo quieren ser vistas; construir sus propias imágenes, de ellos/as/es, de su territorio, sus historias, sus demandas y sueños, porque esto a su vez reconfigura los modos en que se ven y son vistos por el resto de la sociedad que les rodea.

Igualmente, es una demanda por mayor inversión en estos procesos, por apertura y claridades en los concursos públicos que convoca el Estado ecuatoriano y colombiano para el financiamiento de proyectos de comunicación, tanto para radio como para audiovisuales; es una demanda a un Estado para que cumpla con su función y asuma su responsabilidad de cumplir con los derechos culturales, como la participación activa en la vida cultural, el acceso a la formación e información, así como la deuda social, política y económica que se tiene con las organizaciones sociales, quienes han asumido desde hace varios años una labor en los territorios, en los que el Estado no ha hecho presencia (Jordán 1993,161).

Por lo tanto, este acápite ha recogido *grosso modo* los principales retos y desafíos que han tenido que atravesar los medios de comunicación comunitarios y populares, así como mostrar cuáles han sido los antecedentes del cine comunitario. Además, es importante señalar que los medios alternativos y comunitarios tuvieron una fuerte incidencia en los grupos de la sociedad más olvidados. Así, en el siguiente acápite entraremos directamente a abordar el cine comunitario y la forma en que este se ha ido convirtiendo en una de las banderas para ir construyendo: “el sueño detrás del sueño”, como decía Stefan Kaspar.

3. Un sentido propio

A pesar de que el cine comunitario tiene más de 35 años en Latinoamérica, no es una práctica de la que se hable con frecuencia o sea de interés del canon cinematográfico. En parte porque la tarea más difícil de este cine ha sido la de encontrar una definición del mismo; por otro lado, porque tanto sus estéticas como sus metodologías están situadas y desarrolladas para y en contextos periféricos. Así, se ha encontrado en él una herramienta que ha permitido la creación de modos de producción propios, que a su vez integran un conjunto de técnicas audiovisuales y participativas para trabajar en colectividad, muchas de ellas salidas de la academia y apoyadas en procesos de educación popular.

Por consiguiente, el cine comunitario es más que una lista de pasos a seguir, o un manual de indicaciones, o una metodología en sí; es un compendio de principios y premisas que sirven como pretexto para impulsar el esfuerzo común a través del audiovisual, sin que estos estén dentro de una estructura particular. El escritor, cineasta y especialista en comunicación para el desarrollo, Alfonso Gumucio (2014, 18), en el libro *El cine comunitario en América Latina y el Caribe* dice:

El cine y audiovisual comunitarios son expresión de comunicación, expresión artística y expresión política. Este es un cine que tiene como eje el derecho a la comunicación. Su referente principal, no es el cine y la industria cinematográfica, sino la comunicación como reivindicación de los excluidos y silenciados.

Así, como plantea Gumucio la diferencia con el cine y audiovisual comunitarios, es que está ejecutada por personas que tienen intereses comunes por mostrar una especificidad del entorno, la realidad y maneras propias de narrarse, a diferencia de las grandes industrias, que aunque desde diferentes formatos han buscado ser más realistas en sus películas, o en la creación de formatos más atractivos y más cercanos, como lo hacen ahora las plataformas de Streaming, finalmente propician que las maneras de ver el

cine se transforme, hace de quien ve se convierta en solo consumidor de sus productos, ya que el fin es el entretenimiento y venta de lo que producen. Es decir, actúan desde lógicas capitalistas donde las culturas, personas, y la sociedad misma, son mercantilizadas y objetivizadas. Entonces, el cine comunitario dentro de sus principales objetivos es que las personas dejen de ser solo consumidoras y se conviertan también en creadoras de contenidos propios, en sujetos activos y críticos de los contenidos que pueden realizar, pero también de lo que ven, que vean en el cine o en el audiovisual un espacio propio, se convierte en una herramienta que permite el desarrollo de una comunicación más asertiva y con mayor accesibilidad, donde no prime el lucro sobre las necesidades propias de la comunidad.

Es importante mencionar que el cine comunitario estará siempre ligado a un accionar colectivo, desde y para comunidades mayormente periféricas, que encuentran en este una manera de organizarse y de crear juntos; de ahí su carácter comunitario. En su mayoría se preocupa principalmente por el proceso que este genera y no por el resultado audiovisual; es una excusa para el encuentro, el diálogo entre las comunidades⁴ que hallan en él una manera de representarse y ser escuchadas. En su gran mayoría quienes ejecutan o realizan este tipo de prácticas son organizaciones, colectivos, hombres y mujeres que encuentran y vinculan sus procesos territoriales con esta herramienta. El cine no es solo la realización de una película, sino un espacio para comunicar las necesidades que se desarrollan dentro de las comunidades.

El cineasta y documentalista ecuatoriano Pocho Álvarez (2020),⁵ en entrevista personal para esta investigación, y Gumucio (2014) coinciden en que el cine comunitario ha tenido un auge muy reciente, que tiene principalmente relación con el alcance que han

⁴ Es importante mencionar que el concepto de comunidad es un concepto que se ha empezado a discutir, principalmente por qué hablar de una comunidad casi siempre ha estado ligado a un territorio específico, se pensaba que no podríamos hablar de lo comunitario o de una comunidad si no pertenecíamos a ella, sin embargo esta idea ha ido cambiando entre quienes estamos trabajando en el cine comunitario, en realidad buscamos ampliar el concepto a algo más que a una comunidad que habita un territorio específico, porque sentíamos que dejaba por fuera a quienes no fuéramos de este territorio, o bien porque eso limitaba el ejercicio del hacer, porque muchos/as queremos trabajar con comunidades diversas y en diversos territorios y esta idea inicial de comunidad nos dejaría por fuera. Por lo tanto estas conversaciones nos han llevado a pensarnos en comunidades más ampliadas, a hablar de lo común, como detonante de encuentros y compartir de saberes, a ver la comunidad como un espacio más de encuentro, en el que todas las personas podemos ser parte, donde se comparte intenciones, sueños y en este caso un deseo por la creación de narrativas propias.

⁵ Pocho Álvarez es un cineasta documentalista ecuatoriano que ha realizado una docena de documentales de importancia y más de 50 cápsulas de apoyo a causas justas, que filma y edita rápidamente para ponerlas al servicio de todos, sin esperar nada a cambio. Pocho casi siempre abarca temas sociales y culturales. Entre sus documentales más reconocidos están los que muestran las luchas contra el extractivismo de las multinacionales depredadoras del medio ambiente y de los territorios indígenas. Algunos de los títulos que ha dirigido son: “Tóxico Texaco Tóxico” (2007), “Ale y Dumas» (2008), “A cielo abierto, derechos minados” (2009), “Jorgenrique” (2010), “El conejo Velasco” (2014), “Javier con Intag” (2015), “Gartelmann, la memoria” (2018), entre varios más. Muchas de sus películas han sido presentadas en el festival EDOC (Zine 2021, párr. 1).

tenido las nuevas tecnologías de la información y comunicación: “el cine comunitario es un presente en Ecuador. A partir de la revolución digital, se democratiza por el avance de la tecnología, las herramientas audiovisuales como una necesidad de expresión y grito de las comunidades en lucha, de las comunidades marginadas” (Álvarez 2020, entrevista personal). Además, Gumucio (2014, 26) resalta que:

Las nuevas tecnologías pusieron al día la discusión sobre la democratización del audiovisual y su papel en el fortalecimiento de la libertad de expresión y en el ejercicio del derecho a la comunicación y a la información, gestándose de este modo un movimiento continental preocupado por utilizar el medio audiovisual como un instrumento de recuperación histórica, reforzamiento de la identidad, promoción cultural, denuncia, educación y democratización.

Es así que el cine comunitario comienza a ser utilizado de múltiples maneras y en diferentes lugares de América Latina; va buscando y encontrando un sentido en su hacer, y asimismo va transformándose a la par. Así, es un laboratorio, antes que una definición o concepto, hay un sentido profundo de aventura; es una apuesta a hacer cine donde se conjugan los elementos alquímicos del cómo, integrándose principalmente a la comunidad como un actor protagónico. También, es un espacio de lucha y resistencia, una propuesta con identidad propia, en la que la comunidad encuentra sus reivindicaciones y luchas frente a las desigualdades políticas, sociales, ambientales, entre otras.

Por su parte, la idea de laboratorio nace de entender que cada organización y proceso va encontrándole sentido, significado y aplicabilidad a unas herramientas en común. Estas se construyen y alimentan constantemente desde las/os otras/os, cuyo fin último es la apropiación de los medios de producción (vinculada a la soberanía audiovisual), que los miembros de una comunidad sean las y los protagonistas absolutos de los procesos. Esto implica romper con los esquemas convencionales y diseñar modelos de producción desde la horizontalidad, la toma de decisiones colectivas, la gestión comunitaria, la creación de nuevas narrativas y miradas diferenciadas en la comunicación, entre otras, que busquen y se acerquen a la creación de estéticas propias:

La producción comunitaria hecha en colectivos y redes surge como estrategia de resistencia y/o coparticipación frente a las políticas del Estado y al sector privado de la comunicación, fuertemente capitalista, promoviendo una genuina revolución molecular. En este sentido, la revolución molecular genera espacios de vida y nuevas condiciones de experiencia de lo cinematográfico tanto para lo colectivo como también para lo personal, así como despliega su potencia tanto en lo simbólico, como en lo material. (Mohaded 2017, 23)

Así, la cámara se convierte en un instrumento que permite amplificar y potencializar la forma de ver, como diría el documentalista y cineasta Pocho Álvarez una profundización en ese nosotros-humanidad que nos habita, un adentrarse en los sueños personales y colectivos: “la humanidad ha tenido en el cine una puerta de entrada a la diversidad humana, la esencialidad de la universalidad, conocer lo mágico y la tragedia humana” (Álvarez 2020, entrevista personal). En este caso el cine comunitario y participativo, es una creación colectiva donde se refleja lo común, entendido como lo cotidiano, la calle, el barrio, el/ la vecina, quien ve y puede sentirse identificado/a y representado, a través de las imágenes que ve, donde prima principalmente el proceso, más que el resultado; se hace con la gente y para la gente:

El cine comunitario permite que las voces de las personas que tienen menos voz en la esfera pública, por su condición de raza, género, sexualidad, edad, etc., puedan ser escuchadas y puestas en lugares más visibles. Al respecto podemos mencionar a Nancy Fraser cuando habla de los contrapúblicos subalternos: “se trata de escenarios discursivos paralelos en los cuales los miembros de los grupos sociales subordinados crean y circulan contra discursos para formular interpretaciones opositoras de sus identidades, intereses y necesidades. (Fraser 1999, 21)

El cine comunitario utiliza la singularidad presente en cada sujeto “como recurso esencial de lucha política, es decir, asume la lucha política centralmente como lucha identitaria o [...] como lucha en que se reivindica la singularidad y la diferencia de la experiencia colectiva” (Zuñiga, González y Valencia 2020, 22). Esta apuesta por un reconocimiento de la diferencia cultural e identitaria, donde los instrumentos y las herramientas de trabajo se dirigen conscientemente hacia un fin, procurando no distorsionar las características propias de la narrativa: territorio, voz, lengua, entre otras.

Para contextualizar el caso de Colombia, el cine comunitario está enmarcado dentro de una problemática muy particular y esta es la de la violencia: “para entender el cine comunitario en Colombia hay que entender que estamos en un país en guerra y la guerra más violenta se libra en los territorios indígenas y afrocolombianos” (Álvarez 2020, entrevista personal). El cine comunitario aparece tanto en Colombia como en Ecuador cuando los pueblos originarios y nacionalidades encuentran en el cine una herramienta que les permite reivindicar sus luchas. Particularmente en Colombia se articula con el derecho a la vida, la subsistencia, la dignidad humana, el derecho de los pueblos a no ser discriminados, a practicar y preservar el propio idioma.

Y esto sucede debido a que en Colombia siempre ha estado latente la preservación de la vida dentro de las comunidades y territorios por los altos grados de violencia y muerte en diferentes ciudades del país. Por ejemplo: la existencia de la llamada “limpieza social”⁶ en los años 90; los falsos positivos o desapariciones extrajudiciales durante los mandatos de Uribe (2003 –2008)⁷ prácticas que se ejecutan a partir de la distribución de panfletos que llegan a barrios o pueblos, normalmente periféricos, o aquellos donde se tiene información de ser “colaboradores” de la guerrilla y/o ser lugares donde hay expendios de droga y alto índice de jóvenes desocupados. Su principal información dice: “Los niños buenos se acuestan temprano, a los malos los acostamos nosotros”. Muchas/os/es somos sobrevivientes de este tipo de prácticas, lo que ha hecho que, en diferentes lugares de Colombia, a manera de resistencia, las comunidades de estos territorios se organicen y cámara en mano, salgan a las calles a hablar con sus comunidades para ver qué opinan sobre esto.

Así, se toman las plazas y las calles de barrios o pueblos y comienzan a proyectar lo que hacían; los parques se convierten en salas al aire libre donde se proyectan estas películas. Así nacieron en Colombia colectivos y organizaciones como: La Corporación Colectivo de Comunicaciones Montes de María Línea 21 (El Carmen de Bolívar), la Escuela Belén de los Andaquies (Caquetá) o el Colectivo *Mejoda* en el Distrito de Agua Blanca, Cali, entre otros. Estos procesos surgieron con miedo, pero con la firme convicción de que el cine podía cambiar estas situaciones. Tomarse estos espacios era una manera de resistencia frente a la violencia y una demanda clara de atención estatal, pero principalmente una denuncia abierta no solo de la violencia sino de las problemáticas estructurales de estos territorios:

Los colectivos de producción cinematográfica comunitaria se transforman más en espacios para la generación de multiplicadores sociales que fortalecen no solamente una red de comunicación comunitaria, sino que hacen del cine comunitario un espacio diferenciado tanto del activismo de los medios libres en las periferias, ya que el cine comunitario surge vinculado a las esferas de la movilización política por el derecho a la comunicación, a la salud, al medio ambiente y la educación, es decir, a las políticas de inclusión social. (Mohaded 2017, 22)

⁶ “Limpieza social” es una categoría usada ampliamente para referirse a la acción de asesinar sujetos considerados indeseables. Quienes la ejercen esgrimen usualmente como argumento velar por la seguridad de un grupo social (Pabón 2017, 87).

⁷ Falsos Positivos es el nombre con el que la prensa de Colombia denominó al involucramiento principal de miembros del Ejército Nacional de Colombia en el asesinato de civiles no beligerantes haciéndolos pasar como bajas en combate en el marco del Conflicto armado interno de Colombia entre 2002 y 2008, durante la presidencia de Álvaro Uribe Vélez. Este involucramiento se le conoce como ejecución extrajudicial en según el derecho internacional humanitario (Wikipedia, párr. 1).

Entonces, el cine comunitario ha sido una herramienta de construcción colectiva, que va encontrando diferentes significados, simbologías y maneras de ser en sí mismo, convirtiéndose en un espacio que permite no solo la realización de unos contenidos audiovisuales sino también generar procesos colectivos y comunitarios que van más allá de la mera apropiación de las herramientas técnicas:

Esto nos demuestra el sentido profundo por el que podemos denominarlo “cine comunitario”: su lenguaje, sus prácticas y procesos de producción y exhibición encuentran raíz y destino en “lo común”. Estas narrativas, así como sus modos de producción y consumo, adquieren características estéticas y enunciativas propias, y proyectan su influencia en otros espacios audiovisuales (cine de autor, series televisivas y la misma televisión). [...] Sus procesos tienen siempre un sustrato educativo, democratizante y contrahegemónico. Hacer cine comunitario es producir actos políticos que desafían los vaciamientos de la posverdad. (Mohaded 2017, 13-22)

Como menciona Mohaded, el cine comunitario es principalmente un acto político que, como hemos visto, nace en diferentes contextos, en comunidades diversas que lo utilizan ya no como una entretención, sino como un medio de lucha, donde pueden alzar su voz en medio de las necesidades que les aqueja.

4. ¿Quiénes son y qué dicen las organizaciones de cine comunitario?

En este momento hay muchas organizaciones que manifiestan hacer Cine comunitario, sin embargo quienes hagan cine comunitario con enfoque de género o feminista son pocas, es por esto que como objeto de estudio de esta investigación, elegí dos organizaciones de cine comunitario: Laboratorio de Cine y Audiovisual Comunitario Ojo Semilla y La Partida Feminista. La primera es ecuatoriana y la segunda colombiana; cuentan con una característica en común: a saber, las dos son de las primeras organizaciones que empiezan a pensar en hacer cine comunitario con enfoque de género y feminista⁸ en América Latina. Además, La Partida Feminista, se podría decir es el fruto de un encuentro como facilitadoras en el Ojo semilla. Y principalmente debo mencionar que son procesos cercanos y que conozco desde hace ya varios años y de los que he podido ser parte.

⁸ Aunque ya existían en Colombia, Ecuador, México y tal vez otros lugares de América Latina, organizaciones que hacían cine con enfoque de género, estas organizaciones no declaran su hacer desde el cine comunitario o específicamente desde los feminismos, estos eran procesos más participativos y muchas veces con carácter de cine de autor. Otra característica también era que no existía proceso en muchas de estas organizaciones, sino solo la realización audiovisual para la creación de contenidos.

4.1. El Laboratorio de Cine y Audiovisual Comunitario Ojo Semilla

El Laboratorio de Cine y Audiovisual Comunitario Ojo Semilla tal como su nombre lo indica es un laboratorio audiovisual de cine comunitario que, desde el año 2017, desarrolla formación para mujeres de comunidades diversas: indígenas, afro descendientes, barriales, organizaciones de mujeres, feministas, LGBTI. Es organizado y desarrollado en Ecuador por la Fundación El Churo, convirtiéndose en uno de los primeros espacios de cine comunitario que apuesta por procesos de formación con enfoque feminista pertenecientes a la Red de Cine Comunitario de América Latina y el Caribe.⁹

La cofundadora del Churo comunicaciones y del Laboratorio de Cine y Audiovisual Comunitario Ojo Semilla, Ana María Acosta (2020, entrevista personal), en entrevista para esta investigación, cuenta qué es El Churo, el Ojo Semilla y cómo iniciaron su proceso de cine comunitario: “El Churo es una organización que trabaja por los medios comunitarios y la organización comunitaria, busca fortalecer diferentes procesos para el fortalecimiento de la comunicación”. La comunicación comunitaria fue el inicio de su trabajo; eligieron lo comunitario porque era una manera distinta de concebir la comunicación desde otras formas que son importantes para ellos, ya que buscan fortalecer el tejido social y organizativo:

Comenzamos en el 2005 siendo un colectivo de jóvenes que hacían radio, por medio de un programa de radio, no era solo hacer un programa, sino generar unos vínculos con quienes te escuchan, en esa medida se piensan en otras formas de hacer [...] En el 2016 nos legalizamos como fundación, somos una organización social que tiene un espacio de trabajo y articulación. Es un proceso que se encuentra entre el trabajo y el proyecto de vida, por lo que desarrollamos acciones que no tienen un intercambio económico, sino el deseo de acompañar. El Churo es una organización, pero a la vez es un movimiento social en defensa de los derechos humanos. (Acosta 2020, entrevista personal)

La anterior cita constata que la radio fue parte de sus inicios y también uno de sus trabajos más representativos desde la *Wambra*, un medio de comunicación alternativo y comunitario que ha funcionado de manera constante desde hace más de diez años: “nosotros empezamos haciendo radio porque era lo más barato y lo más accesible. En su

⁹ La Red de Cine Comunitario de América Latina y del Caribe es una Red de realizadores, colectivos, organizaciones, productoras y medios de comunicación de cine y video, alternativo y comunitario, que han venido desarrollando procesos de empoderamiento y democratización del audiovisual en comunidades periféricas, rurales e indígenas con el objetivo de visibilizar a la comunidad como protagonista, mostrar sus problemáticas, sueños y luchas; que surge de la necesidad de promover un impacto de cambio y el desarrollo humano en las comunidades para un “Buen Vivir” Red de Cine Comunitario de América Latina y el Caribe 2023, párr. 1).

momento era difícil tecnológicamente acceder al cine en sí” (Acosta 2020, entrevista personal). Por lo cual, la decisión de hacer cine comunitario nace motivada por las propias necesidades de las organizaciones con quienes trabajaban:

Estábamos haciendo talleres en varios lugares del país, hacíamos talleres de radio, porque era lo que sabíamos hacer. Cuando empezamos a ir a los territorios los jóvenes nos pedían aprender a coger la cámara. La visualidad es mucho más atractiva para los jóvenes, había una necesidad de los territorios, las comunidades querían tener herramienta de registro. El audiovisual para registrar las violaciones de derechos humanos en los territorios que están afectados donde había mucho conflicto. (Acosta 2020, entrevista personal)

De manera que, la colectividad de El Churo trabaja en pro de los derechos, la interculturalidad y la diversidad cultural, empleando recursos estratégicos desde las artes y la comunicación, como: producción de programas y productos radiales, conversatorios, cine foros, gestión de festivales artísticos, entre otros (El Churo 2024, párr. 1). Posteriormente, comenzó a incursionar dentro del cine comunitario:

Para poder empezar a desarrollar cine comunitario lo primero que hizo El Churo fue buscar con quién hacerlo, es decir, personas con quienes tener afinidades, ya que uno de los principales objetivos era que las mismas comunidades debían hacerlo: queríamos que las mismas comunidades hagan sus videos, que cuenten, que difundan, esa es nuestra lógica y la lógica de la comunicación comunitaria, hacer nuestros propios medios de comunicación comunitaria, con quién hacerlo era la tarea. (Acosta 2020, entrevista personal)

Así, en el año 2014 realizaron un primer encuentro de cine comunitario con el objetivo de identificar quiénes estaban haciendo cine comunitario en Ecuador. La búsqueda se centró también en rastrear los escritos sobre cine comunitario, buscar libros, discusiones de las políticas y de los principios; actividades que eran muy cercanas a lo que hacían como organización. Después de estas indagaciones, finalmente se pensó en hacer un proceso propio al que llamaron Laboratorio de Cine y Audiovisual Comunitario Ojo Semilla, que nació en una matriz ampliada: entre cineastas, estudiantes de Antropología visual de la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, FLACSO-Ecuador, con quienes tejieron el sueño de hacer un espacio de cine y audiovisual comunitario.

Alimentarse de todas las experiencias de América Latina, nos hizo darnos cuenta que sí era posible, porque nuestra idea de hacer cine era lejana, costosa, en Ecuador no había una universidad pública donde hubiera cine, cine era una carrera de elite, de difícil acceso, y eso se reflejaba en lo que se producía en el país y que tiene una predominancia de una clase media alta. Lo que hace que ciertas historias se cuenten y otras ni existan. (Acosta 2020, entrevista personal)

Respecto a esto que Ana menciona, me gustaría hacer énfasis en que hacer cine comunitario es también una apuesta política desde las luchas de clase, debido a que hacer cine estaba destinado para las grandes elites de países como Ecuador y Colombia, ya que era muy difícil acceder a escuelas de cine, así como a equipos tecnológicos. Las universidades que dictaban la carrera de cine eran privadas, por ende muy costosas, lo que hacía que solo quienes tuvieran el dinero para pagarlas podían tener el acceso a ellas. “nosotros empezamos haciendo radio porque era lo más barato y lo más accesible. En su momento era difícil tecnológicamente acceder al cine en sí” (Acosta 2020, entrevista personal). Así, por ejemplo el cine comunitario no necesita de las grandes tecnologías cinematográficas, sino que emplea dispositivos como el celular, así como personas no profesionales en el ámbito para ejecutar y experimentar con proyectos audiovisuales. Entonces, es un contexto que contempla múltiples transformaciones empleando herramientas más participativas e incluyentes, es decir: “esta técnica de trabajo colectivo, reconocible por propiciar la horizontalidad de los vínculos entre sus participantes, ha sido recuperada en innumerables ocasiones dado que posibilita el aprendizaje experiencial a partir de la socialización de conocimientos desde la praxis” (Siragusa 2017, 217). En este sentido, podemos equipararlo con la radio que tenía bajos costos, mayor acceso y quienes dirigían las emisoras en la mayoría de casos lo hacían desde el conocimiento empírico o la improvisación.

Las grandes élites nos vendieron una narrativa en la que nos hicieron creer que las herramientas de comunicación estaban limitadas a algunos segmentos muy pequeños de la población (Kong 2016, 133). Por este motivo, el cine comunitario surge como una alternativa y respuesta con el fin de intervenir en espacios y territorios marginados, para transformar las dinámicas y las técnicas de elaboración de las creaciones audiovisuales. Por consiguiente, la disputa en ese sentido es la del acceso como derecho a comunicar, a mostrar imágenes propias, sabemos que quien tiene el acceso y hace el cine es quien finalmente termina contando cómo le parece. Así entonces, llevar la cámara a las comunidades se convierte en un acto de resistencia, en un modo de contar historias auténticas, desde sus propias necesidades territorios y comunidades

4.3. La Partida Feminista

La Partida Feminista es un punto de encuentro y creación feminista, una colectiva de mujeres feministas y diversas que parte de una mirada crítica, así como del ejercicio

conjunto y los encuentros creativos para gestar otras maneras de hacer y pensarnos. Se interesa principalmente por organizar espacios de encuentro, reflexión y creación audiovisual para fortalecer saberes, posibilidades y caminos entre mujeres diversas: “La Partida habla de emprender un camino hacia la reflexión, la mirada crítica y el ejercicio conjunto que puede gestar nuevas maneras de hacer y pensarnos como mujeres y como feministas” (“Formato para la Presentación de Propuestas Beca de Reconocimiento y Visibilización de los Derechos Culturales de las Mujeres” [2019], documento privado).

La Partida tiene sus inicios en el año 2015, a partir del encuentro de varias de sus integrantes que se encontraban formándose en cine comunitario. Ellas eran principalmente de la localidad de Ciudad Bolívar de Bogotá. Posteriormente, varias de las integrantes fueron invitadas en el 2018 al “Ojo Semilla: Cine Comunitario mujeres y feminismos” en Caimito, provincia de Esmeraldas (Ecuador). Entonces, a través de estos encuentros y de acuerdos para el ser y hacer, deciden conformar una agrupación, en pro de participar y desarrollar una propuesta de formación y creación colectiva desde el cine comunitario y los feminismos. Desde entonces y hasta ahora, la partida hace laboratorios de formación en cine comunitario con enfoque de género y feminista. Así, teniendo en cuenta diferentes formas y lugares han logrado ejecutar proyectos con organizaciones estatales, pero también desde el simple querer y desde el compartir con otras mujeres diversas.

Para La Partida, el cine comunitario es una herramienta que les ha permitido usar el audiovisual como excusa para gestar encuentros, afectos, procesos más profundos, para reflexionar desde donde sea, pero también no pensar en un espacio netamente productivo, sino más enfocado en la reflexión, por el simple hecho de compartir con otras:

Reconocerlo (al cine comunitario) como un punto de encuentro y creación, que se basa, precisamente en eso, en la creación y el encuentro para reflexionar y gestar lazos, compartir desde los feminismos y el acompañamiento mutuo, soñar muchas formas de hacer, desde lo personal, desde lo político, desde lo que nos duele, nos atraviesa y nos deviene, es un espacio para dejar de pensar estas cosas en términos individuales, sino desde un compartir constante con otras, eso es y eso queremos que sea”. (Camacho 2020, entrevista personal)

La base de La Partida es que son mujeres diversas que se encuentran para compartir alrededor de distintas problemáticas que les atañen, como la violencia de género, el cine, la comunicación popular, entre otras y ese encuentro es a su vez un cuestionamiento constante entre ellas. Para La Partida, el cine comunitario y lo comunitario parten de la premisa: “qué quieren y cómo lo quieren hacer”; de debatir y

preguntarse constantemente; de tomar decisiones en conjunto de manera horizontal, rompiendo los esquemas hegemónicos y preestablecidos de la producción audiovisual:

Lo comunitario implica que hay que pensarlo entre todas y que todas toman las decisiones en conjunto. Aunque haya roles, todas tienen un mismo fin y tienen algo que las moviliza en conjunto, implica un proceso de creación conjunta desde el principio de la formulación hasta la realización. Dentro de lo comunitario es importante pensar que no es un solo yo yendo a traer ideas para que la comunidad haga, sino que lo comunitario es precisamente, un encuentro, un compartir, implica no solo un ellos, sino un yo y una reflexión de ese yo y eso implica una recursividad constante dentro del proceso de creación, tiene que ser en esta unión de cosas y en el intercambio de saberes. Lo comunitario genera espacios de compartir y son estos los que terminan generando afectos, porque encontramos algo en común que nos une y es lo que sostiene y fundamenta estos procesos comunitarios más a largo plazo o más profundos. (Camacho 2020, entrevista personal)

Así, la partición y la retroalimentación entre todas/os en el cine comunitario es esencial para construir procesos auténticos y generar otro tipo de relacionamiento con los otros. Es un desaprender haciendo, desde la cotidianidad y la vida misma, desde los aciertos y equivocaciones. Aquí prima la experimentación, la improvisación y el intercambio de saberes. Es una herramienta que se ha ido adaptando y utilizándose de diferentes maneras según su contexto y las necesidades propias de cada organización y colectivo, que han encontrado en este un espacio para ser y hacer.

5. Premisas del Cine Comunitario

A continuación desarrollo siete puntos de lo que significa el cine comunitario; algunas de estas premisas están un poco más desarrolladas en una cartilla aún no publicada, de la que soy coautora llamada: “Sueños, Cámara y Acción: Escuela Popular de Cine Comunitario de Ciudad Bolívar: una experiencia colectiva de saberes a partir del lenguaje audiovisual como herramienta para la transformación social, la construcción de culturas de Paz y la resignificación de imaginarios sobre el territorio y la comunidad”;

El primer punto es denominado “El audiovisual como herramienta”, que consiste en una herramienta de comunicación que le permite a las comunidades y a las personas que las integran, contarse desde sus propias voces, así como poner en imágenes sus propuestas, necesidades y temáticas, para visibilizarlas. Como diría Stefan (Kaspar 2019, 2:58): “el cine no cambia la realidad, pero tiene el potencial de incluir lo excluido, de visualizar lo invisible, de recordar lo olvidado, de dar imágenes y palabras a los que no las tienen y eso es el principal cambio”. Las piezas audiovisuales encierran ese poder en

sí del que habla S. Kaspar, de incluir narrativas olvidadas o relegadas por las élites, de mostrar otros contextos sociales, realidades y de reivindicar causas perdidas.

El segundo se trata de “un lugar de encuentro e intercambio de saberes”, establece que el cine comunitario ha sido principalmente un espacio para el encuentro, en el que convergen personas, sueños, comunidades, organizaciones; todas tienen historias propias, saberes para compartir, necesidades que, aunque parezcan distantes, son comunes en cualquier parte del mundo, y es a partir de estos encuentros desde donde se pueden hacer creaciones colectivas. Este encuentro con otras/os también lo hemos podido ir construyendo constantemente en el hacer cine comunitario; generar cuestionamientos y encontrar sus respuestas. Es así que se entiende al cine comunitario como un proceso que trasciende las herramientas tecnológicas y nos permite encontrarnos más allá de realizar una película.

El tercero es “la posibilidad del hacer”: una de las características de este tipo de cine es que se realiza casi siempre en territorios periféricos; tiene como característica en común muchas limitaciones, principalmente económicas, y el cine se ha caracterizado por los altos costos en su producción, lo que hace pensar a las comunidades que no es posible hacer cine. Pero, el cine comunitario nos invita a pensarnos desde el “qué tenemos” como una de las premisas principales; donde lo que se necesita para hacer cine no son los insumos tecnológicos, sino las personas mismas que hacen parte del proceso. Así, todo lo demás se convierte en un complemento que puede irse gestionando o encontrando desde la colectividad, y esto a su vez hace que los costos de producción se reduzcan notablemente.

También es importante resaltar que esta idea también está ligada a las creaciones mismas: el ver una película en la pantalla no solo refleja un resultado, sino un sueño que se hizo realidad a través de la realización colectiva. Por ejemplo, cuando una comunidad puede ver su película, hay un momento que marca un antes y un después, verla en la pantalla es un momento en el que afirman esta idea de la posibilidad, por lo que es muy común escucharles decir: “en la próxima película nos toca arreglar esto”, o “toca mejorar los planos”, entre otros comentarios.

En cuarto lugar está “el trabajo colectivo y la autogestión en los territorios”: en una sociedad que nos aparta constantemente, que nutre cada vez más la idea de la individualidad como manera de sobrevivir, es un acto de resistencia poder recuperar desde la ancestralidad la idea de comunidad y colectividad, la minga como espacio para la creación audiovisual. Relacionado con el punto anterior, el hacer cine comunitario solo

es posible desde esta idea de lo colectivo y la autogestión, el tejer redes de trabajo colaborativo forma parte de su hacer propio. Las cámaras y todos los equipos se comparten entre organizaciones y procesos, un rodaje es posible solo cuando se comparte desde la misma comunidad que ayuda y colabora con la comida, que presta la casa como locación, que nos prestan los equipos de sonido para la muestra audiovisual. Por ello, es que es tan importante como mencionábamos antes, entender que el cine comunitario es ante todo un proceso que se construye desde y para las comunidades y que es este proceso el que permite la continuidad del mismo, desde el trabajo en red.

En el punto quinto tenemos “una voz colectiva en resistencia”: existe un común denominador en el cine de autor o en el cine participativo que lo diferencia del cine comunitario y es que, en las otras formas de hacer cine, una persona tiene la voz, comanda la idea y lo que hacen las demás personas que participan es secundarla y ayudar a hacerla realidad. En este caso, en el cine comunitario son las comunidades quienes tienen voz propia, son ellos/as quienes deciden qué y cómo van a hacer su realización audiovisual:

Las comunidades han sido despojadas. Siempre alguien cuenta sus historias y a su manera y forma. A las comunidades siempre les ha sido despojada la palabra y la representación, es entonces donde el cine comunitario se convierte en una herramienta para generar procesos, como una herramienta para generar imágenes propias, una herramienta para la memoria, para la lucha, “antes teníamos armas, ahora tenemos las cámaras” Domingo Ankuash - Cámara Shuar. (Acosta 2020, entrevista personal)

Así entonces esta idea de creación de imágenes, de la imagen como un arma como lo menciona Domingo Ankuash, de lenguajes, historias propias es a la que se ha denominado soberanía audiovisual y ha sido el impulso por varios años para trabajar desde y por el cine comunitario en las diferentes comunidades; se podría decir que es el fin en sí:

Los colectivos de producción cinematográfica comunitaria se transforman en espacios para la generación de multiplicadores sociales que fortalecen no solamente una red de comunicación comunitaria, sino que hacen del cine comunitario un espacio diferenciado tanto del activismo de los medios libres en las periferias, ya que el cine comunitario surge vinculado a las esferas de la movilización política por el derecho a la comunicación, a la salud, al medio ambiente y la educación, es decir, a las políticas de inclusión social. (Mohaded 2017, 13)

En el sexto lugar: “un todo integrado: una micro cadena productiva”, un esquema que en el año 2013 Stefan Kaspar (1948-2013), compartió con las personas que nos encontrábamos en el marco del 13º Festival Ojo al Sancocho. Como se ha mencionado

varias veces en este capítulo, el cine comunitario es ante todo un proceso y tiene etapas que se correlacionan entre sí. Además, este proceso correlacionado tiene como fin último el buen vivir, entendido este como las transformaciones que se pueden presentar de manera personal y en las comunidades que realizan cine comunitario, y que estas transformaciones puedan sostenerse a largo plazo, a través de proceso de formación, de gestión, la conformación de redes, entre otras estrategias que se desarrollen no solo de los procesos con los que se están trabajando, sino del cine comunitario en sí.



Figura 1. Cine comunitario. Elaborado por Stefan Kaspar ; ilustración y archivo personal de Sergio Sánchez

Cuando Stefan habla de un todo integrado también se refiere a que estos procesos no podrían funcionar sin otros, un ecosistema cultural que sostiene y mantiene la vida cultural:

Este concepto [...] ha sido utilizado y aplicado al campo de la creatividad permitiendo verla desde una perspectiva sociológica que trata de renovar el análisis y la comprensión de múltiples fenómenos como el fortalecimiento y la sostenibilidad de sus procesos en tanto pueden ser generadores de bienestar económico, cohesión social y desarrollo territorial. [...] Van más allá de las industrias tradicionales de las mercancías, ya que configuran una vasta y profunda red de experiencias artísticas y creativas, de conocimientos científicos y humanismo, de recursos simbólicos y un extenso campo sensible para la experimentación, la curiosidad y la imaginación humana. (Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano 2023, párr. 1)

Los sistemas creativos entretrejen las experiencias de los artistas combinándolas con conocimientos académicos y humanos, es decir, es un campo en el que son válidos los procesos de experimentación e inclusión de saberes, costumbres populares y otros comportamientos. Es un sistema que propone la interacción con múltiples actores y sus propias narrativas, que va más allá de las industrias culturales y creativas mercantilizadas. Por lo tanto, está relacionado en todo su sentido desde lo comunitario, en el trabajo con otros/as y en una correlación preexistente que ayudan a su funcionamiento.

Finalmente, el último ítem es “un sistema orgánico, cambiante, en constante construcción”: Camila Camacho (2020) dice que, pensar lo comunitario implica un cuestionamiento constante y también transformaciones en el ser y el hacer, Las personas cambiamos constantemente, así como las comunidades y los territorios que transforman constantemente sus luchas y demandas. Por lo tanto, el cine comunitario también debe transformarse e ir en pro de estas necesidades específicas de las personas, organizaciones, comunidades y territorios. Como ejemplo hay procesos en América Latina que han logrado consolidar un grupo fuerte de personas que hacen parte de una organización por mucho tiempo; en cambio, a otras les ha costado consolidar equipos de trabajo. En otras, los y las participantes cambian permanentemente, otras han decidido encargarse de la formación a formadoras/es o el fortalecimiento de otras organizaciones y procesos a través del cine comunitario. Así, se mueve constantemente desde las prácticas que realiza y en ese movimiento cíclico, orgánico, encuentra sentidos propios en su hacer.

Todos los siete puntos mencionados anteriormente, son importantes para tenerlos en cuenta al hacer cine comunitario, ya que enriquecen los procesos y nos dan pautas para abordar las metodologías y mejorar nuestro hacer en el camino. También porque es un insumo relevante que permite el acercamiento a los principios, es decir, no solo se trata de una lista de pasos a seguir, sino de ítems que nos facilitarán el transitar en los siguientes capítulos para abarcar los cuestionamientos y las transformaciones que quiero ir mostrando durante esta investigación. Además, todo lo que hemos podido realizar desde otros espacios que hemos ido construyendo en pro de la creación de prácticas más equitativas, igualitarias y de apropiación del cine comunitario.

Capítulo segundo

Del cine comunitario al cine comunitario feminista

El segundo capítulo de esta tesis es una apuesta por mostrar una genealogía, desde mi experiencia y proceso, sobre cómo surgió la idea de plantearnos hacer cine comunitario feminista y los primeros inicios en este quehacer audiovisual. Asimismo, en un primer momento hago un breve recuento de la localidad Ciudad Bolívar en Bogotá, lugar donde crecí y comencé a tener mis primeros encuentros con el cine comunitario. A su vez, muestro cómo mi vinculación directa y laboralmente con organizaciones dedicadas a organizar cine comunitario, me hicieron darme cuenta que estos espacios también reproducen el sistema patriarcal, religioso y social: fuertemente marcado por la exclusión de la mujer en el ámbito de la creación, de la dirección cinematográfica, del manejo y uso de herramientas tecnológicas para la realización artística. Por ende, al ser excluidas, hemos abierto otros espacios para crear y desarrollar nuestros propios procesos para la creación artística y cultural.

A partir de lo anterior, en el acápite siguiente recopiló la fuerte influencia que ha tenido el movimiento feminista en América Latina para que mujeres en toda la región empezáramos a organizar encuentros y plantearnos hacer cine comunitario feminista. En este mismo sentido, recopiló algunas de las apreciaciones principales por parte de las colectivas de lo que entendemos por esta categoría. En el tercer acápite parto de una reflexión teórica para mostrar que históricamente las mujeres hemos librado una serie de luchas en pro de que se reconozcan nuestros derechos, para luego develar que algunas de las prácticas machistas aún están insertas en los campos del arte, especialmente en el audiovisual.

Las categorías principales que utilizo son: esfera privada y pública; precarización laboral; espacio doméstico vs espacio creativo; violencia simbólica y división sexual del trabajo con relación al género. Para ello, me baso en pensadoras y académicas como: Gabriela Montalvo, Paola De La Vega, Amelia Valcárcel, Rosa-Linda Fregoso, Nuria Varela, Remedios Zafra, entre otras. Finalmente, explico la apropiación de herramientas que usamos para mostrar nuestra voz y en qué instrumentos y conceptos nos hemos basado para construir nuestras propias metodologías en los procesos de formación de cine comunitario feminista.

1. Un breve recuento

A lo largo del mundo durante las últimas tres décadas hemos visto que han aumentado y se han diversificado los festivales de cine, generando escenarios que permiten la circulación y exhibición de materiales audiovisuales. A pesar de todos los problemas sociales y económicos que tiene Colombia, este también ha creado propuestas alternativas para que confluyan diversas muestras cinematográficas. Por ejemplo, durante el 2023 encontramos que se realizaron cuarenta y cinco festivales y muestras de cine, de los cuales dieciocho se hicieron en la ciudad de Bogotá, capital de Colombia (CO Ministerio de Cultura 2023). Entonces, podemos observar que en la capital colombiana se produjeron el cuarenta por ciento de todos estos procesos creativos, es decir, que es un lugar que propicia el encuentro; además, debido a que allí también están asentadas dos entidades que tienen una vinculación más profunda con los festivales: el Ministerio de Cultura desde la dirección de Cinematografía, y la Cinemateca Distrital, que a su vez es la “gerencia de Artes Audiovisuales de la ciudad, que impulsa actividades propias de una cinemateca y que está a cargo de la política audiovisual a nivel distrital” (Calderón 2020, 113).

De manera que, estos elementos hacen que haya una mayor incentivación para crear espacios culturales de cine. Sin embargo, dentro del complejo y ambivalente panorama de Bogotá, encontramos que hay festivales que están relacionados con procesos sociales y comunitarios, a diferencia de otros que cuentan con ejes más organizados y fines curatoriales. Como he venido trabajando en el primer capítulo, me interesa más centrarme en el cine comunitario, especialmente el proceso que hemos tenido en la localidad de Ciudad Bolívar, en Bogotá.



Figura 2. FESDA Festival Nacional Cine y Video Comunitario del Distrito de Aguablanca/ Imagen Oficial 9º festival. Imagen de archivo página Fanpage oficial FESDA.

La historia de la localidad de Ciudad Bolívar está atravesada, según Blanca Pineda (2012, archivo personal no publicado), por el “éxodo de campesinos y víctimas de la violencia por ser liberales”. En 1952 se asentaba un matrimonio que había comprado un lote de tierra a una empresa llamada “López y Hujeta”. A esta primera instalación se sumaron ese grupo de familias desplazadas por los conflictos que se derivaban de los partidos políticos “Conservador” y “Liberal” y de las guerrillas. Este sector se encuentra ubicado al sur; es la tercera localidad más grande y poblada de la ciudad de Bogotá, limita con otras localidades como: Bosa, Tunjuelito, Usme y el municipio de Soacha (Dorado 2015, 22).



Figura 3. Construcción de calles en el barrio Juan Pablo II por habitantes de la localidad de Ciudad Bolívar. Imágenes de la Biblioteca Comunitaria Semillas Creativas

Así, durante los años ochenta, la población se fue desplazando: “las lomas se poblaron y fueron naciendo muchos barrios” (Pineda 2012, archivo personal no publicado). Venían de diferentes lugares del país a tomarse las tierras, pues ahí encontraban un terreno para construir sus viviendas. Fue así como se instauraron más de cien barrios, agudizándose los conflictos: por agua, transporte, la disputa entre los vecinos por terrenos sobrevendidos; receptora de las personas desplazadas por el conflicto armado del país, entre otras problemáticas generadas por las dinámicas internas en la propia localidad: hurtos, homicidios, desaparición forzada, pobreza, etc., (Dorado 2015, 22-3). Pese a todo esto, el 7 de septiembre de 1983, mediante el acuerdo 14 se crea oficialmente Ciudad Bolívar. Sin embargo, tuvo una modificación en el 2003, mediante Acuerdo Distrital 117 “por el cual se crea la Alcaldía Menor Ciudad Bolívar y se modifican los límites de las Alcaldías Menores de Tunjuelito y Bosa señalados en el Acuerdo 8 de 1977” (CO SJD 2003, art. 1). Con estos acuerdos se dio inicio al “Plan Ciudad Bolívar”, cuyo

fin era orientar el crecimiento de la zona, para mantener los terrenos agropecuarios (Cortés y Sarmiento 2020, 29).

Así, pese a que los habitantes de Ciudad Bolívar lograron el reconocimiento oficial por parte de las autoridades, comenzaron a ser rechazados y marginalizados por la otra gente de Bogotá:

La historia contemporánea de Bogotá tiene también sus raíces en los mismos límites de la provincia. La antigua mentalidad regional acomodándose a los rigores de una mentalidad capitalina oficial excluyente, que por cierto no solo excluye sino que criminaliza a la otra ciudad que habita dentro de Bogotá, por ejemplo, Ciudad Bolívar. La criminaliza al señalarla como único origen de males sociales, la criminaliza cuando intenta meter en el olvido institucional, su propia existencia; la criminaliza porque le ofrece espejismos presupuestales que nunca se cumplen. (Alape 2003, 19)

Este panorama de exclusión que vivían los residentes de la localidad, no solo se daba al exterior de esta, sino también dentro de los mismos habitantes de Ciudad Bolívar, en parte porque había una notable diversidad de culturas provenientes de diferentes regiones de Colombia, circunstancia que dificultaba la creación de un territorio con elementos comunes entre quienes ocupaban el lugar:

Pero la fuerza de la convivencia cotidiana de nexos culturales de un pasado ya desarraigado, sobrevive en todo un proceso apremiante y violento de adaptación. Esos nexos culturales nunca han tenido el entierro y bendición de un dramático olvido, en quienes son sus portadores. (19)

Así, la migración de todos lados de Colombia convirtió a Ciudad Bolívar en un nicho de diferencias culturales, étnicas, sociales y económicas. Cabe añadir que, Ciudad Bolívar desde la llegada de sus primeros moradores ha sido siempre un escenario marcado por múltiples violencias. Para el año 2013, “la Defensoría del Pueblo emitió una alerta temprana por los episodios violentos [...] la Secretaría de Gobierno confirmó que el índice de homicidios se ha incrementado [...]” (Valenzuela 2014, párr. 1).

Entonces, en medio de estas confluencias y disputas, emergieron propuestas para crear acciones colectivas y entretrejer saberes, experiencias y proponer soluciones a la realidad de la comunidad. En este sentido, entrevisté a Luz Marina Ramírez (2024, entrevista personal; Radio Nacional de Colombia 2023, párr. 13), residente de Ciudad Bolívar que en la década de los noventa comenzó a plasmar a través de fotografías y una cámara de vídeo la memoria de la localidad. Ella estaba y aún está convencida que el arte y la cultura son instrumentos poderosos para transformar vidas y escenarios complejos como los de Ciudad Bolívar:

Todo comenzó con el Gran Paro del 93, cuando frente a la carencia e intermitencia de los servicios básicos, la inseguridad y la ausencia de poder tener teléfonos en las casas porque se robaban los cables, acudimos a la Alcaldía y a todas las dependencias para tramitar un oficio y que nos ayudaran. Pero, no había respuestas, nadie nos escuchaba y frente a esta situación, organizamos el Gran Paro del 93, con el que logramos muchas garantías para las personas que vivíamos acá.

De manera que, este acontecimiento marcó un antes y un después para las personas de la localidad, en tanto les permitió tener condiciones de vida más dignas y hacer un llamado al Gobierno de César Gaviria para que las masacres de los jóvenes se detuvieran: “uno se levantaba e inmediatamente iba a mirar dónde había muertos, lo que se convirtió en una constante manía para las personas que vivíamos en el barrio. Muchas de esas masacres se les achacaron al gobierno, por la mal llamada limpieza social”¹⁰ (Ramírez 2024, entrevista personal). En medio de este contexto social lleno de anomalías, cansados de tener a la muerte rondando todas las noches por sus calles, comenzaron a pensar en procesos culturales para redireccionar y mostrar a los niños y jóvenes otras oportunidades: “la carencia de estudio y trabajo en los muchachos los formaban y desviaban del camino” (2024).



Figura 4. Actividades artísticas y deportivas en Ciudad Bolívar. Imágenes de Biblioteca Comunitaria Semillas Creativas

Entonces, Ramírez (2024, entrevista personal) comenzó por llamar a los líderes de la comunidad y proponerles que organizaran equipos de fútbol y la única condición para pertenecer a ellos, era que debían tener buenas calificaciones en la escuela:

¹⁰ En Colombia la limpieza social se trataba de un grupo de personas que iban con pasamontañas durante la noche asesinando a jóvenes principalmente que estuvieran en la calle. Esto ocurría mayormente en los barrios periféricos de las ciudades: “les disparan sin mediar palabra alguna, donde las encuentren [...] queriendo significar que se ocupan del acto de remover la inmundicia y la suciedad. Los cuerpos que yacen portan consigo una marca de identidad: habitar la calle, un oficio sexual, delinquir, ser joven popular... Esa identidad [...] condena y despoja de toda dignidad a las víctimas, reduciéndolas a la condición de mal que es necesario extirpar” (Perea 2015, 15 citado en Acevedo, Correa y Mejía 2022, 389).

Todos se esforzaban porque querían ir a los torneos de fútbol en otros lugares: Villavicencio, Ibagué; incluso nos inventamos un viaje a la Costa para que conocieran el mar. Hay muchas personas que se mueren y nunca lo conocen [...] después tuvimos una salida a Ecuador.

Es dentro de este panorama como surgen muchas otras propuestas: festivales, bazares, integraciones en diciembre para conocerse entre todos. Con estas transformaciones en la localidad se lograron brindar otros conocimientos y oportunidades a la juventud del sector; se redirigieron sus aprendizajes para que tuvieran una visión y proyecto de vida diferentes. Por ejemplo, se pueden encontrar médicos, psicólogos, arquitectos; jóvenes que tomaron otro camino y rompieron etiquetas y moldes de la juventud en Ciudad Bolívar. Ramírez (2024, entrevista personal) señala que, la cultura genera paz, porque ayuda a proyectar otra realidad de los contextos sociales, económicos y políticos: “nosotros encontramos respuestas en los procesos culturales para romper con patrones establecidos, de si un niño nace en Ciudad Bolívar necesariamente debe ser un delincuente”. El querer brindar otras oportunidades a los/as niños/as y jóvenes, se convirtió para ella en un desafío por el cual seguir trabajando, así fruto de ese esfuerzo dieron paso a planes más recientes como: la sala de cine autogestionada llamada: “Potocine, Sala de Cine Comunitario del barrio Potosí” y la construcción del teatro “El ensueño”. Hay muchos proyectos culturales de esa época que aún continúan creando acciones: Instituto Cerros del Sur, la Biblioteca Comunitaria Semillas Creativas, el museo del Gimnasio Real de Colombia que hizo el Profesor Edgar Parra y el más actual el Festival internacional de cine y video alternativo y comunitario Ojo al Sancocho.



Figura 5. Sala de Cine Potocine. Imagen tomada por Camila Camacho.

Me voy a detener en este último, ya que fue la primera¹¹ iniciativa de cine comunitario que hubo en Colombia y en América Latina; marcó una ruta para más procesos de esta índole en el país. Nació en el 2008, contando con una trayectoria de dieciséis años. Surgió como propuesta/alternativa a:

la necesidad de crear espacios gratuitos de encuentro y exhibición de cine comunitario - en lugares en los que además no hay salas de cine-, edificados desde la base de impulsar procesos de visibilización de comunidades que han sido profundamente estigmatizadas y marginalizadas [...] los festivales de las periferias [...] se proponen hacer visibles las comunidades que representan. (Iordanova 2010, 16-7 citado en López Cerquera 2019,35)

El organizador principal del Festival es *Sueños Films Colombia*¹² que crea una Escuela Popular de Cine y Video Comunitario que “busca facilitar el intercambio de conocimientos, saberes y experiencias en torno a la comunicación audiovisual alternativa y comunitaria, a través de la generación de espacios que contribuyan a la construcción colectiva, en diálogo con las realidades sociales del país” (López Cerquera 2019, 42). Así que, a través de esta iniciativa logran llevar diferentes actividades de formación e incentivar a la reflexión sobre temáticas propias de la comunidad, tales como: diversidad cultural, medio ambiente, educación, etc. Cabe destacar que, gracias a los voluntarios que se sumaban constantemente al trabajo del festival se mantenían en el tiempo. Sin embargo, comienzan a tener obstáculos cuando:

Las producciones que estaban haciendo en la escuela no se estaban pudiendo mostrar, porque no había festivales de cine comunitario. Había un montón de festivales ya en Colombia y todo, pero entonces digamos que el hecho de hablar del tema del cine comunitario, o hasta el hecho de decir que eran realizaciones hechas desde Ciudad Bolívar, pues ya eso como que causaba un rechazo ante mucha gente. Entonces todas las producciones las estaban devolviendo y a partir de eso entonces digamos que se dice bueno entonces pues hagamos nuestro propio festival si no tenemos dónde mostrar; y de ahí nace un poco el festival, de esa idea de poder mostrar lo que estaba pasando dentro de la escuela, dentro del proceso, pero también de Ciudad Bolívar. (Carolina Dorado-productora del festival 2018, entrevista personal citado en López Cerquera 2019, 43)

¹¹ Si bien Ojo al Sancocho fue el primer festival de cine comunitario, no fue la primera propuesta, ya que El Colectivo de Comunicaciones Montes de María Línea 21 (CCMML21), aunque no hacía festivales específicamente, sí contaba con una trayectoria en procesos participativos y comunitarios de comunicación. En este sentido, digo que Ojo al Sancocho fue el primer festival de cine comunitario.

¹² Es una iniciativa que nace en Ciudad Bolívar en el año 2005 de jóvenes emprendedores como alternativa de comunicación-educación comunitaria sin ánimo de lucro. Han trabajado en varios lugares alrededor de Bogotá, pero principalmente en Ciudad Bolívar, donde han desarrollado procesos de formación audiovisual con niños y jóvenes de la localidad. Posteriormente se materializó la Escuela Popular de Cine y Video Comunitario. Además: “su propósito es promover y compartir espacios de libertad, de libre expresión, espacios lúdicos, creativos, productivos y protagónicos para niños/as, y jóvenes a fin de que se reconozcan, participen en la sociedad y obtengan un reconocimiento de su protagonismo” (Gallego 2009, párr. 1).

Así, junto a Alexander Yosa, Alba Yaneth Gallego, Daniel Bejarano (posteriormente se uniría Luz Marina Ramírez) y otros líderes comunitarios y culturales ven la necesidad de crear El Festival Internacional de Cine y Video Alternativo y Comunitario Ojo al Sancocho. Además, para ese momento (2008) aún no existía la Sala de Cine Potocine¹³, por lo cual esta era una manera de acercar a la población a este campo para que pudieran ver una película. En muchos casos, debido a los costos, desplazamientos, boletería, entre otras, era muy difícil para los habitantes poder ir al cine. Ojo al Sancocho fue ganando terreno entre todos los lugareños como un espacio no comercial para la proyección de películas en Ciudad Bolívar (Ramírez 2024, entrevista personal; Radio Nacional de Colombia 2023).



Figura 6. Festival Internacional de Cine y video Alternativo y Comunitario Ojo al Sancocho/ Imagen oficial 16° festival 2023. Imagen de Página Oficial Ojo al Sancocho

Fue así como se comenzó a posicionar en la localidad el Festival y durante el 2012 con 29 años de edad me vinculé laboralmente a *Sueños films Colombia*. Inicialmente, mi función era la de ayudar con tareas administrativas y coordinar un proyecto nuevo denominado “El Centro Local de las Artes para la Niñez y la Juventud (CLAN)”, que estábamos ejecutando con el Instituto Distrital de las Artes IdArtes.¹⁴ Luego sin darme

¹³ Este proyecto de autogestión cultural colectiva se pudo terminar en el año 2016: “utilizaron un predio, cedido por el ices Cerros del Sur, que se conforma por dos plataformas de hormigón en la que se situaban, al origen, dos casetas prefabricadas que habían formado parte del origen del instituto” (Ojo al Sancocho 2024, párr. 3).

¹⁴ Al inicio este proyecto estaba pensado como una alianza entre las organizaciones sociales de las localidades que tenían la experiencia en formación. Pero, luego lo institucionalizaron y crearon los programas CREA y ellos directamente empezaron a hacer contrataciones de los artistas formadores. El programa CREA busca atender procesos de formación y creación artística de niños/as jóvenes y adultos en Bogotá. Esto se realiza con el fin de ampliar las oportunidades para el disfrute de prácticas artísticas en

cuenta, con el transcurso de los años, estaba ahí coordinando, produciendo el festival, haciendo gestión, dando clases en la Escuela Popular de Cine. Fui aprendiendo y encariñándome cada día más con mi trabajo e incluso, como dicen por ahí en el adagio popular: “colocándome la camiseta por amor a la labor”.

Recuerdo que para mí todo funcionaba bien; no me importaba trasnochar para entregar los informes o escribir un proyecto antes que cerraran la convocatoria, o preparar todo lo necesario para el festival. A veces durante el festival ni siquiera podía dormir; eran meses enteros preparándolo y asumiendo un sinnúmero de responsabilidades. Por ejemplo, recuerdo que muchas veces no llegaba a dormir a mi casa, porque debía trasnocharme en aquella pequeña oficina, que estaba ubicada dentro de la residencia de uno de los fundadores de la organización.

Sobre este último punto donde se encontraba mi oficina, me gustaría señalar que este espacio era fundamental para ejecutar y desarrollar el trabajo que, aunque administrativo, también hacía parte del proceso del festival. Debido a que muchos programas culturales y creativos no cuentan con ingresos estables que les permitan rentar un lugar para realizar sus actividades, deben utilizar y acondicionar sus casas como sitio de trabajo también. Gabriela Montalvo (2020, 66) afirma al respecto en relación al trabajo en artes escénicas, muy similar al del cine, que: “es tan estrecha esta relación, que incluso cuando se logra conseguir un lugar para el trabajo escénico diferente del propio hogar, fuera del lugar donde se vive, en varios casos el nuevo sitio sigue siendo una casa”. Es decir, la incertidumbre de los ingresos fijos mensuales en los sectores culturales, conlleva a que no se separen “las actividades productivas de aquellas vinculadas con la reproducción, dificultando la distinción que la economía tradicional hace entre trabajo y ocio y también entre vida privada y vida pública” (67). Esta situación generaba todo tipo de conflictos para mí, porque afianzaba la idea de “familia” que trabaja junta y que por ende sostiene un proceso que se va convirtiendo en parte de la vida misma. Las fronteras comienzan a desdibujarse y es muy difícil colocar límites entre lo personal y el trabajo en sí, entre las relaciones y las dinámicas que se mueven en el interior de la “oficina-Casa”, al punto que yo también realizaba aún algunas funciones domésticas, con la idea de

diversos ámbitos comunitarios de la ciudad. Asimismo, “propone favorecer el ejercicio libre de los derechos culturales de los ciudadanos y fortalecer las políticas públicas en las dimensiones del campo” (OEI, párr. 1). Sin embargo, ha sido un programa que desde su creación ha tenido diversas controversias, ya que para algunos se trata del mejor programa y para otros, está lleno de falencias y vicios indeseables dentro de un programa de política cultural. Para más información sobre este tema ver el libro de Ana María Ochoa: *Entre los deseos y los derechos. Un ensayo crítico sobre políticas culturales*.

sostener esta casa. Nos hacen creer que se trata de lugares feminizados al relacionarlos con el trabajo doméstico y por tanto con el ocio. Esta ha sido una de las banderas en los debates feministas:

En la modernidad, las tareas domésticas y de cuidados han sido identificadas como un dominio “femenino”, siendo estos trabajos, hasta la actualidad, invisibilizados y desvalorizados. En los últimos años, los debates feministas en torno a esta cuestión toman cuerpo en la organización y las luchas de los movimientos de mujeres y feministas latinoamericanos. (Smaldone 2017, 72)

Contrariamente a que se ubique al trabajo doméstico y al trabajo artístico y cultural dentro del ámbito improductivo y de ocio, como señalé líneas atrás, yo tenía una carga laboral bastante fuerte que algunas veces no me permitía descansar adecuadamente. Muy a pesar de que mi espacio de trabajo se situara en una casa, debía cumplir con un horario y en muchas ocasiones, cuando la premura por entregar un proyecto lo ameritaba, debía ir a trabajar los sábados y domingos. Así, conocer el feminismo y sus postulados cambió varios puntos de vista sobre la cotidianidad y la manera de hacer actividades y habitar lugares. Comenzó por dotarme de herramientas y a develarme situaciones que ya no eran tan normales en el trabajo; es decir, acciones ejecutadas por los hombres que conformaban este espacio social y comunitario.

Desde entonces, estos cuestionamientos fueron la casusa de replantearme acciones y expresiones que estaban sucediendo a mi alrededor; originaron que le exigiera al director del festival más presencia en otros ámbitos organizativos, así como dentro de la misma organización; a solicitar más espacios, protagonismos y reconocimiento a otras personas, especialmente a las mujeres que hacíamos parte del equipo. Esto ocurre, debido a que, hasta ese momento, quien recibía los premios, viajaba, daba las entrevistas y participaba de todos los espacios públicos importantes era el director. Nosotras solo estábamos detrás de bambalinas, haciendo que todo funcionara, pero era él quien se llevaba los reconocimientos y aplausos. En este aspecto la división género-sexual del trabajo obstaculiza la participación de nosotras las mujeres en espacios públicos de cultura y artes, relegándonos a lugares menos evidentes, aunque no menos relevantes (Vidaurrázaga et al 2016, 5).

Existe una fuerte tendencia dentro del campo laboral del arte, no solo del audiovisual, también de las diversas expresiones artísticas en general, a relegar a las mujeres al ámbito de las tareas administrativas y de secretariado, que aunque son necesarias también, tienen una asignación de género: “es un lugar al que es necesario

regresar, aun si se ha revisado en diferentes formas, desde la pregunta la invisibilización de las mujeres” (Durán 2023, 19). De modo que, dentro de la organización, sentía que había una marcada división sexo-genérica laboral, que nos obligaba a las mujeres de la organización a desempeñar los roles tradicionales: nosotras detrás del escenario escondidas (lo privado) y el director como cara para mostrar al mundo exterior (lo público). Dentro de la sociedad colombiana, la tarea de exhibirse públicamente tiene que ver mucho con el prestigio y reconocimiento, lo cual hace que las otras actividades desempeñadas adquieran un valor distinto frente a los demás, es decir, a desmeritarlas o restarles importancia.

Pero, en el imaginario y constructo social aún prevalece el discurso que determinadas cualidades son parte de una inclinación natural en los varones sobre todo en el ámbito de la creación (Durán 2023, 19), y la constatación de que las mujeres deben seguir en la esfera de lo privado.

Por otra parte, otro de los recuerdos importantes y significativos que tengo es en el 2017; ese año se celebraba una década del festival e, invitaron a todas las organizaciones miembros de la Red de Cine Comunitario de América Latina y el Caribe¹⁵, fundada durante el festival en el 2013 por incentivo de Stefan Kaspar¹⁶; ese fue un festival muy difícil. Esto se dio porque al invitar a todas las organizaciones de la Red hizo que se desbordara el número de invitados/as nacionales e internacionales.

De manera que, la memoria que guardo es que fue muy complejo producir en ese momento el festival; todos/as estábamos muy cansados/as. Aún antes de que iniciara, en medio de todas las dificultades para producirlo, salieron a flote y se visibilizaron más las incongruencias entre el discurso y el hacer. Entonces, fueron evidentes las estructuras de poder patriarcales internas que existían y nos afectaban directamente a las mujeres de la organización. Este sistema patriarcal condicionaba nuestras formas de vida, en tanto eran ellos los que tomaban las decisiones y obstaculizaba el acceso de nosotras a la esfera pública, así como el desempeño laboral dadas las fuertes cargas de trabajo asignadas,

¹⁵ “es una Red de realizadores, colectivos, organizaciones, productoras y medios de comunicación de cine y vídeo, alternativo y comunitario, que han venido desarrollando procesos de empoderamiento y democratización del audiovisual en comunidades periféricas, rurales e indígenas; que surge de la necesidad de promover un impacto de cambio y el desarrollo humano en las comunidades para un ‘Buen Vivir’” (Sánchez Álvarez 2016, 2).

¹⁶ Fue un suizo que hizo de Perú su residencia durante los años ochenta. Fundó y lideró el Grupo Chaski, un colectivo de cineastas alternativos con un amplio reconocimiento internacional. Murió a los 65 años en Ciudad Bolívar, Bogotá el sábado 12 de octubre cuando se encontraba participando en el Sexto Festival Internacional de Cine y Vídeo Alternativo y Comunitario (Fowks 2013, párr. 1).

aunado al hecho de no tener en cuenta que algunas de las mujeres vinculadas al proyecto eran madres y por consiguiente, debían atender a sus hijos.

Los poderes de dominio son sociales, grupales y personales, permiten explotar y oprimir a personas y grupos y todo tipo de colectividades. Se concretan en procesos concatenados de formas de intervenir en la vida de otras/os desde un rango y una posición de superioridad (valor, jerarquía, poderío) (Lagarde 1997, 69-70 citado en Villareal 2001, 3).

Dentro de este tipo de sistema patriarcal se profundizan nuestros roles como subordinadas a los que no respondemos, muchas veces por miedo (en nuestro caso a perder el trabajo) o por inseguridad, situación que encontramos tanto en la vida pública como en la privada. Por ejemplo, nosotras, dos años atrás, les habíamos pedido a los hombres que abrieran más espacios para las mujeres, que de las organizaciones invitadas al festival enviaran a las compañeras que hacían parte. En este sentido, debido a que demandábamos más visibilidad en la organización, el cuestionar sus posiciones de privilegios y poder comenzamos a ser vistas como una amenaza, porque decidimos no volver a aceptar las tareas secundarias y este fue el inicio de ese sentimiento que nos llevó a buscar romper con esa estructura social imperante y desigual, que cuestionábamos porque se suponía que estas organizaciones eran sociales y comunitarias, sin embargo reproducían todos estos comportamientos de la estructura patriarcal:

La estructuración social [...] ha estado marcada por una clara delimitación del ámbito privado y del ámbito público y ésta separación ha determinado sesgo de roles claramente diferenciados para hombres y para mujeres. La división sexual de la esfera pública y la esfera privada ha provocado, pues, el consecuente reparto de roles, que hoy estamos en trámite de suprimir. (Postigo 2001, 206)

Con el fin de trazarnos individual y colectivamente objetivos frente a estos comportamientos retrógrados, nosotras decidimos empezar a incluir en la programación más películas hechas por mujeres y abrimos espacios, comenzamos a realizar el Encuentro Internacional de Mujeres Realizadoras Audiovisuales y Gestoras Culturales en el marco del festival (para ese momento 2017 era la segunda versión). Igualmente, decidimos involucrar a más hombres en los equipos de arte, producción y logístico, espacios que son muy feminizados y que hasta el momento solo tenían mujeres en sus equipos. Involucrarlos a ellos e involucrarnos nosotras, hacernos camino, muchas veces sin mucho agrado, empezó a abrir espacios no solo para nosotras, sino para muchas mujeres de las demás organizaciones.

Sin embargo, estas acciones, aunque fueron significativas, no fueron suficientes para mí y para varias de mis compañeras, que estaban en otras organizaciones de cine comunitario alrededor de América Latina. Muchas de nosotras hablábamos de estas situaciones que nos pasaban al interior de los colectivos y que nos hacían pensar en organizarnos y comenzar a trabajar desde otros lugares. Todos estos antecedentes me llevaron a que a finales del año 2017 renunciara a la producción del festival y me vinculara de lleno con la Escuela Popular de Cine¹⁷, de la que ya venía encargándome desde el 2014.

El alejarme del exceso de trabajo, de la sobrecarga laboral, hizo que me diera cuenta y fuera más consciente de las violencias a las que había sido sometida, especialmente un tipo de violencia simbólica que sostiene el patriarcado:

es un tipo de violencia indirecta contra los dominados, es decir, que no ejerce violencia física contra los mismos (Bourdieu, 2000). Al no mostrarse como una realidad violenta no se entiende como violencia. Acoge el mundo de las definiciones, narrativas, creencias, discursos, prejuicios [...] La violencia simbólica es la naturalización del sistema patriarcal [...] (Arrogante Gómez 2022, párrs. 3-4)

Tal como lo indica la anterior cita, diariamente nos limitábamos a cumplir órdenes, explotación laboral, inequidad, sobrecarga de tareas, horarios excesivos; acciones verbales y no verbales que exhibían la desigualdad que existía dentro de la organización, muy a pesar de que el director la autodenominaba como transversal, comunitaria y social. Indirectamente éramos cómplices de esta violencia ejercida contra nosotras mismas, en tanto nos limitábamos a seguir ahí. Pero, esto a su vez también sucedía porque estas formas de violencia se anclan dentro de “estructuras (no-re) conocidas tan profundas y duraderas, que escapan de la conciencia individual y colectiva” (Alcántara y Ibarra 2017, 22), es decir, son aceptadas y tomadas de manera natural. En cierta medida, interiorizábamos los mensajes que recibíamos cotidianamente, porque no estábamos seguras de que en un espacio cultural y comunitario pudieran reproducirse las lógicas patriarcales.

No obstante, los cuestionamientos eran cada vez más fuertes; fueron dos años en los que intentamos conciliar nuestros puntos de vista mediante acuerdos; hubo conversaciones eternas, difíciles, agotadoras, con confrontaciones cuestionadoras de

¹⁷ Como se explicó líneas atrás hacía parte de Sueños Films Colombia.

parte y parte. A pesar de que se intentaba, siempre al final terminábamos en un punto ciego, donde yo sentía que estaba luchando contra alguien que no quería entender.

En medio de esta disputa, en el 2018 nos invitaron a participar en el Laboratorio de Cine y Audiovisual Comunitario Ojo Semilla, Mujeres y Feminismos, en Caimito, Esmeraldas (Ecuador). Todas decidimos viajar: fuimos 8 mujeres del *Ojo al Sancocho*; estábamos tan ansiosas de confrontar y poner en diálogo lo que habíamos estado pensando desde 2016. Y fue maravilloso para nosotras que se hiciera realidad este primer encuentro; marcó un antes y un después para muchas. Fue principalmente darnos cuenta de que sí hay otras maneras de ser y de hacer; este fue el inicio de un maravilloso (auto) descubrimiento. Yo llegue a Colombia con la firme intención de conversar con las personas de la organización, estaba muy emocionada y quería que implementáramos modelos de trabajos más equitativos, mayor presencia y participación de las mujeres. Sobre todo me interesaba que retomáramos la idea inicial de un proceso transversal, comunitario de y para la comunidad. Pero la respuesta no fue la que esperaba, así que renuncié y junto conmigo varias compañeras que habíamos asistido al Ojo Semilla en el 2018.

El siguiente año, en el 2019, junto con Daniela Lozada, Carolina Alba, Camila Camacho y yo, decidimos crear una colectiva propia, llamada La Partida Feminista. Nuestro objetivo era “gestar espacios de encuentro, reflexión y creación audiovisual para fortalecer saberes que permitan crear nuevas formas de hacer y pensarnos como mujeres diversas y feministas” (La Partida Feminista 2023). Desde entonces hemos estado trabajando juntas desarrollando propuestas colectivas con otras mujeres. Principalmente, acompañándonos desde el ser y el hacer, produciendo cine comunitario como una herramienta para dialogar, primero entre nosotras y luego hacia afuera y con otras mujeres. También decidimos declararnos disidentes de los procesos del cine comunitario, sin el apellido feminista. Otras compañeras en cambio sí lograron ser escuchadas y apoyadas por sus compañeros y se mantienen dentro de sus procesos haciendo cine comunitario feminista con sus organizaciones. Este es el mayor impulso para hablar de Ojo Semilla y de La Partida, referenciándolos como dos de los primeros procesos que se atrevieron a hablar y hacer cine comunitario feminista.

2. Hacer cine comunitario feminista



Figura 7. Participantes del Laboratorio de Cine y Audiovisual Comunitario Ojo Semilla 2018, Caimito, Esmeraldas. Imagen del Laboratorio Ojo Semilla

El encuentro entre *La Partida* y el *Ojo Semilla*, como mencioné anteriormente, se dio en 2018 en Caimito, Esmeraldas, Ecuador. Aunque, *La Partida* no existía como colectiva para ese entonces, sus integrantes sí estaban pensando en la manera de hacer un cine comunitario de mujeres para mujeres. Este sentir se compartía con mujeres representantes del Festival KuntaKinte (Medellín, Colombia); María Fernández Carrillo, documentalista colombiana; Afrocomunicaciones (Ecuador), Cine movimiento; La Sandía Digital (México), entre otras que asistimos a ese encuentro de Ojo Semilla. Es decir, era un sentimiento compartido a lo largo de toda Latinoamérica; urgía encontrar diferentes maneras de gestar los procesos, donde pudiéramos incluir el enfoque de género y feminista. Aunque aún no existe una definición establecida para cine comunitario feminista, hay varios sentires entre quienes lo hacemos que hablan de él como:

una herramienta que nos ha permitido, a mujeres diversas, encontrarnos, compartir saberes, temáticas en común, sueños y esperanzas. Además de crear audiovisuales realmente mágicos, que narran nuestras propias historias y son contados desde nuestras propias voces. (Wambra Medio Comunitario 2020)

Esta puesta en diálogo sobre aquello que nos ha acercado a hacer cine comunitario feminista se expresa por medio de ese encuentro con otras mujeres. Particularmente me ha enseñado que el cine definitivamente es un “acto de amor”; es una manera de encontrarnos con otras mujeres y desde ese encuentro sanarnos a nosotras mismas y juntas. Asimismo, “viene de la idea de defender el territorio y posteriormente el Ojo Semilla Feminista nace pensando en el cuerpo como el primer territorio” (Coryat 2022 citado en Salazar 2022, 37). Así, este espacio que se gesta a través de diversas organizaciones y colectivas, es en un primer sentido la construcción de un territorio

seguro, en el que nuestras cuerpos puedan desplegarse con plena autonomía y libertad sin sentir miedo, es decir, es ante todo un territorio pensado y fabricado por nosotras para nosotras. Por eso, partiendo desde ese pensamiento, en La Partida feminista creemos que:

El cine comunitario feminista nos ha permitido construir un diálogo con cuerpos, hogares, imágenes, historias, afectaciones, preguntas y acogidas. Al reconocer nuestros cuerpos como primer territorio de creación y de disputa, construimos narrativas sobre nosotras desde otras estéticas, para así movilizarnos como mujeres, como creadoras y como comunidades. Estos espacios de creación y exploración han sido el lugar para abordar temas como el amor propio, la memoria, la maternidad y los territorios con diferentes metodologías. El territorio nos acoge para tejernos con el cine y contarnos desde nuestros propios contextos personales. Esta práctica es la excusa para vernos, comer juntas, reír, bailar y llorar. Nos permite hacer, ver y hablar de películas, formarnos como público, como amigas y soñar otros mundos. También nos permite darnos cuenta de la posibilidad del hacer desde otras lógicas, desde los sentires, desde lo “sucio” y la “monstruosidad”. El cine comunitario es un espacio para cuestionarlo todo, para acompañarnos, para estar al frente, para abrirnos paso, para ser y hacer. (La Red Cultural del Banco de la República en Colombia 2022, párr. 9)

En las anteriores reflexiones se puede ver que el cine comunitario feminista recoge aspectos que son fundamentales para nosotras como mujeres: el lenguaje corporal y verbal, la acción, las experiencias, la memoria, las emociones, las narrativas individuales y colectivas, la resignificación y construcción de nuevos sentidos y sentires, entre otros elementos. Por eso, desde las artes visuales proponemos crear nuestras colectivas para usar las herramientas audiovisuales y crear un contenido que muestre desde nuestro propio lente todas las temáticas que a partir de los sentires individuales y colectivos aporten para hacer un mundo más equitativo.

Por consiguiente, teniendo en cuenta todos estos argumentos, cuando *Ojo Semilla Feminista* convocó a mujeres de diferentes colectivos y organizaciones del continente, para que hicieran parte del encuentro como facilitadoras, yo sentí el llamado como una oportunidad para aventurarnos a crear y compartir entre todas las ideas que estaban rondando en nuestras cabezas desde hacía tiempo. El encuentro consolidó no solo esto, sino que nos permitió darnos cuenta de que las mujeres sí podíamos hacer cine comunitario entre nosotras mismas. Lo más importante que nos brindó este espacio, fue reconocer la importancia de poder generar más encuentros, en los que se diera paso a la formación y creación desde los feminismos a través del cine comunitario hecho por y para mujeres.

La experta en comunicación y educadora Diana Coryat (2020, comunicación personal), cocreadora del laboratorio *Ojo Semilla*, señaló que aunque en su organización

no se hablaba como tal de cine feminista, sí tuvieron que empezar a crear estrategias que les permitieran trabajar de manera diferenciada entre hombres y mujeres. Lo anterior debido a que durante procesos mixtos se daban situaciones muy incómodas que hacían que las chicas que eran parte de los procesos de formación no participaran mucho. Así que comenzaron a tomar algunas medidas, con el fin de que las chicas principalmente se apropiaran de los espacios y hablaran. Coryat explica:

Las chicas no hablaban y los chicos dominaban, había una manera muy estereotipada de ver y tratar a las mujeres, de quienes son ellas. Hay una dominación de la narrativa muy machista. En sus barrios, había un ámbito muy cargado de machismo. Había que separarlos para poder trabajar. En los espacios normalmente hay más chicos que chicas y por ende, son quienes dominan.

Por este motivo, Diana Coryath, Ana Acosta y Verónica Calvopiña deciden pensar en un espacio solo para mujeres y con temáticas de su interés, para así no solo hablar desde las herramientas tecnológicas, sino de lo que para ellas era importante en sus vidas, territorios y organizaciones.

Hay un aspecto importante a resaltar, a saber que varias organizaciones coincidían en pensar el cine comunitario feminista como parte del auge en el que se encontraban en ese momento los movimientos feministas en América Latina.

Las mujeres en América Latina estaban haciendo perceptible sus luchas, apareciendo más en la esfera pública. Igualmente, la visibilización de asesinatos a mujeres en Centroamérica y Suramérica era un foco importante de atención. Las luchas y demandas de las mujeres se hacían cada vez más visibles, lo que generaba un gran movimiento a nivel del continente, durante el 2016, siguieron paros, movilizaciones, huelgas y junto a las organizaciones feministas se unió el movimiento LGBTTTQ. Se empezaron a hacer exigencias para que se concretara una política pública en torno al aborto legal, y a reformular una serie de necesidades específicas de las mujeres de cada país: la precarización de trabajos provocados por el neoliberalismo, el surgimiento de gobiernos de ultraderecha, etc. (Varela, 2020). Por ejemplo, en Colombia La Ruta Pacífica de las Mujeres¹⁸, exigía una negociación al conflicto armado interno (Barrancos 2022, 69); en Brasil el derrocamiento de Dilma Rouseff y el asesinato de Marielle

¹⁸ “es una red de distintas organizaciones de mujeres con varias sedes regionales y una coordinación general [...] proponen, talleres de formación política y empoderamiento femenino, destacando el liderazgo y la trayectoria de las participantes, así como su capacidad de convocatoria amplia y la construcción de un discurso que integra las reivindicaciones de género y de paz, utilizando elementos simbólicos que unen e innovan según sus propósitos” (Montoya Duque 2022, 3-4)

Franco¹⁹ (2018), desataron manifestaciones en diferentes ciudades (73); entre otras. Estas actuaciones que se fueron replicando y sentaron un precedente fuerte en el movimiento feminista en América Latina, (Buquet 2022, 11).

Este punto de quiebre en la estructura social, fue lo que impulsó a la comunicadora social y máster en Estudios de la Cultura, Ana María Acosta, cofundadora del Churo Comunicaciones y del *Ojo Semilla*, a hacer cine comunitario feminista en Ecuador:

Hay un sentimiento del momento, de los feminismos en América Latina, que coincide con los movimientos feministas en Ecuador. El Churo siempre está junto a acciones de movilización de las organizaciones sociales. En el 2016 hicimos parte de la primera marcha “Vivas nos queremos”, fuimos parte del surgir, de la ebullición del movimiento feminista en Ecuador. (Acosta 2020, entrevista personal)

Esto también se da porque, como he mencionado, el cine comunitario no puede desligarse de los momentos políticos y sociales que viven los países, y de una u otra manera sus transformaciones deben ir acorde a los mismos. Cabe mencionar que las plataformas digitales también fueron claves para impulsar las demandas de las mujeres. Dato especialmente relevante para el movimiento feminista ecuatoriano que se: “ha caracterizado por ser un movimiento prolífico en cuanto a redes, plataformas, colectivas, asociaciones y otras formas de organización” (López Alvarado 2021, 44). En Ecuador se crea en el 2016 el colectivo feminista “Vivas Nos Queremos Ecuador”, que recoge y agrupa a múltiples organizaciones feministas del país. Por ende, vemos cómo el boom de los movimientos feministas en América Latina son determinantes para seguir en la búsqueda de espacios que recojan las demandas de las mujeres para reivindicarlas.

El segundo tiene mucha similitud con lo señalado por Diana Coryat, esto es que, en los procesos de formación que realizaba el Ojo Semilla no asistían las mujeres; siempre iban solo hombres. Las mismas comunidades los enviaban porque argumentaban que las mujeres no tenían tiempo para estar ahí, y si estaban, casi no participaban ni hablaban: “delegaban siempre a las mismas personas, siempre chicos, hay que hacer algo solo de mujeres, dijimos [...] ¿Dónde están las mujeres? ¿Por qué no participan las mujeres amazónicas?” (Acosta 2020, entrevista personal).

Por último, en el tercer punto, Acosta manifestó que había una preocupación, un temor que no les permitía lanzarse completamente a hacer un proceso que solo fuera de

¹⁹“Socióloga, feminista, militante de los derechos humanos y de las mujeres negras en Brasil, Marielle Franco fue baleada la noche del 14 de marzo de 2018 en Río de Janeiro. Tenía 38 años. En esos días venía denunciando la violencia en las favelas y el accionar de grupos parapoliciales” (Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales 2023, párr. 1).

mujeres, y era el aspecto técnico. El dominio de la parte técnica siempre ha estado principalmente en manos de los hombres, por lo tanto se les hacía difícil al principio pensar en un proceso donde ellos no hicieran parte.

En el caso de *La Partida*, Camila Camacho mencionó que ellas fueron las que decidieron hacer cine feminista, principalmente porque les gustaba, y a su vez, hacía parte de lo que ella personalmente había decidido hacer en su vida. En el caso del colectivo, veían a los feminismos como un complemento que ayudaba al fortalecimiento de los procesos con las mujeres, cuyo principal objetivo era el de romper con las lógicas de la producción audiovisual:

Creo que el audiovisual siempre ha estado imperado por unas lógicas mercantiles y del espectáculo y creo que el feminismo y lo comunitario dentro del audiovisual, permite pensarse no en términos de reproducir representaciones específicas, sino precisamente de reflexionar y cuestionar las formas en que se crean esas representaciones, no solo en las imágenes como resultado sino el mismo proceso de creación y de producción. (Camacho 2020, entrevista personal)

Hoy estas dos organizaciones hacen cine comunitario feminista; encuentran en este un espacio de ser y hacer como mujeres; un espacio de creación, especialmente más íntimo. Un lugar para encontrarse todas y a partir de ahí dar paso a creaciones audiovisuales. Posteriormente de que naciera *Ojo Semilla* en Ecuador, en muchas partes de América Latina han empezado a surgir colectivas, por ejemplo: La Contravisual (Ecuador), La Sandía Digital (México), Vivas y Grabando (México), Cine Mulher (Brasil), Fesdacine (Colombia), Raíces Colectivo de Artes (Colombia), Velas Negras (Colombia), Viento Visual (Colombia), La Partida Feminista (Colombia), Cine en Movimiento Difusión (Argentina), entre otros más. Siendo así Colombia y Ecuador referentes y precursores de este movimiento que se va extendiendo de a poco en todo el continente. Así, alrededor de estos acercamientos han surgido procesos en los que mujeres empiezan a colocarle apellido al cine comunitario de los feminismos, creando herramientas propias y espacios de creación feministas.

Aquí me parece importante realizar una aclaración, y es que aunque las mujeres que hacemos parte de estos procesos, hemos encontrado en los feminismos un espacio de identificación política, no siempre sucede con las compañeras participantes de los mismos. Muchas mujeres de las periferias no conocen o no entienden del todo estos términos, que muchas veces vienen ligados a la academia y a quienes tenemos el privilegio de conocerlos, es por esta razón que más que hacer de los feminismos una

bandera teórica, es en la praxis donde hacemos de estos una herramienta metodológica, tema que desarrollaé más adelante.

A través de este ejercicio autoetnográfico que involucra a estas dos organizaciones he buscado abrir un debate alrededor de tres puntos importantes sobre hacer cine comunitario feminista. Estos serán desglosados como categorías de análisis de esta investigación.

El primero es la división sexual del trabajo con relación al género y los roles que desempeñan las mujeres. El segundo, el uso y apropiación de las herramientas técnicas; tercero, la metodología en los procesos de formación. Los tres aspectos nos van a permitir indagar más a profundidad sobre el hacer en cada organización, para así poder dar respuesta a la pregunta de esta investigación: ¿Qué contradicciones surgen entre la esfera simbólica y material en los procesos de cine comunitario feminista *Ojo Semilla* (Ecuador) y *La Partida Feminista* (Colombia)? Al mismo tiempo, develarán el devenir de lo que es hacer cine comunitario feminista en Colombia y Ecuador.

3. Las demandas se vuelven premisas

Este apartado se llama “las demandas se vuelven premisas” porque a pesar de que históricamente las mujeres hemos librado diferentes batallas monumentales en pro de la obtención y reivindicación de nuestros derechos, logrando diversas reparaciones, algunas peleas aún siguen estando vigentes. Especialmente me quiero centrar en las luchas que se han tenido que dar en el campo cultural y artístico. Esto porque históricamente las mujeres “antes de ser artista[s] entraba[n] dentro de lo femenino [...] se consideraba inofensivo pintar flores o cosas decorativas. No se pensaba que te ibas a dedicar profesionalmente al arte. No se pensaba que ibas a continuar y menos a dedicarte profesionalmente al arte” (Jarque 2012, párr. 10)

Se sabe que, por mucho tiempo las mujeres tuvieron que esconder su talento detrás de seudónimos masculinos, o peor aún, conceder los méritos literarios o artísticos a sus esposos. Tenemos algunos ejemplos con las hermanas Brontë, quienes publicaron sus obras literarias con los apodos de Currer Bell (Charlotte Brontë), Ellis Bell (Emily Brontë), y Acton Bell (Anne Brontë); las tres mantenían las iniciales de sus nombres auténticos (López 2023). Muchos de estos reconocimientos se dieron en la posteridad como resultado de un largo proceso de luchas por la igualdad de derechos.

Por su parte, en la industria cinematográfica, las mujeres han tenido un papel laboral visible pero como “objetos de publicidad” (De la Vega 2017, 17). Asimismo, se

promueven estereotipos sexo-genéricos en los que nos asocian con las emociones, los detalles y la fragilidad; mientras que los hombres se conciben como sujetos (nótese que no son objetos) que tienen atributos de mando, autoridad y voz:

de la misma manera que la emoción ha sido tradicionalmente vinculada al ámbito informal frente al formal (esfera pública), la emoción y lo subjetivo también han sido vinculados mayoritariamente al género femenino (Fischer, 2000; Lupton, 1998), como se ha hecho con lo racional vinculado al género masculino (Holmes, 2004). (Orbegozo, Larrondo y Landaburu 2021, 252).

A pesar de que las mujeres hemos logrado ocupar un espacio en la esfera pública, esto no garantiza del todo que no sigamos siendo feminizadas desde el ámbito cultural, y que por lo tanto las funciones y la división sexual del trabajo siga estando muy presentes, aún sigue siendo muy normal que se nos relacione con la emocionalidad, contrario a la racionalidad.²⁰ De esta manera, las percepciones y la mirada masculina han sido una gran influencia para que la sociedad aún nos siga atribuyendo estas características y asociándolas con debilidad. En el caso del campo del cine debido a esta circunstancia, hemos estado condicionadas a trabajar en tareas especialmente de producción, porque “los conocimientos técnicos, incluidos en cine, eran privilegio de hombres” (De la Vega 2017, 16). De modo que, teniendo en cuenta todos estos puntos, el cine comunitario feminista busca principalmente dar un espacio más protagónico a las mujeres en la realización audiovisual, desde la asignación de roles de dirección hasta el uso de las herramientas técnicas.

Para lograrlo, se han creado metodologías que incorporen a los feminismos como herramienta, que permitan hacer de ellos, no solo una teoría, sino que también puedan estar presentes en el hacer diario de cada uno de estos procesos. Igualmente, uno de los aportes de los feminismos en el arte, la cultura y el audiovisual, ha sido revelar que estos campos mantienen relaciones de poder marcadas por la interseccionalidad de género, raza, sexualidad y clase social. Esta idea aporta en la separación de los espacios público y privado, otorgándoles a las mujeres una mayor participación en los círculos culturales.

Sin embargo, la esfera pública vs la privada trae también implícita la problemática del trabajo asalariado, la precarización laboral y las vidas diarias de las mujeres en el hogar. Estos elementos tienen una enorme incidencia sobre nosotras, en tanto existen

²⁰Este es un debate en el que no vamos a detenernos. Sin embargo, cabe mencionar que ha comenzado a cobrar relevancia, debido a que “la argumentación feminista en torno a las emociones ha ido evolucionando, en la misma medida que desde la propia psicología se redefinía este concepto, rompiendo con la oposición emoción/cognición (Butler, 1997 citado en Saavedra, Herrero y Gago 2022, 38).

prejuicios que nos impiden acceder a contrataciones de trabajo. Me propongo desarrollar cada uno de estos puntos a continuación, para luego mostrar cómo desde el cine comunitario feminista nos planteamos crear ambientes más propicios para que las mujeres puedan tener una vida más íntegra en todos los aspectos.

La esfera pública reúne diversas características como: “lugar de encuentro y socialización, en el que cada cual puede gozar de los placeres de la pura sociabilidad, vida relacional sin objeto concreto” (Delgado 2007, 225 citado en Zúñiga 2014, 78). De manera que, pensaríamos que el espacio público es el lugar idóneo para la libertad, para todos, en el que esperaríamos que no se den restricciones de acceso para ninguna persona (Valcárcel 1997, 185). Pero, ocurre todo lo contrario a ello, porque está marcado por exclusiones relacionales y de poder:

Lo femenino, asignado a la mujer, se ubica de modo exclusivo en el ámbito privado, doméstico, familiar. El ámbito “privado” aparece como el propio de la mujer, la cual por naturaleza podría desempeñarse mejor en ese sentido. Este es el espacio del cuidado, de la atención a los otros, de los afectos, de la reproducción de la vida, del trabajo no remunerado e invisible. (Delgado de Smith 2008, 117)

El feminismo ha lanzado fuertes críticas a esta mirada androcentrista e introdujo un modelo diferente²¹ donde se diluye la dicotomía privado vs público. Los nuevos cambios han suscitado una adaptación a esta nueva realidad, así como la apertura para otros espacios de participación. Con respecto a esta problemática en la industria cinematográfica, el rápido auge que tuvo esta y la urbanización que pronto alcanzó a los sectores más apartados, fueron una notable influencia dentro de este proceso. Los modelos clásicos de cine y los estereotipos de género, tuvieron una respuesta inmediata durante los años setenta, impulsadas también por el momento histórico;²² circunstancia que permitió la formación inicial de “colectivos de cine-mujer para contrarrestar la realidad de marginalización de mujeres en las industriales nacionales de cinematografía, como el colectivo Cine Mujeres de México, que agrupó a feministas militantes de izquierda y otros grupos en Colombia y Venezuela” (Fregoso 2016, 2). Así, las importantes reconstrucciones y reivindicaciones de las luchas sociales de los años setenta, trajeron consigo nuevos paradigmas de pensamiento, que dieron impulso a diversos

²¹ “El encuentro entre la izquierda y el feminismo en los ochenta releva el surgimiento del nuevo sujeto político que invadió la calle, cacerola en mano, reclamando democracia e igualdad de género: el movimiento de mujeres que cuestionó la dicotomía entre lo público y lo privado” (De Giorgi 2016, 13).

²² Para ese momento existían una serie de luchas colectivas y demandas de reivindicación para los movimientos sociales de minorías en Estados Unidos (afroamericanos, chicanos y pueblos indígenas), así como la lucha de liberación de mujeres (Fregoso 2016, 2).

espacios dentro de la creatividad y el arte. Por ejemplo, algunos de los filmes en México fueron dirigidos por:

alumnas del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), en los que abordaron temas tabú para la época: el aborto (*Cosas de mujeres*, 1975-1978, de Rosa Martha Fernández), el trabajo doméstico (*Vicios en la cocina*, 1977, de Beatriz Mira), la violación (*Rompiendo el silencio*, 1979, de Rosa Martha Fernández) y la prostitución (*No es por gusto*, 1981, de Mari Carmen de Lara y María Eugenia Tamez) (Torres San Martín 2008, 115)

Así que, la época de los setenta marcó un hito histórico y sentó los precedentes para las futuras generaciones, debido a que como manifiesta la documentalista mexicana María del Carmen de Lara les permitió (a ella y a otras), ejercer otros roles como en la cámara, sonido, asistencia de dirección, entre otros (112); este tema será desarrollado más ampliamente en el siguiente su acápite.

Por su parte, ya para finales de los años ochenta e inicios de los noventa, las mujeres cineastas en América Latina y el Caribe comenzaron a tener encuentros, como el que tuvo lugar en México en el Distrito Federal, denominado “Cocina de mujeres” (Fregoso 2016, 2). Estos encuentros fueron posibles gracias a la larga trayectoria de exigencias en las dos décadas anteriores. Para este momento y tras el encuentro, comenzaron a surgir categorías como: ““cine de mujer”, la estética femenina, estética feminista [...] fue un momento histórico en que las condiciones sociales y culturales del continente respondían a los cambios drásticos del neoliberalismo y pos-autoritarismo [...]” (Fregoso 2016, 2). Las nuevas narrativas y exigencias del mercado encontraron eco y un espacio de representación importante en las mujeres cineastas que vinieron repletos de oportunidades y tendencias. En este sentido, es necesario resaltar las conquistas que tuvieron lugar en el siglo pasado y que hicieron posible la transformación y creación de nuevos formatos de producción, así como el abordaje de temáticas prohibidas que daban cuenta del cambio y transición en el pensamiento de la sociedad.

Sin embargo cada época tiene su propio desafío. Las ideas de autonomía y libertad que irrumpieron en la sociedad con la llegada del neoliberalismo, trajeron consigo una serie de reformas: el esquema de tercerización laboral, la reducción de salarios, disminución de los derechos laborales por parte del Estado y las empresas, y el aumento de la precarización laboral.

Las artes audiovisuales como todos los demás sectores industriales, han sido fuertemente golpeadas por la ineficacia en las regulaciones laborales para proteger a los

empleados. Para quienes trabajamos haciendo producciones audiovisuales, nos enfrentamos a un panorama desolador para buscar un trabajo. Hay un abanico de opciones entre autogestionar proyectos con otras organizaciones, participar en fondos concursales con el Estado o encontrar voluntariados con ONG's a cambio de un certificado y ganar experiencia. Esta inestabilidad e informalidad en la búsqueda de empleos, son características propias de quienes trabajamos utilizando la creatividad como recurso:

El contexto de estos sujetos creadores estaría definido por su infiltración en trabajos y prácticas temporales y en vidas permanentemente conectadas. Sujetos envueltos en precariedad y travestidos de entusiasmo fingido, usado para aumentar su productividad a cambios de pagos simbólicos o de esperanza de vida pospuesta. (Zafra 2017, 14)

La desvalorización del trabajo artístico y creativo (especialmente para las mujeres), así como la falta de políticas públicas, de inversión, seguridad laboral, en la cultura, es una constante que nos acompaña a quienes hemos decidido este camino. La incertidumbre y las limitaciones para obtener empleo fijo, o a la dependencia constante de los fondos concursables, así como falta de garantías de acceder a seguridad social, fondo de pensión u otras regulaciones y derechos, son casi imposibles de imaginar y acceder. Además, cabe resaltar que existe una alta demanda en personas cada vez más especializadas, pero sin garantías laborales, invisibilizadas y con condiciones laborales, cada vez más precarias y vulnerables. En este sentido, la precariedad se debería pensar más allá de lo laboral o salarial, porque abarca un “conjunto de condiciones materiales y simbólicas que determinan una incertidumbre vital con respecto al acceso sostenido a los recursos esenciales para el pleno desarrollo de la vida de un sujeto” (Precarias a la Deriva 2005, párr. 1). De manera que, mientras no existan unas políticas públicas claras que protejan los derechos de los/as trabajadores del sector cultural y artístico no accederemos a mejores condiciones laborales.

En este contexto, los desafíos que tenemos las mujeres que trabajamos en el medio audiovisual y específicamente quienes hemos decidido crear espacios de cine comunitario feministas, es contribuir a liberarnos contra las inseguridades en todos los campos que nos han llevado a atrincherarnos o a seguir en ambientes laborales inhóspitos, sobreexplotadas y relegando o abandonando nuestras ocupaciones como madres, hijas, esposas, etc. Además, el cine comunitario nos permite apropiarnos de nuestras narrativas, así como la manera en que queremos ser vistas, nombradas e interactuar mediante la generación de espacios propios. Así, mediante estos recursos nosotras mismas hemos abierto el camino para mostrarnos en la esfera pública y escoger las temáticas de las que

queremos hablar; llevamos pantallas a donde normalmente no quieren que las llevemos, lo cual se ha convertido en un espacio para el encuentro constante que nos impulsa e invita a tomarnos (simbólicamente) lugares que antes no estaban disponibles para las mujeres que trabajamos en las artes y el cine. En consecuencia, estas demandas también están atravesadas por paridad, equidad salarial, mayores y mejores condiciones laborales, aunque para muchas colectivas u organizaciones (como ya hemos mencionado) no es posible alcanzar salarios fijos o mantener un nivel económico estable.

La lucha desde el cine comunitario feminista ha sido que las cargas laborales sean redistribuidas equitativamente, que las condiciones siempre sean lo más favorables para todas. Apelamos al cuidado y autocuidado, a conocer los alcances, pero también a reconocer las necesidades de las otras compañeras e irnos relevando o acompañando en las diferentes tareas. Por ejemplo, dentro de La Partida Feminista tenemos como costumbre al final de cada taller, tener un momento para compartir la palabra; ahí ponemos cómo nos hemos sentido hasta ahora, si hay algo que necesito o que mi compañera necesite. Esto se realiza con el fin de poder seguir dándonos prioridad a nosotras y a nuestros sentires, y después pensar en aquello que se necesita para continuar materializando el proceso creativo.

Desde estos espacios seguimos trabajando en pro del reconocimiento como sujetas, la posibilidad de la libre expresión, así como una nueva representación en torno a nuestras identidades discursivas, visuales y la incorporación de aspectos relativos al lenguaje (Hernández 2007, 17). En el siguiente subacápite, abordaré la relación de la división sexual del trabajo con relación al género y los roles que desempeñamos dentro del campo audiovisual.

3.1 La división sexual del trabajo con relación al género y los roles que desempeñan las mujeres en el trabajo audiovisual

La discusión en torno a este punto parte del papel que desempeñan las mujeres en el ejercicio artístico. Históricamente a las mujeres en las artes, se les ha asignado los roles de administrar, de cuidado, el doméstico, trabajo asociado a lo que hoy se denomina gestión cultural; el que permite y posibilita los procesos creativos y la trayectoria de las carreras artísticas de los hombres:

Llevar la agenda de las citas, preparar el café y la comida, ha hecho que las mujeres aun trabajando paralelamente en la creación de las producciones, sigan estando alejadas de la esfera pública, así como de los reconocimientos que son dados los hombres, llevando a

las mujeres a una resignación, por entrega amorosa o compromiso colectivo. (De la Vega 2020, 1)

La anterior cita da cuenta de los roles que han sido desempeñados por las mujeres, los cuales han estado condicionados principalmente porque el género es una construcción social, que nos deja (como menciona de La Vega) lejos de la esfera pública y nos ubica en una posición pasiva; además, también desde una visión religiosa de purificación, maternal e inmaculada.

Acá el problema central recae en la mirada. Antiguamente a la mujer se le asociaba con estereotipos provenientes de la Iglesia Católica, tomando como ejemplo ideal a la Virgen María: mujer devota del hogar, pureza, bondad, virginidad, etc.; es decir, la mujer era más un objeto de contemplación. Sin embargo, este pensamiento cambia con la llegada de los artistas en el Renacimiento, las obras estaban caracterizadas por mostrar un modelo de “mujer pasiva y eterna musa” (Sardá 2006, 10). A partir de ahí, la mujer se convierte en un objeto del deseo; un nuevo imaginario social emerge: “han sido los artistas hombre los propietarios de la representación de la mujer en el arte, según la época en que han vivido, imponiendo roles determinados a la mujer” (12). En este sentido, la cosificación de la mujer proviene de una visión antigua, materializada por los artistas y retratada en el arte.

La irrupción de las mujeres dentro de la industria del cine fue relacionada con patrones estéticos. Se partió de la suposición que entre más bonita y menos ropa tenga, más vende: “este análisis de las imágenes que muestran a la mujer como objeto ha conducido también a considerar hasta qué punto las mujeres aparecen representadas como objetos víctimas, en especial en los medios dirigidos específicamente a la audiencia masculina” (Khun 1991, 20 citado en Salazar 2022, 18). En este sentido, la propuesta desde el cine comunitario para no reproducir los estereotipos de la mujer como objeto, es centrarnos en visibilizar a la mujer sujeto, es decir, aquella que está atravesada por una serie de historias, memorias y problemáticas.



Figura 8. Mujeres dialogando sobre aquello que les gustaría contar en sus historias. Proyecto: Partidas de la Imaginación 2023. Imagen de la Partida Feminista

Por otra parte, las caracterizaciones sociales de las mujeres han estado ligadas a la construcción histórica de un nuevo orden patriarcal, donde comenzaron a ser vistas también como sirvientas y sostenedoras de la fuerza de trabajo masculina, aspecto fundamental para el desarrollo del capitalismo: “sobre esta base pudo imponerse una nueva división sexual del trabajo [...] la división sexual del trabajo fue, sobre todo, una relación de poder, una división dentro de la fuerza de trabajo, al mismo tiempo que un inmenso impulso a la acumulación capitalista (Federici 2016, 176). Todas estas premisas dan por sentado, como dice la escritora y activista feminista Silvia Federici, que para las mujeres hay un trabajo que se hace por amor, “un atributo natural de nuestra psique y personalidad femenina; una necesidad interna, una aspiración, proveniente supuestamente de las profundidades de nuestro carácter de mujeres”. Hablando del trabajo doméstico, la autora menciona: “[...] fue transformado en un atributo natural en vez de ser reconocido como trabajo ya que estaba destinado a no ser remunerado” (Federici y Austin 2019, 245).

Para *La Partida* la división sexual del trabajo tiene que ver con una idea del deber ser de lo masculino y de su manera constante de ver y darle lugar a las mujeres en los espacios de creación. Al respecto señalan:

Lo masculino: el deber ser. Ha puesto lo femenino a trabajar bajo el orden lógico de la masculinidad. Narra la figura femenina desde su mirada estática y violenta. Excluye las voces diferentes. Usa a las mujeres como fuerza de trabajo cuidador o las ha relegado al cuidado o, a los trabajos que considera poco relevantes. Media la entrada de las voces femeninas sólo bajo sus lógicas excluyentes. (La Partida Feminista 2022, 41)

Los roles de género demarcan la posibilidad y la representatividad para nosotras las mujeres. Además, nos ubican dentro de los espacios que debemos ocupar o no, y delimitan nuestras capacidades relegándonos a ámbitos infravalorados. Así, a partir de una lógica hegemónica y patriarcal que parte también desde una construcción social, se

estipula las funciones que debe asumir o cumplir cada género. Por ejemplo, se ha mostrado a las mujeres como débiles y poco hábiles para el uso de tecnologías; desde la parte religiosa se creó la idea que las mujeres debemos ser protegidas por los hombres constantemente. Asimismo, se infundió la creencia que el hombre debe proveer el sustento económico al hogar y la mujer el cuidado de la casa, donde debemos asumir un papel sumiso frente a las actitudes de los maridos. Estos puntos son una muestra para ver que desde diversos constructos sociales y creencias las mujeres somos constantemente relegadas y marginadas.

Por consiguiente, la división sexual del trabajo depende de factores que siguen estando presentes y arraigados en las prácticas de las sociedades, que muchas veces se camuflan pero que salen a flote cuando tenemos que interactuar en los mismos espacios, tal como sucede en el caso nuestro que compartimos el campo de cine y audiovisual comunitario.

3.2 El uso y la apropiación de herramientas para sacar nuestra voz

Cuando asistimos a algún rodaje o una presentación musical o artística, está naturalizado ver en la parte técnica a los hombres. Estas condiciones están dadas, como mencionaba anteriormente, por los roles de género. Así, se da por sentado que los hombres tienen mayor capacidad técnica; creo que todas alguna vez le hemos dicho a algún hombre: “venga hágalo usted, porque usted si entiende de tecnología; o usted maneja mejor el equipo que yo”. El *Ojo Semilla* es un laboratorio que se desarrolla hace varios años; en su momento era mixto en su participación. Sin embargo, en Sangolqui y en Peguche, Ecuador, en el 2017, se realizaron dos versiones solo para mujeres, que estuvieron acompañadas en la facilitación y en aspectos más técnicos por hombres de El Churo. Al respecto Ana Acosta nos cuenta que, para hacer el *Ojo Semilla* del 2018, no sabían si incluir a los compañeros del proceso o no, pues había temor por quién y cómo se harían los aspectos técnicos del encuentro:

Había la duda de que hubiera hombres, porque teníamos la duda de quién, y cómo se haría la parte técnica. Full miedo de que solas no íbamos a poder hacer un encuentro solo de mujeres. En otros procesos siempre estuvimos acompañadas. (Acosta 2020, entrevista personal)

La anterior cita nos deja ver cómo desde constructos sociales e ideas infundadas las mujeres aún inconscientemente cedemos el poder a los hombres en lo técnico, y como

nosotras mismas nos relacionamos desde el lugar del miedo a lo técnico, dudando de nuestras capacidades. Sin embargo, Ana también nos cuenta que:

y ahí decidimos que sería solo para mujeres, fue todo un proceso que no hubiera sido posible desde el contexto de los feminismos en crecimiento, de la necesidad del activismo feminista. Lanzarnos a pensar que hubiera cine comunitario feminista, [...] Fue vencer el miedo, fue darnos cuenta que sí había mujeres que podían hacerlo, fue trabajo a pulso entre dos mujeres de la organización. (Acosta 2020, entrevista personal)

Aquí traigo a colación un recuerdo de una llamada que recibí de Ana, preguntándome si conocía mujeres que pudieran ser facilitadoras del laboratorio, pero que también tuvieran conocimientos técnicos, porque estaba segura que podríamos hacer un *Ojo Semilla* sin hombres. Así comenzó la convocatoria a la que acudimos diferentes mujeres de América Latina; por ejemplo, desde México, vino una compañera con conocimientos en edición; de Argentina, una amiga de la organización Cine en Movimiento trajo sus saberes de guion y de educación popular aplicadas al cine; de Colombia, estábamos sonidistas, productoras, camarógrafas, directoras de arte, entre otras. De manera que, teniendo en cuenta esta experiencia, afirmo que, aunque hay dos antecedentes de trabajo con mujeres y feminismos dentro del *Ojo semilla*, solo fue hasta el 2018 que realmente se desarrolló uno feminista en su máxima expresión.



Figura 9. Proceso de formación en el Proyecto Partir de las Raíces 2021, en Ciudad Bolívar. Imágenes de la Partida Feminista y Colectivo de Artes Raíces

Por lo tanto, apropiarse de herramientas técnicas, ha contribuido de muchas maneras a desestructurar un sistema patriarcal, así como irrumpir en los cánones establecidos en el audiovisual, cuestionando fehacientemente la idea de un sujeto hombre soberano, dueño del saber y del poder, y por lo tanto se hace completamente necesario y se convierte en una demanda del cine comunitario feminista.

Proponer y acercar los diálogos sobre el feminismo o sobre las necesidades concretas de las mujeres, más las herramientas tecnológicas, nos ha permitido romper la brecha de los roles y generar una apropiación de esta, que por mucho tiempo ha estado manejada principalmente por los hombres. La creación deja de ser algo lejano para convertirse en algo cercano. Ellas son las directoras, productoras, camarógrafas, de sus propias películas (Coryat, Morales y Dorado 2022, 10).

En consecuencia, tener la cámara, hacerla propia, es algo simbólico y muy significativo; nos permite a las mujeres decidir y abordar nuestra propia representación frente a la visión del cuerpo de la mujer como objeto de deseo, y también la figura femenina como un ideal religioso, patriótico o doméstico, y como un estímulo sensual para un público masculino (Hernández 2007, 20).

Las mujeres asumimos un rol crítico desde nuestras propias vivencias; poniendo el cuerpo, que es el que ha sido oprimido; rechazando al falocentrismo como único sujeto creador; reapropiándonos del audiovisual, la comunicación, el arte y la cultura y de sus múltiples maneras de hacerlo; recuperando otras formas que están fuera de los cánones preestablecidos; rescatando aquellas expresividades consideradas como marginales. Por ende, esto nos permite a las mujeres utilizar nuevas herramientas, incluir el performance, el video, sonido, entre otros, como expresiones, individuales, pero también colectivas, que nos posibilitan crear desde un enfoque feminista.

No obstante, estas posiciones comienzan a generar una inestabilidad en la cultura, “lo que desestabiliza la cultura es “la materia fuera de lugar”: la ruptura de nuestras reglas y códigos no escritos. [...] un signo de contaminación, de fronteras simbólicas que están siendo violadas, de tabúes rotos” (Hall 2013, 421). Una desestructuración que nos permite desarrollar un papel importante y significativo en el mundo del audiovisual, convirtiendo a la teoría feminista en una herramienta política que permite el acceso al poder del campo interpretativo de las mujeres, colocándonos así en un espacio creativo, productivo y activo.

Sin embargo, la filósofa y crítica literaria Spivak, nos plantea que el camino de las mujeres latinoamericanas está marcado también por otras variantes, y que por lo tanto esto ha hecho que, aunque existan importantes manifestaciones desde los feminismos, aun no son tan fuertes, como sí lo son en Estados Unidos o Europa. Spivak (1994 citado en Hernández 2007, 34), plantea que:

La mujer latinoamericana se encuentra triplemente desplazada. Esta despojada de su deseo primordial, después es nombrada por una cultura que no le pertenece y por último

para occidente forma parte de lo otro al estar inmersa en un espacio geográfico periférico, es decir es triplemente desplazada porque es mujer, artista y latinoamericana. Spivak (1994 Citado en Hernández 2007, 34)

Entonces, debido a esta triple exclusión que se plantea en la anterior cita, para nosotras no solo es importante hacer cine comunitario, sino también es fundamental hacer cine comunitario feminista que permita disminuir los roles de género en el campo audiovisual, especialmente en la comprensión y manejo de herramientas tecnológicas, así como en facilitar el acceso y la comprensión para nosotras. Herramientas que nos posibilite hacer nuestras propias realizaciones, apropiarnos y crear colectivamente no solo imágenes propias, sino también procesos de formación y circulación, con temáticas particulares, a través del audiovisual. Entonces, narrarnos a nosotras mismas y sin intermediarios se convierte en el principal objetivo del cine comunitario feminista.



Figura 10. Proceso de formación: “Las Doñas Paramunas”; Escuela de comunicación popular para mujeres campesinas del Sumapaz. Imágenes de Camila Malaver

3.3 La metodología en los procesos de formación

El cine comunitario es ante todo un proceso de formación que se encuentra atravesado por unas metodologías propias que se van construyendo desde los contextos de cada territorio, organización y proceso. Estas metodologías están apoyadas en la *Educación Popular* (Paulo Freire), así como en la *Investigación Acción Participativa* de Fals Borda, de donde toma algunas de sus premisas para el desarrollo de sus metodologías.

El educador brasileño Paulo Freire hizo importantes aportes a la pedagogía, que actualmente son muy conocidos y retomados para desde allí proponer metodologías con el fin de transformar las sociedades. El concepto de educación popular lo creó en 1960, inspirado y auspiciado por los sindicatos, estudiantes y movimientos campesinos. Un modelo educativo que emergió en contraposición al modelo tradicional (Gentil y Alcasar

2021). En primer lugar, debemos definir en qué consiste este concepto de Educación Popular:

De modo más radical, la Educación Popular significa para mí, caminos, esto es, el camino en el campo del conocimiento y el camino en el campo político a través de los cuales, mañana -y ahí viene la utopía- las clases populares encuentren el poder. Esto es lo que significa Educación Popular para mí: lo que significaba en los años 60, lo que significaba en los años 70, lo que significaba en los años 80 y lo que significa hoy también (Freire 2009, 64 citado en Jimena, Verdeja y Inda-Caro 2021, 4).

La respuesta a estos caminos se aborda principalmente desde las ciencias sociales; aunque la educación popular también se ha aplicado en la pedagogía y el trabajo social y comunitario (Guzmán 2018), razón por la cual se puede encontrar una fuerte incidencia en los programas desarrollados para los sectores populares. En este sentido, al priorizar insertarse dentro de comunidades que han sufrido el abandono estatal, busca la manera de crear sociedades más humanas y equitativas, donde se resalten la defensa de los derechos humanos, el medio ambiente, el género y otras problemáticas sociales que se suscitan alrededor de estas.

Asimismo, uno de los principales objetivos de la educación popular consiste en la liberación del ser humano. Esto es posible cuando se conjugan dos elementos: uno, acceso al conocimiento; dos, el reconocimiento de que existe una necesidad de alcanzar la libertad. Para lograrlo, Freire creó los “Círculos de Cultura”, que brindaban alfabetización utilizando conceptos que fueran fáciles de identificar para las personas y que estuvieran conectados con el diario vivir. Así, por medio de ejemplos se les incitaba a cuestionarse sobre “el contexto social que les rodeaba, convirtiendo con ello al acto educativo en una reflexión “no neutral” sobre la práctica social cotidiana, que conllevaba un despertar de la emancipación transformadora y revolucionaria frente a las situaciones de opresión” (Jimena, Verdeja y Inda-Caro 2021, 5). De manera que, a través de estas estrategias se pretendía concientizar a las personas sobre su entorno, su historia, cultura, saberes y sobre todo proyectar un futuro. Así, la práctica pedagógica del brasileño Freire involucra “una acción comunicativa que tiene efectos en la construcción de la persona y lo colectivo” (Guzmán 2018). En contraposición a la educación clásica, Freire pretende que se reconozca al “otro” como un sujeto atravesado por un saber, y no solamente como un sujeto pasivo. En este sentido, la educación que nos plantea el brasileño es toda una apuesta política, que pretende una formación íntegra e integral de las personas para que adquieran las herramientas necesarias para la construcción de un mundo mejor.



Figura 11. Proyecto Minga Audiovisual 2021. Imagen de La Partida Feminista

Por su parte, el colombiano Orlando Fals Borda ha sido reconocido como uno de los pensadores críticos contemporáneos más influyentes e importantes en América Latina. Su pensamiento aborda principalmente las constantes reflexiones en torno a las condiciones de la sociedad colombiana, haciendo un aporte desde la sociología y la investigación transformadora. Una de las herramientas que más han trascendido en su legado es la Investigación Acción Participativa (IAP), metodología que desarrolló durante la época que tuvo gran acogida la sociología en Colombia durante 1960. Debido a los exitosos resultados que se obtuvieron cuando las aplicó a las comunidades, “que son las que construyen herramientas para sus acciones sociales” (Calderón y López 2011), se extendió rápidamente por toda la región como una nueva forma de investigar. Una de las principales propuestas de la IAP consiste en:

una cercanía cultural con lo propio que permite superar el léxico académico limitante; busca ganar el equilibrio con formas combinadas de análisis cualitativo y de investigación colectiva e individual y se propone combinar y acumular selectivamente el conocimiento que proviene tanto de la aplicación de la razón instrumental cartesiana como de la racionalidad cotidiana y del corazón y experiencias de las gentes comunes, para colocar ese conocimiento sentipensante al servicio de los intereses de las clases y grupos mayoritarios explotados, especialmente los del campo que están más atrasados. (Fals Borda y Brandao 1987, 5)

La descripción de Fals Borda plantea que se derriben las barreras entre académicos y actores participantes para dar paso a un diálogo horizontal entre los dos. Asimismo, desaparece la tensión entre teoría y práctica al inducir “un diálogo entre los saberes teóricos y saberes prácticos” (Ortiz y Borjas 2008, 618), lo que también conlleva a que el educador tenga en cuenta el principio de Freire, que establece que este debe cumplir la función de concientizar a la comunidad, abordando desde el lenguaje simple y cotidiano las realidades y contextos sociales. De manera que, es un proceso transversal en el que

todos nos reconocemos como sujetos en procesos de formación, en el que hay un intercambio de saberes que nutren los panoramas para ejecutar acciones transformadoras en las sociedades. Es decir, la IAP es un proceso dialéctico continuo que se diferencia de todos los demás métodos conocidos hasta ese momento, en tanto “es la forma colectiva en que se produce el conocimiento, y la colectivización de ese conocimiento” (Fals y Brandao 1987, 18).



Figura 12. Mapeo de intereses: “Las Doñas Paramunas”: Escuela de comunicación popular para mujeres campesinas del Sumapaz. Imagen personal Carolina Dorado

Tanto el enfoque de Paulo Freire como el de Fals Borda son pilares fundamentales para desarrollar nuestras propias metodologías de trabajo en el cine comunitario, un proceso creativo que se ve reflejado en el desarrollo de un resultado, que no necesariamente puede ser un producto audiovisual sino múltiples formatos. Aquí parto de la premisa que finalmente el audiovisual es todo aquello que se ve y se oye, y por ende sus creaciones pueden ser más amplias. Por esto, para nosotras es imprescindible que nuestro producto final tenga en cuenta las necesidades específicas del territorio, así como de sus habitantes y de quienes hacen parte del proceso de formación y realización.

Desde hace algún tiempo, las mujeres hemos manifestado que estas metodologías siguen reproduciendo esquemas hegemónicos de realización audiovisual convencional, empezando por la distribución de los roles de trabajo, el desarrollo poco horizontal en la aplicación y construcción de los saberes. Además de eso deja por fuera temáticas específicas que nos interesan a las mujeres, tales como: derechos sexuales y reproductivos; violencia de género; diversidades sexuales; entre otras, así como formas de hacer y de comprender, propuestas por la mediación de los feminismos.

Para tratar estas temáticas ha sido necesario crear espacios propios e independientes que permitan generar metodologías con enfoque feminista; en algunos casos fuera de las organizaciones, en otros desde adentro.

El desarrollo de estos procesos metodológicos ha tenido que ser negociado constantemente con los compañeros, ya en su gran mayoría las organizaciones que realizan cine comunitario son mixtas. Además, porque cuando pensamos en organizaciones sociales y comunitarias, se pensaría que de por sí, ya existen maneras horizontales de relacionamiento. Sin embargo, en algunos procesos, esto está muy lejos de ser completamente real, lo que hace que la mayoría de veces sea muy difícil para los hombres poder escuchar lo que tenemos que decir las mujeres, sobre todo cuando se proponen temáticas que nos interesan. En muchos casos, lo primero que hacen es ignorarnos, en parte porque saben que es un tema que les afecta y los interpela directamente. Por lo tanto, hacerse a un lado y dejar que sean las mujeres quienes faciliten las acciones metodológicas les es aún muy difícil.

En mi caso particular, como contaba al inicio de este capítulo, fue imposible poder mediar dentro de la organización; tuve que apartarme para poder realizar un trabajo metodológico directo con mujeres desde los feminismos, tratando de encontrar principalmente un ejercicio que desestructurara las ideas de la jerarquización y de poder relacionado con el conocimiento. Conocimiento que como ya hemos descrito en algunos apartados de este capítulo ha estado mediado históricamente por los hombres, quienes tenían acceso a la educación, por tanto, al conocimiento y esto por ende les dotaba de poder, que finalmente busca y encuentra una resonancia en un sistema patriarcal que sistemáticamente invalida cualquier otro tipo de saber, que no sea el normalizado, principalmente desde la academia y por la tanto valida la jerarquización del saber.

Por lo tanto, el reto para nosotras desde estos ejercicios de creación, es principalmente validar esas otras voces, saberes, el reto consiste constantemente en abrir un camino que permita validar lo que ha estado invalidado por mucho tiempo:

En ese sentido, la pedagogía feminista se convierte en una estrategia para generar espacios de formación y movilización autónomos para las mujeres. Esta pedagogía permite dar un nuevo rumbo, renovar metas, formas y ritmos para caminar. (Coryat, Morales y Dorado 2022, 10)

Construir metodologías desde los feminismos nos invita constantemente al involucramiento del cuerpo como primer territorio, así como brindar espacios seguros fundamentales para las mujeres, ya que existen necesidades específicas y una fuerte

demanda por ser escuchadas y acompañadas. Pero, principalmente nos invita a cuestionar (nos). Al respecto Camila Camacho Cofundadora de la Partida nos menciona:

El feminismo siempre nos lleva a cuestionarlo todo, y creo que esa puede ser la principal metodología, cuestionarnos sobre nuestro cuerpo, los procesos de producción, cuestionar porqué lo hacemos de esta forma y no de la otra, cuestionar qué imágenes hacemos y cómo las hacemos, cuestionar si ponemos la cámara aquí o acá, cuestionarnos es lo principal. (Camacho2020, entrevista personal)

De modo que, las metodologías desde los feminismos tendrán que estar constantemente atravesadas por múltiples cuestionamientos; el reto constante será el de convertir el discurso en un hacer permanente y permitir esas otras formas de las que hemos hablado constantemente en este texto. Cuestionar y desestructurar, rompe los límites y las barreras e invita a un constante cuestionamiento que permita la creación de espacios donde podamos encontrarnos y sentirnos identificadas y cercanas las unas a las otras:

La teoría feminista nos hace trabajar en otras cosas, te hace repensar, ¿cómo trabajas lo personal? Porque lo personal es político, mirar otras cosas que si no tienes la perspectiva feminista quedan por fuera. El tema del trabajo, el autocuidado, de visualizarme más, del cuerpo, del cuidado de las guaguas, las marcas de lo que llevamos en los cuerpos [...]. (Acosta 2020, entrevista personal)

Desde los feminismos se hace necesario crear, diseñar y elaborar metodologías propias, aún en espacios comunitarios es necesario involucrarlas. Entonces, lo que realmente buscamos es que las teorías dejen de ser vistas solo como eso y se conviertan en una constante *praxis* dentro de las organizaciones y procesos, desde todos los ámbitos que implican los espacios feministas y comunitarios. Teniendo en cuenta esta perspectiva, en el próximo capítulo pretendo desarrollar más a profundidad cómo se desarrollan y evidencian estas prácticas en las organizaciones y en su hacer cotidiano.

Finalmente, este segundo capítulo es una recopilación e intento de narrar mis acercamientos con la propuesta de hacer cine comunitario feminista. Mostré por qué y cuáles fueron las principales razones que me llevaron junto con otras colectivas de América Latina a crear espacios seguros y más igualitarios para las mujeres. Los fundamentos teóricos feministas en los que me basé sirven para argumentar y mostrar las dinámicas aún vigentes del sistema patriarcal en el trabajo cinematográfico, así como la manera en que han ido cambiando y subsistiendo en los espacios de creación artística. De modo que, nuestro sueño de esforzarnos en pro de un ideal, se reivindica a lo largo de este manuscrito y nos llena de más certezas y fortaleza para no rendirnos en el camino.

Capítulo tercero

Las prácticas feministas en el cine comunitario: un todo integrado

El tercer capítulo analiza cómo las prácticas feministas han ido incursionando en el cine comunitario tanto en la manera de ser y hacer, como en un todo integrado; es decir, sobre convertir a los feminismos en una práctica constante. Para ello, tomaré como referentes al *Ojo Semilla* y a *La Partida feminista*, teniendo también en cuenta conversaciones, charlas y encuentros entre diferentes mujeres de América Latina que hacemos parte de estos procesos. De manera que, vale la pena aclarar que este será un capítulo muy cercano a una sistematización, con algunas crónicas o narraciones, que recogen las voces de muchas mujeres que nos hemos encontrado para dialogar, compartir experiencias, intercambiar ideas y enriquecer nuestros puntos de vista en diferentes espacios de trabajo. Además, tendrá un sustento teórico a partir de las apreciaciones de pensadoras como: Lorena Cabnal, Mariela Isabel Herrera, Silvia Federici, Marcela Lagarde, Mona Chollet, Paola de la Vega, Marina Garcés, Remedios Zafra, Ali Lara, entre otras.

En consecuencia, entretejeré este escrito con todas estas voces y argumentaciones teóricas, así como con algunos de estos aprendizajes colectivos, a partir de *Manifiesta / Las que Graban*²³, como resultado del encuentro realizado en el año 2022. También iré narrando mi forma de sentir, entender y encontrar sentido en el hacer cine comunitario feminista. Este será un recorrido a partir del año 2018 hasta el año 2023, que estará basado especialmente en encuentros de los que he podido ser parte: el *Ojo semilla* en Caimito Esmeraldas, Ecuador (2018); *Ojo Semilla* en el Valle del Chota, Ecuador (2020); *La Partida Feminista* de la que hago parte desde el 2019; *Las que Graban: Mujeres, Cine y Audiovisual Comunitario* (2022)²⁴.

²³ La *Manifiesta/Las que Graban*, es un texto escrito por las mujeres realizadoras audiovisuales comunitarias de diferentes países de Latinoamérica, quienes participaron en el encuentro *Las que Graban*, realizado en la ciudad de Bogotá Colombia, en la localidad de Ciudad Bolívar en el mes de septiembre del 2022.

²⁴ *Las que graban* tiene como propósito el intercambio de saberes, experiencias, pedagogías y metodologías, que incentiven y fortalezcan los procesos individuales y colectivos de las participantes, así como la creación de redes colaborativas y sororas. De manera que, es un espacio de encuentro entre mujeres diversas de América Latina, que se dedican a la creación audiovisual y el cine comunitario con enfoque de género y feminista en contraposición con dictámenes hegemónicos del cine industrial y masivo. Además, buscan visibilizar formas de hacer y contar desde la voz propia de las mujeres, así como propiciar la disputa

1. Los procesos de formación: experimentación y estilo libre como parte del aprendizaje

Defendemos la creación por fuera de toda
psicorrigidez audiovisual,
Defendemos lo imperfecto, lo sucio, como
un gesto creativo poderoso y esencial.
(Manifiesta / Las que Graban 2022, 97)

Desde hace algún tiempo a los espacios de formación hemos decidido llamarlos laboratorios/as. La razón principal es porque queremos que, más que un lugar de enseñanza, se conviertan en espacios donde, a partir de las herramientas técnicas, lo colectivo y la exploración, aprendamos a crear. Así, desde un aprendizaje continuo y tomando como referencia “todas sabemos algo y todas tenemos algo que aprender”, esta es una paráfrasis de una premisa de la educación popular y que pretende principalmente entendernos a todas como sujetas de saberes, buscamos romper con el clásico paradigma de que unas tienen el saber y otras se dedican al aprendizaje. Entonces, las facilitadoras solo acompañamos y aportamos, dejando a las compañeras que exploren y aprendan con completa autonomía y libertad. Por ejemplo, en el caso del *Ojo Semilla*:

El laboratorio también está pensado como un espacio de exploración y creación colectiva que nos permite demostrarles a las mujeres que son capaces de crear desde el primer acercamiento a la cámara, que para algunas es un objeto que les genera temor o intimidación. (Coryat, Morales y Dorado 2022, 10)

Así, lo técnico se convierte en un medio, pero no en el fin definitivo. Cuando iniciamos con los/as laboratorios, entregamos indicaciones que suenan así: vamos a jugar con la cámara a hacer planos como si fuera una palmera; busquemos la belleza en las texturas, los olores, el sonido, los movimientos; hagamos un collage de múltiples imágenes que tenemos en esta mesa; dibujemos la futura que soñamos, entre otras expresiones.

Como mencionaba anteriormente, partimos de la premisa (que es a la vez una paráfrasis de una frase de la educación popular): “todas tenemos algo que enseñar y todas tenemos algo que aprender”. Con base en ello, construimos laboratorios que permitan a las participantes involucrarse plenamente en sus desarrollos; realizamos mapeos que les

de sentidos y ver el cine como un espacio de sanación frente a la violencia de género y diversas experiencias de vida.

posibiliten ir colocando en el espacio y tiempo del laboratorio sus sentires, así como la manera en que quieren aportar y cómo les gustaría aprender. Para *La Partida Feminista* (2022, 43):

“todas tenemos algo que enseñar y algo que aprender”. Esto quiere decir que los saberes y miradas de cada una de las personas presentes son igual de valiosas y es en ese compartir, durante el proceso de creación, que se genera un espacio de reflexión más poderoso.

La anterior cita permite ver que nosotras, como mediadoras, educadoras y gestoras, reconocemos que son ellas quienes finalmente tienen el saber; las reconocemos como sujetas y damos validez a los saberes individuales de las mujeres. Esto reivindica lo poderoso de la narración oral, es decir, lo que se esconde detrás de las historias propias, así como el derecho a contarse y narrarse a sí mismas. A su vez coloca en un plano más subjetivo las historias de cada una, para luego convertirlas en creaciones colectivas: “[...] el cine comunitario no se trata simplemente de darle la cámara a la otra, sino de generar un proceso que parte de la creación conjunta para explorar y reflexionar sobre un contexto específico” (La Partida Feminista 2022, 41).

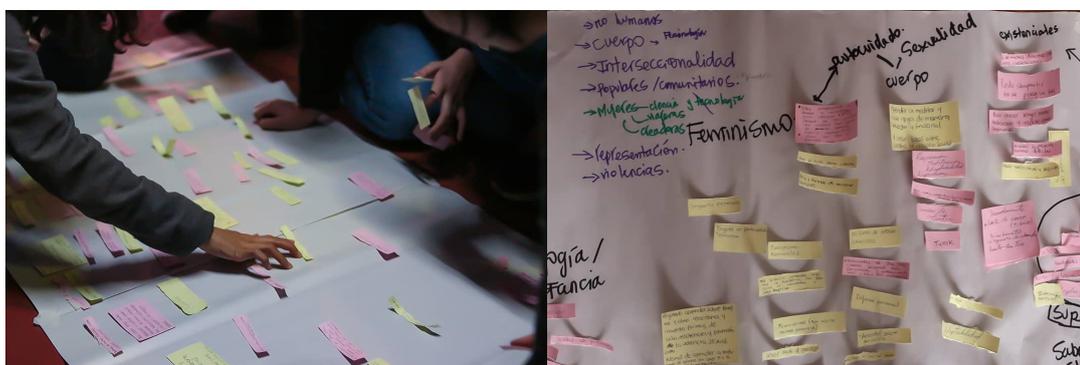


Figura 13. Mapeo de intereses, proyecto La partida: Puntos de encuentro y Creacion Feminista 2019. Imágenes de La Partida Feminista

En este sentido, traigo a colación un diálogo con las mujeres de Playa Renaciente, un corregimiento ubicado al nororiente de la ciudad de Santiago de Cali, con quienes realizamos en el año 2021 el laboratorio “Minga audiovisual Mujeres narrando su territorio”. Al pensar que podíamos crear juntas, salió una frase que hasta hoy resuena en nosotras como mujeres y colectiva: “tu historia es mi historia”. Expresión con la que las mujeres se referían a la importancia de narrarse a sí mismas y a otras sus historias, porque al final eso resonaba también con experiencias de vida de otras. Por esta razón, los laboratorios concretan la idea de que lo personal es político, es finalmente colectivo; estos

espacios dan lugar a un intercambio de saberes constantes, un espacio horizontal donde no existe un modelo jerárquico, sino una circulación constante de enseñanzas y aprendizajes mutuos:

Somos las que producimos a través de prácticas colectivas.
Somos la fuerza que reconocemos en las otras.
Somos, ante todo, soñadoras en comunidad. (Manifiesta / Las que Graban 2022, 95)

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.



Figura 14. Realización colectiva de guiones proyecto minga audiovisual 2021. Imágenes de La Partida Feminista – Fundación Barule

Cuando hicimos el primer *Ojo Semilla* teníamos miedo, ya que, a pesar de contar con herramientas metodológicas, pues muchas de nosotras habíamos participado como facilitadoras y éramos profesoras de algunos procesos (otras de universidad), no sabíamos bien cómo implementar el primer laboratorio de cine comunitario feminista. Así, con muchas ideas y tras varias reuniones virtuales y presenciales, logramos crear algunas propuestas metodológicas para el laboratorio. Sin embargo, al final decidimos no usarlas, porque entre todas acordamos ir observando lo que sucedía en este primer encuentro. Esta era una forma de experimentar, a pesar de que sabíamos lo que queríamos y buscábamos en el laboratorio; pero con ello queríamos ver cuáles eran los resultados y cómo se iban desarrollando las dinámicas internas entre las mujeres. Entonces, solamente trazamos un mapa de ruta con ejes transversales, como el enfoque de género, los derechos sexuales y reproductivos, el autocuidado, entre otros, y a partir de ahí se improvisaría. Además, porque la idea principal era invitar a las compañeras a ser parte de laboratorio y era necesario escucharlas, ver qué pasaba en su día a día, qué aprendíamos, pero también qué

podíamos enseñar. Así, las noches se convirtieron en un espacio para dialogar al calor de una cerveza; recogíamos lo que había pasado durante el día y a partir de esto, pensábamos qué proponerles para el siguiente día.

7:30- 8:30	Desayuno		Lista firmar: Camila	
9:00 – 9:15	Revisión de agenda		Agenda papelote día 2	papelotes
9:15- 9:30	Ejercicio de despertar cuerpo: movidito, movidito	La facilitadora pide al grupo que transiten por el espacio, ella pedirá que lo hagan mas o menos rápido. Cuando pida un alto se harán grupos de distintas cantidades y se les pedirá que reslicen una actividad en conjunto que deberán resolver.	Facilita: Karla Valery	
9:30- 10:45	¿Qué temas te interesan comunicar desde nuestros feminismos?	Mirar de Temas de interés Contextualización de las problemáticas, aportes de elementos Retomar el círculo de qué es el feminismo para mi Y proponemos que ¿Qué temas te interesan comunicar? Escriben su tema y se va colocando Agrupan los temas: Papelote por temáticas Plenaria		Globos

Figura 15. Mapa de ruta del Laboratorio Ojo semilla. Imágenes de Carolina Dorado – Ojo Semilla – El Churo Comunicaciones

Así, nació lo que llamamos el “estilo libre”, el cual consiste en *dejar ser*, entender lo orgánico del proceso: es invitar a las participantes y a que nosotras las facilitadoras seamos una. De modo que, todo puede cambiar en cualquier momento, porque ellas pueden llegar a tener mayor incidencia que nosotras; es una invitación a estar atentas, a escuchar, a sentir con ellas, acompañar, a ser, a dejarnos ver, es un espacio que posibilita la agencia de las mujeres, es decir, les permite entenderse como sujetas políticas. Esta es una tarea difícil y con compromiso, dado que se trata de romper con los preconceptos que a nosotras como mediadoras-educadoras nos han impuesto y que hemos asimilado inconscientemente: que “la profe” no se equivoca, no llora, no siente, es un ser “inmaculado”. Así que el ejercicio para desaprender estas lógicas nos ha costado a todas, pero al mismo tiempo hemos encontrado en él una invitación para desestructurar el poder que se ejerce desde el conocimiento.

Como resultado, esta se convirtió en una propuesta metodológica que hasta el día de hoy continúa en nuestras prácticas, tanto en el Ojo Semilla como en La Partida:

En ese sentido, la pedagogía feminista se convierte en una estrategia para generar espacios de formación y movilización autónomos para las mujeres. Esta pedagogía permite Cine y feminismos en comunidad dar un nuevo rumbo, renovar metas, normas y ritmos para caminar. “En esta 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 2007 citado en Coryat, Morales y Dorado 2022, 10-1)

Sin embargo, entender esto y llevarlo a la praxis no ha sido fácil para muchos colectivos y organizaciones; decirles que dejemos al azar lo que puede pasar, es una invitación para transitar en la incertidumbre: un mundo, para muchos/as, desconocido y nuevo, más aún para aquellos/as que vienen de una estructura rígida desde sus organizaciones.

Durante mi experiencia por diferentes lugares y procesos he podido constatar que hay personas y organizaciones que no entienden qué es y de qué se trata lo comunitario, debido a que lo confunden constantemente con lo participativo. En este sentido, me refiero a que lo comunitario nace de la construcción colectiva de las ideas, temáticas y del producto audiovisual que tratamos en conjunto con los participantes; ellos/as tienen incidencia durante todas las etapas de los procesos. En cambio, cuando hablo de lo participativo, indico que son procesos a los que llevo una idea y simplemente la ejecuto con la comunidad. De manera que, en este sentido, las comunidades se convierten en medios para el desarrollo de las propuestas, pero no participan activamente en los planteamientos, solo en la ejecución. Y es importante plantear este punto aquí en las metodologías, porque entender esta diferencia, también nos permite saber de qué manera están involucradas o no las comunidades en los procesos. Asimismo, esto influye en la forma en que se plantean las metodologías que se proponen, por eso mencionaba anteriormente que entender el estilo libre o la experimentación no ha sido fácil para algunas organizaciones.

Aunque, con esto no quiero decir que haya una sola manera de ser y hacer, pero cada persona/colectivo entiende y acomoda el cine comunitario a sus propias necesidades. Por eso encontramos que hay prácticas que no son realmente comunitarias ni transversales. La Partida (2022, 41) dice: “encontramos en el cine una excusa para generar encuentros, producir y reproducir narrativas locales y propias, y diluir las formas jerárquicas tradicionales de la producción audiovisual”. Por lo tanto, elementos tales como: el azar, lo ritual, los diálogos, las relaciones desde la transversalidad entre todas, son principios y ejes fundamentales desde los cuales hemos comenzado a desarrollar metodologías más colectivas.

1.1 Poner el cuerpo: el cuerpo y el cuerpo como territorio

Una de las demandas feministas es el cuerpo como primer territorio. Desde ahí se derivan las demandas por la prevención de las violencias basadas en género y los derechos sexuales y reproductivos; demandas que nos han permitido pensar y ver el cuerpo como uno de los principales lugares de enunciación y de trabajo en cada uno de los laboratorios. Así, ¿cómo me veo y me relaciono con mi cuerpo?; ¿cuáles son las violencias que este ha vivido?, entre otras preguntas, son algunas de las inquietudes que trabajamos en los laboratorios. Por ende, el cuerpo, es una de las principales temáticas. Al respecto la feminista comunitaria Lorena Cabnal (2018, 22) dice:

Implica la recuperación consciente de nuestro primer territorio cuerpo, como un acto político emancipatorio y en coherencia feminista con “lo personal es político”, “lo que no se nombra no existe”. [...] Asumir la corporalidad individual como territorio propio e irreplicable, permite ir fortaleciendo el sentido de afirmación de su existencia de ser y estar en el mundo.

El cuerpo/a entonces es visto como un sujeto activo y parte fundamental en el desarrollo metodológico de los laboratorios. Hablar del cuerpo nos permite generar reflexiones de cómo interactuamos con el entorno y cómo este ha sido territorio de disputas éticas y políticas. De esta manera, al cuerpo lo abordamos como el punto de intersección entre lo físico y lo simbólico, y cómo el cuerpo se relaciona directamente con las maneras de crear y de autorretratarnos:

Somos bonitas, las que gozan,
las que monstrúan y las que follecan, [...]
 Las que se acompañan con alegría,
con dientes que muerden y sonríen.
Somos las dueñas de nuestra cuerpa y nos
celebramos. (Manifiesta / Las que Graban 2022, 96)

Así, el cuerpo y el cuerpo como territorio se abren un espacio importante y fundamental; empezamos por aquí: la corporalidad es un aspecto primordial y los ejercicios corporales están presentes constantemente, así como los mapas del cuerpo para reconocer dónde y qué nos duele:

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. (Coryat, Morales y Dorado 2022, 13)

En cuanto al cuerpo territorio, entendemos al cuerpo como un todo: un lugar específico que puede ser violentado, pero también donde nos podemos sentir seguras. El cuerpo y el cuerpo territorio se convierten en elementos para la creación: ¿dónde mi cuerpo se siente seguro?; ¿dónde me produce miedo?; ¿qué espacio es seguro y cuál no?



Figura 16. Mapas del cuerpo, sesión virtual proyecto Minga Audiovisual 2021. Imágenes de La partida Feminista-fundación Barule

También situamos el cuerpo en el territorio como elemento de memorias y de saberes; este reconocimiento nos permite evocar en nuestros ejercicios metodológicos a la memoria del cuerpo y del territorio. La Partida (2021, archivo privado) menciona que:

la memoria en procesos de representación e identidad individual y colectiva a partir de la imagen, la oralidad y la creación audiovisual, y cómo está profundamente ligada con el territorio. [...] Concebimos que la memoria parte de configurarse desde un pasado, presente y futuro; no como elementos meramente lineales, sino como momentos espacio-temporales que recorren nuestras subjetividades y nos dejan huellas a partir de la acción evocativa de recordar y olvidar. [...] por lo que tendemos una invitación a las participantes para explorar el ejercicio de recordar y olvidar como forma política de acercarse a sí mismas, a sus territorios y sus culturas, no sólo por su carácter individual, sino también por sus posibles interacciones con memorias colectivas.

Por consiguiente, apostamos por metodologías que irruman y que vayan más allá de la simple transmisión de saberes, o de la idea de “dar voz, que siempre ha estado relacionada con el imaginario de que hay grupos que no tienen voz y yo necesito dársela, desde una postura partenalista, vertical y si se quiere decir colonial, que no ve a las personas de determinados grupos sociales, como las mujeres, los niños y niñas, las comunidades indígenas o a las negritudes, como sujetos de saberes propios y capaces de tomar decisiones frente a sus propios intereses, deseos y derechos. Así, es partir del reconocimiento de los saberes de cada una de las participantes de los laboratorios, así como de sus artes, oficios, y las prácticas culturales propias. Con esto, buscamos facilitar espacios de creación para la construcción de las miradas subjetivas y autónomas de las

mujeres. Por lo tanto, no es un trabajo unidireccional en el cual las mujeres asisten para ser “llenadas” o “instruidas” de “nuevo” conocimiento, ni para que las participantes se vayan familiarizando con el uso y manejo de las herramientas audiovisuales. Nuestra propuesta abarca y le apuesta a una enseñanza holística, atravesada desde la particularidad de cada una de las participantes. En este sentido, el equipo de facilitadoras hemos sido un puente para solucionar dudas técnicas, y especialmente para generar nuevas preguntas, que invitan al compartir de saberes y gestan reflexiones fluidas y profundas entre las integrantes.

1.2 Encuentros de saberes: una excusa para estar juntas



Figura 17. Flyers de convocatorias a encuentros y laboratorios. Imágenes de La Partida Feminista y Ojo Semilla

Este acápite hablará de los encuentros de saberes desde dos ideas principales. La primera, como espacio político macro, es decir, aquel que rompe el cerco de lo privado e invita y motiva la reunión de mujeres diversas para tratar asuntos de índole política y social, así como de generar diálogos y poder plantear posibles soluciones. En segundo lugar, desde los espacios micropolíticos para el diálogo de poderes; ambos como espacios de vital importancia en la construcción de ambientes propios, a partir de los cuales las mujeres logran sentar precedentes para sus apuestas feministas.

Entonces, ¿para qué nos encontramos? Desde hace muchos siglos las mujeres hemos tenido la necesidad de reunirnos; por ejemplo, en América Latina, desde los años 80, se realizan encuentros internacionales de mujeres para ejecutar acciones con el fin de implementar políticas por la defensa y protección de sus derechos. Como resultado de esto, en 1985, se convocó a la Tercera Conferencia Mundial en Nairobi, que tiene relevancia ya que plantea por primera vez apuestas importantes en pro de las demandas

de las mujeres. En ella se fijaron tres sectores prioritarios para trabajar: 1) la igualdad en la participación social; 2) la participación política y 3) en la toma de decisiones. Si bien conferencias y encuentros como este reúnen a diversidad de mujeres, ya sea por sus posiciones socioeconómicas, niveles académicos o por pertenecer a organizaciones públicas y privadas, todas ellas son cuestionadas, principalmente porque muchas de las mujeres allí presentes, lo hacen en representación de intereses particulares de organizaciones públicas o privadas, lo que dificulta el reconocimiento de la historia política propia y específica de las mujeres en cada uno de los continentes (Herrera 2017, 2). De manera que, lejos de ayudar a encontrar medidas eficaces para resolver los problemas que las aquejan, sus acciones tienden a imponer un modelo occidental de emancipación individual, que se centra en las demandas de reconocimiento por parte del Estado (2).

Sin embargo, si bien la implementación de políticas públicas es una demanda, de alguna manera como lo menciona Herrera (2017), deja de lado demandas específicas que tienen los diferentes sectores feministas. En este sentido, los encuentros macropolíticos se convierten en una necesidad propia de sectores determinados que necesitan dialogar desde posiciones y necesidades particulares. Por el contrario, los encuentros micropolíticos se convierten en una excusa para el diálogo, para plantear y replantear posiciones, principios, formas de hacer, entre otros, pero principalmente, son espacios seguros, que nos permiten encontrarnos con nuestros pares. Al respecto Diana Coryat (2020, entrevista personal) señala:

Lugar de diálogo donde podemos estar haciendo preguntas incómodas, exploramos diferentes ideas, cuestionar nuestras propias limitaciones, confesando deseos; un espacio abierto para que puedan caber muchos mundos de mujeres, es un lugar de aprendizaje, para las mujeres.

Esta se convierte en una práctica constante, tanto en el Ojo Semilla como en las partidas²⁵ que realizamos en la Partida feminista, los cuales son espacios de encuentro entre mujeres, donde lo más importante es el diálogo y estar juntas. A partir de ahí, surgen posteriormente acciones concretas creativas, pero que siempre están atravesadas

²⁵ Por esta razón, definimos a La Partida Feminista como una partida de mujeres diversas, que realizan partidas como sinónimo de encuentros para crear en el proceso, para aprender de las otras, y compartir reflexiones y miradas críticas de nuestras experiencias diversas de ser mujeres en nuestros propios contextos (La Partida Feminista 2022, 43).

especialmente por las discusiones que son necesarias dentro de cada reunión. Es así que, los laboratorios se convierten en espacios para

reconocerlos como un punto de encuentro y creación, que se basa, precisamente en eso, en el encuentro para reflexionar y gestar lazos, compartir desde los feminismos y el acompañamiento mutuo, soñar muchas formas de hacer, desde lo personal, desde lo político, desde lo que nos duele, nos atraviesa y nos deviene, es un espacio para dejar de pensar en términos individuales, sino desde un compartir constante con otras. (Camacho 2020, entrevista personal)

También, desde hace un par de años le hemos apostado a autoconvocarnos en encuentros, algunas hacemos parte de colectivos y organizaciones; otras simplemente son realizadoras interesadas en compartir espacios con otras mujeres para aprender del cine comunitario feminista. Partimos de entender que los saberes nos atraviesen a nosotras primero, y que a su vez podemos aprender de otras, lo cual es también una apuesta política, porque nos despoja de la idea de quién tiene el conocimiento y por tanto el poder. En cuanto a los encuentros entre mujeres Lorena Cabnal (2018, 24) dice:

Establece espacios para la evocación e invocación desde y para las mujeres, a partir de conectarnos entre nosotras con energías pensantes y sintientes que nos revitalizan para las luchas y las alegrías. Promueve la creación, el arte, la recreación, el ocio, el descanso y la sabiduría del pensamiento. Evoca voces y silencios que intencionalizan la acción de libertad para las conexiones energéticas con el cosmos. Crea símbolos libertarios con contenido feminista, integra un nuevo imaginario de espiritualidad, para una práctica transgresora.

Entonces, desde ahí sabemos lo poderosos que son los encuentros con otras, lo que nos ha llevado a propiciarlos. Por ejemplo, en el año 2022, durante el mes de septiembre, nos reunimos más de 30 mujeres de diferentes partes de América Latina en el encuentro *Las que Graban Mujeres, Cine y Audiovisual*. Este fue convocado por la *Partida Feminista*, tenía como propósito generar un espacio de encuentro para mujeres creadoras audiovisuales comunitarias de América Latina. Buscaba estimular el intercambio de saberes, el fortalecimiento individual y colectivo, así como la generación de redes colaborativas y sororas. Se realizó en Colombia, en Ciudad Bolívar, donde asistieron mujeres de México, Ecuador, Brasil, Argentina y de diferentes ciudades de Colombia como: Cali, Pereira, Medellín, Pasto y Bogotá:

Las que graban somos todas las que al frente o detrás de la cámara, en colectivo e individualmente, hemos encontrado en el cine comunitario un medio para resistir y crear. El fuego que nos mueve es el mismo que nos reúne para arriesgarnos a mirar de otras

maneras, para hacernos preguntas y, como mujeres diversas, para desafiar las formas. (La Red Cultural del Banco de la República en Colombia 2022, párr. 4)

Entonces, los encuentros entre mujeres se convierten en apuestas políticas, en reivindicaciones históricas al derecho al encuentro, a la confabulación, a los diálogos y a las discusiones. En la Edad Media, cuando las mujeres se sublevaban o tenían saberes no convencionales, se les tachaba de brujas y se convertían en un blanco de persecución; sus encuentros, a los que llamaron aquelarres, eran relacionados con la promiscuidad sexual. Con respecto a esto Silvia Federici, en su libro *Calibán y la bruja*, en el capítulo “La gran cacería de la brujas en Europa”, menciona que hablar de brujas y aquelarres era encontrar un argumento que diera legitimidad a esta masacre de mujeres y campesinos que se dio en la Edad Media:

La sublevación de clases, junto con la transgresión sexual, era un elemento central en las descripciones del aquelarre, retratado como una monstruosa orgía sexual y como una reunión política subversiva, que culminaba con una descripción de los crímenes que habían cometido los participantes y con el Diablo dando instrucciones a las brujas para rebelarse contra sus amos. (Federici 2010, 243)

Los encuentros entre mujeres son una reivindicación del aquelarre, de la recuperación de lo ancestral, de la brujería, de lo ritualístico y del azar; encontrarnos para poder hacer nuestros altares o sacar una carta del tarot para guiar el espacio; ofrendamos lo que traemos y nos ofrendamos a nosotras mismas simbólicamente:

comenzamos con un ritual de bienvenida. Todas nos juntamos en círculo y prendimos un velón color violeta que pusimos en el centro. Luego construimos una espiral en el suelo, conformada por flores y plantas, [...] nos presentamos y compartimos un objeto que representara nuestros talentos, poderes y sueños. Así poco a poco la espiral se fue llenando de pañuelos, piedras, libros, lapiceros, café y cuadernos. Sentimos cómo dejábamos un pedazo de nosotras en el centro, con la disposición de ser cuidadas, de cuidar, de construir, de escucharnos y de crear entre todas. (La Red Cultural del Banco de la República de Colombia 2022, párr. 5)

Los encuentros se hacen entre todas, desde las creencias y no creencias; también son alicientes: pequeños suspiros en medio de las desilusiones; ánimo para seguir caminando, acompañamiento en el viaje de la vida, de sentir que no soy o somos las únicas, te acerca a eso que crees lejos; nos ayuda a atravesar en compañía la lucha que deja de ser individual para volverse colectiva. Por lo tanto, los encuentros se convierten en espacios de acompañamiento, de encontrar sentido, de escucha constante y permanente, de diálogos y debates, de encontrarnos desde lo que nos une, pero también

desde lo que nos separa; nos invita constantemente a los cuestionamientos, a vernos a través de las otras que están a mi lado.

Reconocer a la otra también nos prepara y nos invita a soñar, a planear el futuro que queremos. De ahí la importancia de convocar a estos encuentros que se van tejiendo a lo largo de América Latina: tejen redes sororas; buscan romper esquemas y marcan agendas propias de trabajo; hacen sueños realidad; entretejen desde la distancia y la acercan constantemente. Son los encuentros entre nosotras una constante lucha por acercarnos, para estar juntas con otras, para soñarnos el futuro y para hacer el presente que queremos. Los encuentros son magia, que como dice Mona Chollet (2019 citado en Ortiz 2019, 18): “la magia aparece como un recurso sumamente pragmático, un salto vital, una manera de anclarse en el mundo y en la propia vida en una época donde todo parece confabularse para prevaricarnos y debilitarnos”:

Somos latinoamericanas y hacemos
 memoria propia, porque defendemos la
 vida, creamos juntas y con otrxs,
 Somos las post pandémicas, que nos
 encontramos en Ciudad Bolívar a soñar,
 y así somos lo que queremos ser.
 Somos las que se disputan el mundo de lo
 simbólico, que también es real.
 Así movemos el mundo. (Manifiesta / Las que Graban 2022, 97)

En consecuencia, se hace necesario reivindicar el derecho a encontrarnos desde otros lugares y posiciones. En nuestro caso, a partir del encuentro entre nosotras hemos decidido crear, soñar, dialogar de aquello que nos duele o de lo que nos hace felices, así como de esas particularidades que tenemos como mujeres, de los puntos comunes, de las diferencias que nos separan. Este intercambio de las formas hacer y ser desde cada territorio, organización y proceso, se ha convertido en algo que va más allá, es decir, no solo permite el encuentro con otras sino también con una misma.

2. La gestión cultural como medio y no como fin

Hablar de gestión cultural podría ser en sí misma una tesis completa. Sin embargo quiero abordar a través de este acápite cómo desde el *Ojo Semilla* y *La Partida*, entendemos este concepto; cómo realizamos sus prácticas y cómo los feminismos se encuentran inmersos en la gestión cultural al interior de sus procesos. Entonces, empezaré por plantear y definir *grosso modo* el concepto de gestión cultural, para centrarme en dos puntos importantes: el *primero*, la gestión cultural comunitaria, y el *segundo*, el medio y

no el fin. Con esta última expresión me refiero a que utilizamos la gestión como un medio para el cumplimiento de los objetivos, más no es el fin último. Es decir, apelamos a tener los recursos mínimos necesarios que permitan la ejecución de los proyectos, pero buscamos que los proyectos a su vez no dependan necesariamente de estos. También creemos que la gestión va más allá de la simple obtención de recursos económicos y que por lo tanto es más amplia y hay múltiples maneras de lograr la ejecución de un proyecto cultural.

2.1 La gestión cultural: una definición

La gestión cultural es una herencia que nos trajeron los españoles (concretamente de la zona catalana), que a su vez tiene influencias de la cultura francesa y anglosajona (Bayardo 2018, 21). En los años noventa, los gobiernos de América Latina adoptaron políticas neoliberales, acontecimiento que coincidió con la exportación de este “modelo urbanístico y de gestión”. En torno a este aspecto, también se reconfiguraron otras nociones de la cultura, tales como: identidad, patrimonio, políticas culturales, pluralismo cultural, prácticas de acceso y de participación, etc. Así, en medio de esta coyuntura internacional en el que participaron e intervinieron diferentes campos de saberes: sociología, ciencias políticas, economía, entre otros, se fueron desarrollando las nociones de gestión y gestor culturales.

En el caso particular de Colombia, Lozano (2014, 87 citado en Bayardo 2018, 29) menciona que, la gestión cultural emergió “de la mano de los Ministerios de Cultura y de Juventud con el respaldo e influencia de la cooperación internacional y combinando dos lógicas: la de los administradores, más alineada al mercado, y la de los animadores, con perspectiva social y de acción cultural”. A pesar de que el Ministerio de Cultura, Recreación y Deporte en Colombia se creó en el año 1997, es cierto que desde el gobierno de César Gaviria Trujillo, quién acogió las recomendaciones de la Organización de las Naciones Unidas (ONU), se comenzaron a “aplicar todos los modelos señalados por el Banco Mundial y el Fondo Monetario Internacional” (Villamizar 2023, 19). Entonces, con el fin de ejecutar las transformaciones, definieron realizar una nueva Constitución Política.

En consecuencia, nació la Constitución de 1991 de Colombia, en donde por primera vez se reconoce como una nación pluricultural y multiétnica. Es decir, incluyen a toda la diversidad de culturas que hacen parte del territorio colombiano; esta era una de las exigencias que hacían los organismos multilaterales (Therrien 2008, 2). De modo que,

en los años noventa comienzan a ofertar desde el gobierno y entidades académicas capacitaciones en torno al área de gestión cultural. Por su parte, Rafael Chavarría y Manuel Sepúlveda (2016, 60) dicen que la gestión cultural es “un campo profesional con un marcado interés en la dimensión gerencial de la cultura en cuanto recurso”. Un tratamiento que es muy acorde con las políticas neoliberales y las exigencias del mercado globalizado.

Asimismo, podemos observar que este concepto se entiende desde su aspecto más técnico, a saber, como una serie de pasos para desarrollar unos objetivos específicos de una intervención cultural, entre ellos principalmente administrativos, que a su vez permiten el funcionamiento de una organización. Además, está determinada por pasos concretos como: la planeación, organización, dirección y el control de determinado proyecto:

Gestión Cultural es aquella actividad compleja teórico práctica, que tiene raíces históricas muy profundas, pero que se organiza socialmente en la modernidad, especialmente a partir del reconocimiento universal de que el acceso a la cultura es un derecho que se puede y debe operativizar a través de políticas y modelos específicos de intervención. (Consejo Nacional de la Cultura y las Artes 2011, 13)

Tal como podemos ver en la anterior cita, el fin último es la operatividad, es decir, la gestión como resultado. Sin embargo, en el caso de los gobiernos latinoamericanos, al aplicar marcos legales y normativos para desarrollar estas “nuevas nociones”, no tienen en cuenta la multiplicidad de variantes (violencia, pobreza, desigualdad, etc.) que convergen dentro de los contextos sociales y que por tanto, “impiden o reducen la complejidad y la problematicidad de los procesos culturales” (Yáñez 2018, 34):

En dichas situaciones se perfilan saberes disciplinarios que brindan aparentes claridades, en términos de una práctica que se limita a la aplicación de referentes metodológicos que acusan una intencionalidad universal, sin reconocer los procesos que surgen de la deliberación práctica y en el marco de una lógica contextual. Son saberes que se orientan exclusivamente a lo técnico sin ver con claridad las posibilidades de un saber fronético. En dichos saberes hay un dominio de lo predeterminado y lo preestablecido, de itinerarios conocidos que no permiten a las prácticas resaltar las decisiones y recorridos generados por lo inédito, lo creativo, lo aleatorio, lo incierto, lo irracional, lo transgresivo, lo desconocido, lo caótico, lo emocional, lo sentimental, lo placentero, lo doloroso, lo deseado y lo apasionado. (34)

Tal como plantea Yáñez, la problemática de la gestión cultura consiste en asociarla exclusivamente a un dominio técnico que tiene una planificación rígida. En este sentido, quienes nos dedicamos al campo de la gestión cultural hemos observado que al

trabajar directamente con las comunidades, estas no responden a los tecnicismos de la rigidez. Todo lo contrario, cuando intervenimos en esos contextos que están atravesados por dinámicas internas incontrolables, debemos replantearnos preguntas, metodologías y nuestras maneras de entrar en dichas realidades. Por ende, hay saberes que se gestan en el propio ser y no dependen de un conocimiento técnico, sino que se producen en la propia intervención de la realidad.

La docente, investigadora y gestora cultural Paola de la Vega (2020, 112) nos dice que, “la gestión cultural es interiorizada como una herramienta tecnocrática neoliberal, funcional tanto a proyectos modernizadores de Estado que tienen como uno de sus vectores a la cultura, como al afianzamiento de las industrias culturales”. Actualmente, muchas de las propuestas de gestión cultural deben recoger al menos uno de los diecisiete objetivos de Desarrollo Sostenible, impulsando a través de la cultura la consecución de metas socio-económicas (Villamizar 2023, 69). En medio de este panorama, al gestor cultural no le queda otra salida que convertirse en “un tejedor que vincule procesos y eventos productores y consumidores” (Jaramillo 1998, 99 citado en Bayardo 2018, 28), debido a que la gestión cultural particularmente en América Latina como concepto responde a políticas internacionales que se promueven por organismos como: la Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo (AECID); la SEGIB (Secretaría General Iberoamericana); la OEI (Organización de Estados Iberoamericanos).

El Director de la Maestría en Gestión Cultural de la Universitat de Barcelona, Lluís Bonet (1994, 22) apunta que:

El contexto de la gestión cultural requiere entonces de protagonistas capaces de establecer puntos de diálogo entre la creación artística y el consumo cultural, entre las dinámicas socio-económicas y las dinámicas culturales, entre las exigencias políticas o empresariales y la coherencia del producto. Además con una gran capacidad de adaptación a circunstancias frágiles y cambiantes [...].

Entonces, observamos que es necesario profesionalizarse para presentar proyectos culturales que vayan acorde a los intereses públicos y privados. Las múltiples definiciones que encontramos sobre la gestión cultural, apuntan hacia convertir la cultura en un recurso capaz de gestionarse (Yúdice 2002), que le permita adaptarse a las exigencias de los organismos supranacionales y a las lógicas mercantiles. Ahora, más que una gestión de cultura, se ha convertido en una gestión de recursos que sirven para apoyar el desarrollo y ejecución de propuestas culturales. Por consiguiente, la gestión cultural se ha especializado en presentar proyectos para obtener financiamiento de las empresas

estatales y privadas, lo cual ha demandado que quienes se dedican a hacerlo, tengan las herramientas y habilidades necesarias para cumplir con los objetivos que se proponen en los proyectos.

Sin embargo, en medio de este panorama en el que todo es ejecutado en pro de obtener una valorización monetaria, se comenzó paralelamente a extender un “discurso y una praxis que agregan la pujanza de la gestión cultural comunitaria, dando lugar a una suerte de profesionalidad, comunitarismo y emprendimiento en un modelo de gestión cultural y en ciernes” (Morales Astola, 2018, 58). Por lo tanto, a continuación voy a mostrar en qué consiste la gestión cultural comunitaria, en tanto nuestro proyecto de cine comunitario feminista, se acerca más a este modelo de gestión porque se asocia abiertamente a una dinámica más amplia e inclusiva socialmente. A diferencia de la gestión cultural pensada desde el Estado, que responde a la gestión institucional, que se manifiesta a través de presupuesto, estructura administrativa, relaciones interinstitucionales con otros organismos o empresas, entre otros. Sin embargo es importanten mencionar que esto no quiere decir que no hayan cruces, entre estos modelos, solo creemos que la diferencia radica en las formas como se hace y el fin para el que la utilizamos, que estará desarrollado más adelante.

2.2 La gestión cultural comunitaria



Figura 18. Olla comunitaria, barrio Juan Pablo segundo. Imagen de la biblioteca semillas creativas

La gestión cultural comunitaria se legitima como categoría con el Programa de Cultura Viva Comunitaria que nace en Brasil en el año 2004; que según Célio Turino (2013, 91) este programa se concibe como “[...] una red orgánica de gestión, agitación y creación cultural y tendrá por base la articulación del Punto de Cultura”. En este sentido,

Turino destaca que Cultura Viva es la palanca y ser Punto de Cultura es la base, por lo cual uno puede pensarse como corazón y el otro como pulmón, que activan un flujo continuo de vida, todo como parte de un sistema vivo (91). De manera que, esta categoría se posiciona como una alternativa a la gestión cultural estatal, ya que no se reduce solamente al aspecto mercantilizable, sino que prioriza lo comunitario y respeta las subjetividades que atraviesan a cada una de las personas:

Más que la construcción de edificios o la simple transferencia de recursos para organizaciones culturales, el objetivo es intensificar la interacción entre los sujetos y su medio, dando sentido educativo a la política pública y promoviendo el desarrollo a partir de la apropiación colectiva de conceptos y teoría. Un programa constructivista, o fenomenológico, que tiene como principio el compartir ideas y valores. Compartir que se da en relación con la división de lo sensible, trayendo un fuerte componente de encantamiento y magia, potencia y afecto. (92)

La gestión cultural comunitaria nace como respuesta y propuesta en Latinoamérica a la visión eurocentrista. Esto se da porque en este lado de la región existen características propias que conllevan a crear alternativas epistémicas y ontológicas que respondan a nuestras realidades específicas y por tanto nos conduzcan a reflexiones más profundas y duraderas. Por este motivo, me interesa más centrarme en las demandas de las organizaciones para que se reconozcan sus propios modelos, tal como sucede con las organizaciones de cine comunitario feminista que analizo en esta tesis.

La relación entre gestión cultural y organización social emerge en contextos donde el acceso a la cultura ha sido siempre muy escaso, motivo por el que la cultura se convierte para las personas que habitan estos territorios en una herramienta para pensar y crear otros escenarios posibles. Así, la gestión cultural es más un medio para la creación de espacios culturales, para gestar lugares comunes y de diálogos entre las comunidades, así como puente entre la institucionalidad y la comunidad. Por ejemplo, nosotros en la localidad de Ciudad Bolívar, pensamos en la gestión cultural como un tema mucho más amplio, es decir, que va más allá de únicamente la de gestionar recursos económicos, porque tal como narré en el segundo capítulo de esta tesis, utilizamos el arte para mostrar y alertar a todos/as sobre los asesinatos de jóvenes en nuestro territorio. Entendemos la gestión cultural como una manera de brindar espacios de participación desde las artes y de construcciones colectivas, nos acompañamos en la creación de estrategias que permitan la construcción de procesos, utilizamos las estrategias de la gestión cultural para desarrollar proyectos localizados y estratégicos que contribuyan a la disminución de las problemáticas territoriales.

En el año 2008 cuando los jóvenes de Ciudad Bolívar comenzamos a organizarnos, el término de gestión cultural era ajeno a nosotros, lo asociábamos a las personas que sabían cómo diseñar proyectos, dialogar con las instituciones, hacer el lobby necesario para la aprobación de sus propuestas. Nosotres gestionábamos desde aquello que podíamos y teníamos a nuestro alcance, sobre todo apoyándonos en la misma comunidad. Sin embargo, fue mucho tiempo después que con capacitaciones y en el hacer constante, así como el apoyo de diferentes universidades o amigos que llegaban al territorio, aprendimos a diseñar proyectos, a hablar con las instituciones públicas y privadas, con empresas u organizaciones sin ánimo de lucro que tuvieran alguna influencia en ciertos sectores de interés; comenzamos a presentarles propuestas con un lenguaje más institucionalizado, con el propósito de que pudieran aportar ya fuera económicamente o con incentivos más simbólicos a nuestras ideas y proyectos.

Posteriormente, encontramos la forma de participar en las convocatorias públicas para ganar con los proyectos que presentábamos y obtener recursos. Por mi parte, recuerdo especialmente el programa “Jóvenes Conviven por Bogotá”, que se realizó durante los años 1998 y 1999; desde la alcaldía local llegaron personas “especialistas y capacitadas” para enseñarnos la forma correcta de formularlos. También nos hablaron de políticas públicas, de políticas culturales, términos que eran ajenos a nosotros; nos dieron herramientas técnicas de gestión. En este sentido, De la Vega (2020, 120) comenta que: “los nuevos tecnócratas institucionales acogieron lenguajes y parámetros con los que debían comenzar a operar los gestores culturales autónomos, de base comunitaria, artistas independientes, organizaciones barriales, etc.”.

Estas acciones por parte de la alcaldía se tornaron un poco divisorias y extrañas para muchas/os de nosotras/os, ya que era difícil comprender estos nuevos términos, o tener que acogernos a modelos que muchas veces no tenían que ver realmente con los contextos sociales de los territorios. Además, muchos/as de nosotras/os habíamos aprendido de gestión en la práctica: hacer ollas comunitarias para el almuerzo, realizar rifas o recolectas entre los vecinos/as; bazares o ventas autogestivas para comprar materiales; es decir, gestionábamos desde la comunidad y para la comunidad.

Para muchas organizaciones sociales, esta sigue siendo la apuesta: lo colectivo y lo comunitario. Sin embargo, es muy difícil sostener un proceso social si no se aprende también a gestionar desde los concursos públicos o incentivos del Estado o de grandes ONGs, Así, a muchos de nosotros/as nos tocó aprender cómo realizar estos procesos, no con el fin de entrar en este juego, como estrategia, como una apuesta política que nos

permitiría tener mayor incidencia y hacer que los recursos realmente llegaran a los territorios, donde se necesitaban, así como la exigencia de políticas públicas más claras. Aunque como dice De la Vega (2020, 121):

Toda esta experiencia acumulada del saber hacer, construida en la praxis, sufrió una suerte de desplazamiento, iniciada la década de los noventa, cuando la gestión cultural se naturalizó como noción dominante, incorporada a las políticas institucionales tecnocráticas. Así se opacaron sentidos políticos, transformadores en lo social, por principios de eficacia, eficiencia, planificación y competencia de orden individual, promovidos por la gestión cultural y sus procesos de profesionalización.

A pesar del desplazamiento que sufren los conocimientos empíricos o desde el hacer de la gestión, como plantea De La Vega, también surgen construcciones discursivas más reflexivas por actores socio-culturales, académicos, artistas, etc, que permiten integrar las organizaciones y colectivos culturales comunitarios como parte de la realidad social de América Latina:

Son radios comunitarias, grupos de teatro amateur, museos de barrio, bibliotecas populares, fiestas y celebraciones vecinales, circo social, colectivos urbanos de rap y hip-hop, manifestaciones de la cultura tradicional con un fuerte vínculo comunitario y toda una diversidad de expresiones, según la característica y la realidad de cada región o país. El hecho es que tanto en las pequeñas ciudades y pueblos como en los grandes conglomerados urbanos periféricos existen esos grupos activos que, a través del juego, de la creación cultural, de la comunicación popular y de las celebraciones comunitarias, intentan sensibilizar al espacio público de sus territorios y convocan a la participación colectiva. (Santini 2017, 124-25)

Por este motivo, encapsular el concepto de gestión cultural para aplicarlo a la heterogeneidad de países de América Latina y el Caribe, llevo a que muchos críticos y pensadores plantearan alternativas que fueran más acorde con las dinámicas que se dan al interior de cada país. Pues, como sucedió en nuestra localidad de Simón Bolívar, varias de las organizaciones y de los procesos culturales se dividieron, porque hubo quienes supieron acoplarse a los nuevos requerimientos y exigencias institucionales. Pero también, aquellos que no quisieron entrar en aquel ámbito y terminaron por desaparecer; tal como sucedió con nuestro proceso. Además, era muy difícil ganarse un proyecto, porque las instituciones del Estado en Colombia estaban/están viciadas por prácticas clientelistas que priorizan a los de su mismo círculo social elitista.



Figura 19. Afiche de fiesta autogestiva para el encuentro las que graban 2022. Imagen de La partida Feminista

Entonces, a pesar de cualquier obstáculo, hubo quienes decidimos continuar y nos fuimos adaptando. Así, encontramos maneras de ser y de hacer desde estos nuevos movimientos y políticas públicas; hallar formas de combinar lo que habíamos aprendido por tantos años desde lo comunitario y las nuevas maneras especializadas de hacerlo. Existe una necesidad o intención que va más allá de simplemente hacer un proyecto en los territorios; como diría la filósofa y ensayista española Marina Garcés (2009, 3): “[...] la cultura no es un instrumento sino una necesidad. [...] no se trata de instrumentalizar la cultura sino de usarla. La cultura no es un producto o un patrimonio. Es la actividad significativa de una sociedad capaz de pensarse a sí misma”.



Figura 20. Proceso de autoconstrucción con voluntario/as de la sala de cine POCOCINE. Imagen de Arquitectura Expandida

En este orden de ideas, la cultura no era para nosotros un instrumento, sino una herramienta poderosa que hacía y sigue haciendo transformaciones en los territorios y en sus comunidades. Por consiguiente, las organizaciones nos tuvimos que adaptar porque era necesario. Sin embargo estas adaptaciones también trajeron nuevos cuestionamientos, y nuevas problemáticas. Muchas organizaciones dejaron de lado principios comunitarios y se dedicaron solamente a la gestión, a cumplir parámetros, cifras de ejecución, a mostrar resultados más que a mantener procesos. De lo anterior, ha resultado una constante crítica a muchos procesos de los que hemos sido partícipes, pues significa dejar de lado los que están con la comunidad para convertirlos en espacios interesados en obtener los recursos. Esto ha hecho que muchas organizaciones (incluyendo algunas de las que hicimos parte), pierdan su sentido de ser y hacer. Retomando a Garcés (6) dice:

la primacía del producto o de la obra ha dejado paso a la atención a los procesos, ya sean educativos o creativos. [...] Lo importante es no parar, poder justificar una permanente actividad. [...] en la trampa de la actividad lo que es sacrificado es el tiempo y el espacio para la pregunta por el sentido. ¿Por qué hacer algo? ¿Para quién? ¿Con qué idea? [...] Pero ¿realmente nos damos el tiempo y las condiciones para pensarlas a fondo y para atravesar las crisis que abren en nuestros propósitos y en nuestros contextos? No poder hacerlo condena la creación a un activismo sin sentido en el que las ideas no pesan nada ni dejan ningún rastro.

Así, toda pérdida de sentido se convierte en un peligro, porque empezamos a utilizar a las comunidades y a las personas que hacen parte de estos procesos; yo misma he sido testigo de cómo estas prácticas se vuelven nocivas. Muchas de estas organizaciones, terminan aprovechándose constantemente de las comunidades y personas de los territorios.

De manera que, este subacápite recoge una reflexión que nos invita a pensar más allá de la gestión cultural que se limita al cumplimiento de parámetros, esa misma que no cuestiona los procesos ni las prácticas y que solo busca el cumplimiento de los objetivos para continuar recibiendo estipendios. El llamado es para volver a apostar por la gestión cultural comunitaria, que está más en sintonía con las realidades de los territorios; esta debe seguir siendo una herramienta que prima sobre otras formas de gestión institucional. A pesar de que no nos podamos apartar del todo de la gestión cultural propuesta por el Estado y los organismos supranacionales, en donde los incentivos económicos para los proyectos sociales son todavía importantes para hacerlos realidad, el desafío consiste en cómo nos movemos entre estas delgadas líneas en las organizaciones para no terminar permeados y absorbidos por las prácticas que priorizan lo económico sobre los intereses

comunitarios y colectivos. En este sentido, la gestión cultural estatal deber ser el medio para poder hacer realidad los proyectos que nos trazamos con las comunidades, pero no puede convertirse en el fin, es decir, que nos condicione y nos límite para realizarlos. A continuación contaré cuáles han sido los retos para las organizaciones que nos dedicamos a hacer cine comunitario feminista y cómo ha sido ese hacer dentro del Ojo Semilla y La Partida Feminista.

2.3 El medio, no el fin



Figura 21. Participantes del proyecto: Partir de las Raíces. Imagen de La Partida Feminista-Colectivo de Artes Raíces

Soñamos por un mundo que no esté movido por el dinero, porque soñamos otras formas de ser y hacer, porque somos las necias que defendemos con insistencia.
(Manifiesta/ Las que Graban 2022, 98)

Vivir en un sistema capitalista, ha implicado primero abrimos paso ejecutando múltiples tareas y trabajos que contribuyan a nuestra subsistencia. De modo que, nuestro quehacer cinematográfico con las mujeres es posible solamente en nuestro tiempo libre. En el caso de *La Partida Feminista*, no somos una organización legalmente constituida, como sí pasa con el *Ojo Semilla*, que es un proyecto ejecutado por El Churo Comunicaciones que está legalmente constituido. Sin embargo, en Colombia, estar constituido o no jurídicamente, no representa en este momento una limitante para la obtención de recursos. La falta de estructura jurídica no ha sido del todo un impedimento para nosotras como colectiva, ya que entendemos a la gestión en un sentido más amplio. Sobre este punto, Camila Camacho (2020, entrevista personal) afirma que:

En un ejercicio de gestión de proyectos, con el fin de buscar recursos para llevar a cabo lo que soñemos, lo importante es pensarnos los recursos para nuestros sueños y no los

sueños en función de los recursos; lo que importa es lo que queramos hacer, no hacer por hacer, sea con recursos o no.

Así, la gestión se convierte para La Partida en el modo, más no en el fin. Es decir, deja de ser solo una estrategia para la consecución de recursos económicos, y, en diálogo con la gestión comunitaria, se convierte en el tejido de diferentes acciones, cuyo objetivo es el sostenimiento integral de un proceso:

Pensamos en una partida en constante gestión y gestación, estamos siempre pensándonos y repensándonos que queremos y que no, todo el tiempo estamos pensando cómo queremos que funcione y qué tipo de proyectos queremos hacer. (Camacho 2020, entrevista personal)

Cuestionarnos hace parte también de gestionar el hacer y principalmente de cómo hacerlo; contar con la opinión de todas, tomar decisiones en colectivo, cuestionar a qué entidades o no presentamos los proyectos es un ejercicio constante de gestión:

Y en términos de gestión, hemos tenido debates, si lo comunitario debería ser o no financiado con los recursos estatales o distritales o de cooperación o lo que sea. Hemos concluido que hay unos recursos que están dados para este tipo de proyectos y que desde ahí, sí partimos de acceder a esos recursos. Porque creemos que si eso hace posible que podamos tener refrigerios y poder conseguir transporte, entonces de esa manera sí le hemos apostado, para poder llevar a cabo proyectos más grandes, pero que igual nosotras nos reunimos con recursos o no. (Camacho 2020, entrevista personal)

En este sentido, el dinero no condiciona el hacer, porque hemos encontrado también otras maneras de hacerlo que no necesariamente están mediadas por recursos económicos.



Figura 22. Grupo de mujeres participantes de Las Doñas Paramunas: Escuela de comunicación popular para mujeres campesinas del Sumapaz. Imagen de Doñas Paramunas

Así, hemos aplicado un método que hemos llamado “qué tenemos”: que parte de que lo más importante para gestionar un proyecto son las personas con quienes queremos hacerlo. Entonces, es a partir de ahí desde donde podemos gestionar entre nosotras mismas los equipos, materiales, o aliarnos con otras organizaciones:

La consecución de estos recursos responde a unos intereses y sueños que tenemos y no al revés, y en ese sentido, es buscar las maneras de no adecuar los proyectos a los recursos o los requerimientos que piden, sino a los ejercicios que queremos hacer, y en ese sentido es también muy evidente que igual sigamos haciendo ejercicios de encuentro y creación, así no hayan recursos que los posibiliten. (Camacho 2020, entrevista personal)

Los recursos que podemos conseguir se adaptan a las necesidades que tenemos; buscamos afianzar “la economía solidaria”²⁶, uno de los principios fundantes de la gestión cultural comunitaria que nació como política en Brasil en el 2004. Tal como señala Silvia Rivera Cusicanqui (2018, 69), el intercambio o los trueques como mercado han estado presentes en el mundo prehispánico de nuestra región: “En el espacio nuclear andino el intercambio tipo trueque -un objeto por otro, un servicio por un objeto, un servicio por otro servicio- se transformó en los siglos anteriores a la consolidación del estado Inka en algo que no era intercambio, sino generosidad y redistribución/seducción [...]”. Es decir, que es una práctica que se ha venido realizando durante milenios en las comunidades indígenas y que nosotros intentamos replicar en las urbes, con el fin de encontrar otras prácticas que hagan posible el hacer.

Asimismo, como veíamos en el acápite anterior, la gestión cultural es muy amplia, y cada uno de los procesos, organizaciones y colectivos, vamos encontrando formas de conseguir recursos, así como de organizarnos internamente. Por ejemplo, en el caso del Churo Comunicaciones, la apuesta es el modelo asambleario dentro de una constitución legal, en parte porque llevan mucho más tiempo de trabajo y también porque es una apuesta política como organización; esto con el fin de la consecución de fondos económicos necesarios que les permita dedicarse de lleno al proceso. De manera que, este

²⁶ Para Silvia Rivera Cusicanqui (2018, 75) la economía solidaria consiste en “[...] encontrar en esas formas comunitarias de economía sagrada una lógica alterna en la cual podamos inspirarnos para reactualizar maneras más orgánicas, saludables y humanas de hacer cosas en y con el mercado, pero también resistiendo sus lógicas totalizadoras. Si esto fuera posible tendría que anclarse en una contra esfera pública formada por diversidad de comunidades de vida, en cuyas redes y articulaciones podríamos (re)construir tejidos de significación y ecologías interculturales, a partir de los sistemas de intercambio material y simbólico realmente existentes y desde el interior del propio mercado. Es obvio que el eje de semejante propuesta no podría ser otro que una ética del bien común, no sólo en aras de la sobrevivencia humana y la reproducción de lo social, sino también en pos de la sanación del planeta y de la reconexión de nuestras pequeñas angustias con los latidos y los sufrimientos de la *pacha*”.

tipo de figura de organización legal, permite la participación en bolsas concursables más amplias. Al respecto Ana Acosta (2020, entrevista personal) nos dice que:

El Churo es una organización, pero a la vez es un movimiento social que trabaja por la comunicación comunitaria, así funciona, tiene una asamblea de socios y socias, es una asamblea de amigos que ayuda con el asesoramiento. Hay una coordinación, un equipo técnico, hay una dinámica de tener una autonomía económica, que lo que se haga tenga un sustento, también tienen trabajo voluntario. Es una mixtura entre una organización, un movimiento y un colectivo.

En definitiva la gestión toma un papel relevante para el sostenimiento de cada una de las acciones que desarrollamos. En el caso del *Ojo Semilla*, al tratarse de un laboratorio tipo campamento de una semana, hace que requiera al menos unos recursos mínimos para su realización. Aquí hay un punto importante que se presenta tanto en La Partida como en el Ojo Semilla, a saber, que cada uno de estos procesos y proyectos están ejecutados de manera mancomunada en alianzas permanentes con organizaciones locales, donde se requieren gestar las acciones. Esto permite que los procesos no terminen una vez que nos vamos de los espacios o se terminan los laboratorios. Buscamos principalmente que haya siempre una organización que pueda continuar con el proceso; que se conviertan en productoras locales y de esta manera se potencialice la gestión.

Por otra parte, vale la pena mencionar que la gestión comunitaria no niega la posibilidad de consecución de recursos ni tampoco el pago digno a quienes ejecutamos los proyectos o la compra de materiales y equipos. Todo lo contrario, estos elementos son una apuesta política, una demanda de organizaciones locales que hemos estado en los territorios durante muchos años, que exigimos una mayor intervención del Estado y políticas públicas acordes a nuestras necesidades; exigimos constantemente la inclusión del cine comunitario feminista en convocatorias, programas, discusiones y recursos públicos y privados. Le apostamos principalmente a lo popular y comunitario como medio para el hacer, pero al mismo tiempo a la no precarización del trabajo artístico y cultural:

Pero una política cultural, entendida no como una labor productiva o asistencial sino como una tarea crítica, puede redescubrirnos el campo de batalla que es la cultura como dimensión de la expresividad social, viva y conflictiva. Apostar por esta política cultural no es una opción más entre otras. Es asumir una posición y todas sus consecuencias, que de manera inevitable serán radicalmente políticas. (Garcés 2009, 6)

Esta invitación de Marina Garcés, conduce a entender el valor simbólico de la cultura, a abrir espacios de discusión y de sentido propio; es un llamado para debatir en torno a la forma en la que los Estados hacen uso de las políticas culturales. Asimismo, es

encontrar un sentido verdadero y arriesgarnos a seguir construyendo una gestión cultural desde y con los/as otros/as, no en un sentido de caridad o de acumulación económica, sino en un conjunto de acciones que den paso a políticas más coherentes, trazadas con y desde los territorios, así como desde las organizaciones sociales y populares.

3. Los afectos como motor para el hacer



Figura 23. Altar de ofrenda, ritual de iniciación proyecto Minga Audiovisual. Imagen de La Partida Feminista – fundación Barule

La Partida es poder señalar con el cuerpo el lugar que duele. Es conocer la palabra “apañe”. Es cogerse de las manos e intencionalmente enredarse unas debajo de las otras, por encima, por delante y por detrás; [...] Es un cuerpo colectivo que se enreda con la máxima lealtad de no soltarse, de mantenernos sujetas, sujetas del movimiento, a pesar de las vueltas, a pesar de la risa que viene y va.
(La Partida 2022)

Cofundar La Partida y encontrarme con ellas fue para mí un espacio de sanación, no solo se convirtió en un lugar para hacer actividades, sino en una gran familia de amigas, así como el punto clave para soñar con otros mundos posibles. En mi caso venía de un proceso donde me sentía muy vulnerada, de una desilusión profunda, y este espacio se convirtió en un refugio, en un lugar seguro que me devolvió las ganas de crear. También el Ojo Semilla fue un detonante que permitió lanzarnos a hacer trabajos juntas.

La premisa de los afectos ha sido nuestro punto de partida tanto para el Ojo Semilla, como para La Partida Feminista. Entender principalmente que los afectos son la capacidad de afectar y ser afectados en un contexto determinado. En este sentido, Lara (2015, 19) afirma que:

las formas en que los cuerpos pueden ser afectados y modificados son resultado de su potencia relacional, y están íntimamente ligados a la naturaleza de las relaciones y encuentros que los cuerpos experimenten. Brown y Stenner señalan que para Spinoza, las modificaciones que resultan de los encuentros pertenecen al orden de la emoción o afecto: “Por afecto entiendo las modificaciones del cuerpo por las cuales el poder de acción del cuerpo es incrementado o disminuido, ayudado o restringido, y al mismo tiempo la idea de esas modificaciones”. (Spinoza 2010 citado en Lara 2015)

Por lo tanto, creemos y le apostamos a las transformaciones que se dan en ese encuentro, en la confrontación con la otra, que se vuelve amiga y acompaña. No solo desde la lógica del hacer, sino desde los sueños y otras perspectivas más encarnadas, porque somos las mismas mujeres que hemos sido violentadas, afectadas; somos mujeres en un sentido amplio de la palabra, mujeres diversas, que se encuentran para poder estar juntas. Las apuestas aquí también son las de dejarse atravesar como primer sujeto; la mayoría de ejercicios que hacemos en cada colectiva, los realizamos primero entre nosotras mismas, porque prima el autocuidado como apuesta política, la sororidad, el apañe. Las compañeras del Ojo Semilla mencionan al respecto:

En algunos territorios del Abya Yala para referirnos a una hermana, una compañera o una amiga muy cercana con la que se comparten afectos, solemos llamarla ñaña. Esa palabra siempre está presente, saltando de lado a lado, entre risas, entre lágrimas, complicidades y secretos; es por eso que en uno de nuestros encuentros decidimos enunciar a la sororidad como “ñañaridad”. [...] El encuentro de Cine Comunitario Ojo Semilla Feminista no sería posible sin esta palabra única. La ñañaridad ha hecho posible que se entretengan innumerables voces, sentires, realidades e historias que han permitido abrir nuestras miradas hacia otros mundos posibles. (Coryat, Morales y Dorado 2022, 7)

El término *ñañaridad* se emplea para referirnos a que no estamos solas; es acompañarnos en un diálogo constante; es transitar desde la individualidad hacia la colectividad, pero también es reconocer nuestros diferentes lugares de enunciación. No estamos aquí para responder a los estándares de una institución o cinematográficos hegemónicos; estamos principalmente para nosotras, para ser desde nuestra propia autenticidad. Además, damos especial importancia a los sentimientos, a escucharnos, a las preguntas necesarias, a validar cada emoción y sensación que podamos experimentar.

El cine sigue siendo la excusa para encontrarnos, para sostenernos y mantenernos. Sin embargo, como dice Camila Camacho (2023, 30): “si algo has aprendido es que lo más importante no es el cine [...] sino todo lo que eso ha podido gestar [...] relaciones profundas, un espacio donde me siento en casa [...] dejo de priorizar la imagen para favorecer la experiencia afectiva”. De esta y de otras múltiples maneras, el cine y principalmente el encuentro con otras nos ha salvado la vida; nos ha permitido

apropiarnos de las herramientas técnicas, de las imágenes, de los diálogos, de lo que somos en un cuerpo individual, que se encuentra en lo colectivo.

En Latinoamérica, en momentos donde las mujeres hemos sido violentadas, donde los mismos sistemas políticos y sociales constantemente vulneran nuestros derechos, reconocemos que la compañía de las otras es de vital importancia para este quehacer político:

Nos acompañamos en la revisión de nuestras propias formas de hacer, y en ese accionar colectivo, creativo, feminista, encontramos una forma muy valiosa de resistencia política. Enfrentamos el miedo que nos produce mostrar nuestros cuerpos, hablar cuando no nos quieren escuchar, juntarnos cuando nos quieren divididas. (La Partida 2022, 45)

De esta manera, los espacios de cine comunitario feminista toman mucha relevancia, porque es un ser individual dentro de un cuerpo colectivo, con unas demandas claras en una lucha constante y permanente. Entonces, resistir desde los afectos se convierte en un arma poderosa, es decir, nos fortalecemos porque estamos juntas: “porque con las amigas todo, porque lo que sea, pero juntas” (Las que Graban 2022, 95). Esto nos hace cuidar de nuestra compañera, entender sus ritmos, darle la mano si tiene miedo, y meternos juntas al mar, mientras las otras están al ladito cuidándonos; es entregar la cámara y que mi colega descubra que puede hacer una fotografía o grabar un vídeo; es verse en una pantalla y reconocerse a sí misma y reconocer a la otra: “el espacio es más que solo un lugar, se convierte este en un espacio más cercano, nos estamos salvando, estamos amplificando la red de apoyo y sostenimiento. Lo que vale la pena” (Coryath 2020, entrevista personal).



Figura 24. Espacio de creación colectiva. Imágenes de la Partida feminista – Fundación Barule

En consecuencia, como dice Diana Coryath, nuestra apuesta es el sueño colectivo que empezó con un laboratorio en Caimito, Esmeraldas en el 2018. Hoy este transita por América Latina, y lo hemos construido desde la esperanza; es el deseo profundo de romper las barrera de seguir incursionando en un lugar que nos dijeron que no era para

nosotras, pero que seguimos levantado desde los afectos y desde el sostenimiento, de estar cerca, aunque estemos lejos. Defendemos por lo tanto el proceso como fin en sí mismo, porque el fin es el proceso y el proceso no tiene fin (Las que Graban 2022, 98):

Soñamos con más cine comunitario
y feminista.
Agradecemos estar juntas,
desacomodarnos
y soñamos con su sueño, compañeras.

Este es un proceso en construcción que es relativamente nuevo y seguirá siendo un camino largo, que ha encontrado resonancias a lo largo de América Latina. Sin embargo, aún seguimos preguntándonos, reinventándonos, desestructurándonos de las lógicas y poderes patriarcales. Apostamos y soñamos con mundos mejores y más equitativos, que construimos a partir de cuestionarnos constantemente; soñamos con los sueños de otras que estuvieron y las otras tantas que ya no están.

Este tercer capítulo es una recopilación de todos los sentires que transitan en el hacer, que, a pesar de tener múltiples voces, todas ellas recogen el pensamiento de las mujeres. Aquí hemos decidido ponernos las camisetas para trabajar por y para nosotras mismas, para tejer nuestros propios finales a partir de los afectos que nos mueven y conmueven. El anonimato ya no será posible para las mujeres mientras nosotras seamos las mismas portadoras de la historia y conquistemos los territorios que se vislumbran más allá del espacio y el tiempo.



Figura 25. Mujeres participantes de diferentes espacios de encuentro. Imágenes de La Partida Feminista y Ojo Semilla.

Conclusiones

Somos propuestas que caminan y que arden.
 Conspiramos juntas un Nosotras-Fuego en un futuro que ya
 llegó, que es nuestro y que transforma.
 Somos casa, hogar, puerta abierta e intimidad; nos vemos y
 nos miramos tal cual somos, auténticas y sin miedo, porque
 con las amigas todo, porque lo que sea, pero juntas.
 Aprendemos de la juntanza y de la diferencia que nos cobija,
 somos un caminar tranquilo, intenso y amoroso.
 (Las que Graban 2022)

La intención de esta tesis fue dar respuesta a una pregunta. Sin embargo, a medida que avanzaba se convirtió en un caminar constante en el que he podido observar que este transitar por el cine comunitario feminista ha sido un acompañamiento desde la intención amorosa, compasiva, así como la tranquilidad que nos infunden las amigas cuando nos encontramos para dialogar, crear y soñar con otros mundos posibles. Estas primeras líneas con las cuales inicié mis conclusiones se escribieron en el 2022 durante el encuentro Las que Graban; hacen parte de La Manifiesta que lleva su mismo nombre. Un encuentro que se realizó hace casi tres años, luego de plantearme la pregunta de esta tesis: ¿Qué contradicciones surgen entre la esfera simbólica y material en los procesos de cine comunitario feminista Ojo Semilla (Ecuador) y la Partida Feminista (Colombia)?

En este encuentro participamos y asistimos mujeres realizadoras audiovisuales de México, Colombia, Ecuador, Brasil, entre otras nacionalidades. El principal interés que nos reunió fue hablar de cine comunitario y feminismos, así como intercambiar experiencias, metodologías, pero principalmente encontrarnos. Este encuentro se realizó en la ciudad de Bogotá, Colombia en la localidad de Ciudad Bolívar. Además, no hubiera sido posible si antes no contáramos con la experiencia y creación del Ojo Semilla, que sirvió como base para La Partida Feminista y convocar a más mujeres para posteriormente hacer cine comunitario feminista. Así nació, a partir de conversaciones, encuentros, diálogos permanentes con las otras. En este encuentro de Las que Graban en el 2022 y en la escritura constante de esta tesis, me di cuenta que responder la pregunta no era un camino fácil. Por el contrario, me generó más preguntas que respuestas: ¿Qué es lo simbólico y material en el trabajo que hacemos desde los procesos a los que pertenecemos? ¿Qué es lo comunitario en el cine? ¿Qué entendemos por feminismos e interseccionalidad? ¿Por qué hacer cine comunitario feminista? Estas fueron algunos de

los interrogantes que surgieron y me impulsaron a continuar investigando para esta tesis. Aquí descubrí que al igual que la cita “somos propuestas que caminan y que arden”. A partir de ello, puedo esbozar las siguientes conclusiones.

En primer lugar, como conclusión principal de esta tesis destaco que el cine comunitario feminista es un proceso reciente, que aunque ha ido tomando gran impulso gracias a los movimientos feministas en América Latina, entenderlo es una tarea que recién comienza. Aún existen muchas preguntas por resolver y principios en construcción. Igualmente como sucede con el cine comunitario, no se trata de seguir una lista de pasos e instrucciones, ni tampoco una metodología estática, sino que es un compendio de principios que encuentran en los feminismos una herramienta que nutre y da sentido a otras demandas y necesidades propias.

Así como los feminismos son plurales y diversos, el cine comunitario feminista también lo es, porque se apropia de demandas desde los feminismos, pero a su vez de lo comunitario, de las diversas problemáticas sociales y políticas; coloca en juicio cuestionamientos que son necesarios sobre la esfera simbólica y se alimenta de manera constante de las peticiones de las mujeres y las necesidades de cada una.

Tal como vimos en el segundo capítulo de esta tesis, aún hoy persiste una brecha muy amplia dentro del arte y las comunicaciones para nosotras las mujeres; romperla completamente es un tema que requiere un esfuerzo y la unión entre todas. Asimismo, este cambio no se va a dar si dentro de las mismas organizaciones sociales no hay apuestas e intenciones políticas claras.

Una frase que me ha acompañado desde que la profesora Cristina Burneo Salazar nos la dijo en una clase es: “estamos aquí para meternos en problemas”. Justamente esto es lo que estamos haciendo las mujeres en diferentes lugares de América Latina, que ha conllevado a que algunos de los hombres de las organizaciones y procesos de cine comunitario sientan un malestar, en tanto preguntan: ¿Por qué llamarle feminista? ¿Acaso somos separatistas? Estos interrogantes se escuchan constantemente por parte de los hombres “aliados” de la Red de Cine Comunitario en América Latina y el Caribe. Y, la respuesta siempre será que las mujeres de las organizaciones hemos decidido alzar nuestra voz y denunciar las acciones machistas, misóginas y retrógradas que se dan al interior de los procesos; estamos decididas a meternos en problemas y a seguir abriéndonos paso a la futura que es ahora.

En consecuencia, el principal aporte de los feminismos al cine comunitario ha sido cuestionarlo todo, abrir otros espacios para diálogos incómodos pero necesarios. Nos ha

invitado permanentemente a encontrarnos cara a cara con nuestros agresores y a exigir una reparación y reconocimiento de sus violencias. Nos ha enseñado la importancia del autocuidado tanto del cuerpo como del cuerpo territorio. Nos ha ayudado a ver más allá y no quedarnos calladas; ha hecho posible construir relaciones de trabajo más equitativas, romper el anonimato de la esfera privada para salir al mundo y visibilizar nuestro trabajo. Nos ha permitido hablar de las contradicciones desde otros lugares; plantear conversaciones incómodas y confrontativas entre nosotras mismas, pero sin miedo a ser juzgadas o criticadas. Uno de los aspectos más importantes es que nos ha hecho darle sentido, tiempo y espacio al conflicto, a los desacuerdos, las negociaciones colectivas, a cambiar las maneras de ser y de hacer, a crear otras formas de relacionarnos entre nosotras, en los procesos y sobre todo con nosotras mismas.

Asimismo, no ha concedido abrir un espacio desde la creación para comunicar con nuestras propias voces y los territorios a los que pertenecemos; lo cual genera un sentido de pertenencia y empoderamiento. La comunicación como herramienta se convierte en el medio para sanar, denunciar, contar experiencias; para verme y ver a la otra y que esta a su vez pueda verse reflejada en mí, lo que implica sentirme vista y representada. También abre inmensas posibilidades de ser, y aunque los resultados no son el fin, nos permite generar diálogos que conducen a apropiarnos de las herramientas metodológicas y tecnológicas que brindan el hacer.

De manera que, tomar todo lo que representa el cine comunitario y los feminismos para conjugarlos en uno solo y hacer de este una herramienta, se ha convertido en un maravilloso descubrimiento que se va transformando con cada facilitación y proceso en los que participamos. Nunca un proceso es igual a otro, así hagamos los mismos ejercicios, pues cada comunidad es un mundo en sí que nos ofrece una infinidad de posibilidades y diversos aprendizajes; aprendizajes que se convierten luego en historias, en creaciones colectivas que son muy poderosas. Esto sucede porque principalmente cuentan historias propias, que, aunque parecen ajenas, en realidad son comunes; trascienden el tiempo y el espacio para que otras/os puedan verse reflejadas/os e identificadas/os, no importa sino son del mismo país, clase social, etnia, etc. Por lo tanto, la creación ya no es un lugar ajeno para las mujeres, porque hemos encontrado nuestros propios espacios para crear a nuestros ritmos, maneras y con narrativas desde la subjetividad.

A pesar de que la división sexual del trabajo y los roles de género siguen presentes, hemos logrado invertirlos: saliendo a las calles, mostrándonos en la esfera pública (siendo

directoras, fotógrafas, guionistas, etc.); seguimos siendo productoras y administradoras también pero con otras condiciones.

Con respecto a las políticas públicas e incentivos económicos a través de concursos públicos ha habido un gran avance en el cine comunitario y en otros procesos de formación en comunicación comunitaria para mujeres (aún no se nombran abiertamente feministas). No obstante, pese a los avances no son suficientes, porque el año pasado cuando era jurado de una categoría de realización documental, logré darme cuenta que de ochenta y seis propuestas, solo ocho eran de mujeres directoras y entre esas, cinco estaban conformadas por equipos donde la mayoría eran mujeres. A su vez, dos tuvieron equipos creativos completamente de mujeres. Al final del concurso, ganó un proyecto de una mujer directora y todos los otros ganadores fueron hombres.

Este tipo de problemática ha hecho que las mujeres y sus procesos sociales tengan que encontrar alternativas de sostenimiento económico para sus proyectos. Pero también hace que no haya una constancia de ingresos, que conlleva a que las mujeres debamos trabajar realizando otras actividades para poder dedicar el poco tiempo libre a los proyectos que nos proponemos, lo cual termina en una sobrecarga física, laboral y económica.

Por lo tanto, es necesario romper con el discurso del amor y el entusiasmo, nombrados en el segundo y tercer capítulo de este trabajo; debemos empezar a generar espacios más equitativos y seguros en las organizaciones sociales; continuar trabajando para exigirle mayor aporte al Estado en los procesos territoriales periféricos. Además, que el trabajo artístico y cultural tenga un pago digno, que las subvenciones y los estímulos no sean un aporte simbólico que no dignifica la vida de las/os artistas.

Así, concluyo esta tesis diciendo que aún nos falta un camino arduo por recorrer, pero estamos seguras que vamos avanzando. Hay muchos problemas estructurales que pese a las buenas intenciones que hay en las organizaciones, no vamos a poderlos solucionar todos. Uno de ellos es el arraigo del patriarcado, que se encuentra más afianzado por el capitalismo atroz y voraz que a su vez nos lleva a una desestructuración colectiva. Sin embargo, la esperanza y los sueños están presentes como utopías que nos permiten seguir avanzando para imaginar nuevos mundos a través de películas, fanzines, podcast, documentales, cortometrajes, largometrajes, etc. Por esta ilusión que nos enciende el corazón proponemos partir desde lo material, es decir, la creación de espacios que nos permitan acceder a lo simbólico: el poder soñarnos juntas, cerca o lejos, pero siempre juntas.

Obras citadas

- Acevedo, Álvaro, Andrés Correa, y Andrea Mejía. 2022. “Limpieza social: ‘La Mano Negra’ en Bucaramanga, Colombia”. *Revista Mexicana de Sociología* 84 (2): 389-416. https://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0188-25032022000200389#:~:text=La%20limpieza%20social%20es%20una,la%20de%20terminaci%C3%B3n%20de%20exterminar%20%5B%E2%80%A6%5D.
- Acosta, Ana María, Verónica Calvopiña, y Jorge Cano. 2017. *Medios comunitarios y democratización de la comunicación en Ecuador: Aporte para el debate sobre el Concurso Público de Frecuencias*. Quito: Friedrich Ebert Stiftung Ecuador.
- Alape, Arturo. 2003. *Ciudad Bolívar: La hoguera de las ilusiones*. Bogotá: Editorial Planeta.
- Alcántara, Bertha María, y Luz Marina Ibarra. 2017. “Violencia simbólica y reflexividad en el trabajo de campo”. *Inventio* 13 (30): 21-7. <http://inventio.uaem.mx/index.php/inventio/article/view/178>.
- Arrogante Gómez, Natalia. 2022. “Qué es la violencia simbólica: la importancia de que las mujeres habitemos nuestros cuerpos”. *Fundadeps, Educación para la Salud*. 12 de mayo. <https://fundadeps.org/opinion/que-es-la-violencia-simbolica-la-importancia-de-que-las-mujeres-habitemos-nuestros-cuerpos/#:~:text=La%20violencia%20simb%C3%B3lica%20es%20la,mujeres%20en%20las%20instituciones%20pol%C3%ADticas%2C>.
- Barrancos, Dora. 2022. “Mujeres movilizadas en Sudamérica”. En *Mujeres movilizadas en América Latina*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: CLACSO. <https://biblioteca-repositorio.clacso.edu.ar/bitstream/CLACSO/169811/1/Mujeres-movilizadas.pdf>.
- Bayardo, Rubens. 2018. “Repensando la gestión cultural en Latinoamérica”. En *Praxis de la gestión cultural*, editado por Carlos Yáñez Canal. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Beltrán, Luis Ramiro. 1996. “La radio popular y educativa en América Latina”. *Chasqui: Revista Latinoamericana de Comunicación* 53. <https://repositorio.flacsoandes.edu.ec/bitstream/10469/13055/1/REXTN-Ch53-02-Beltran.pdf>.

- Benavente, Sol. 2022. *Soberanías audiovisuales. Historias en común*. Bogotá: Cinemateca de Bogotá / Gerencia de Artes Audiovisuales / IDARTES.
- Bonet, Lluís. 1994. “Contexto, criterios y necesidades de formación del gestor cultural”. En *Formación en Gestión Cultural, Memorias del Encuentro internacional sobre Gestión Cultural*. Santa Fe de Bogotá: Colcultura / SECAB.
- Buquet, Ana. 2022. “Mujeres movilizadas en México y Centroamérica”. En *Mujeres movilizadas en América Latina*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: CLACSO. <https://biblioteca-repositorio.clacso.edu.ar/bitstream/CLACSO/169811/1/Mujeres-movilizadas.pdf>.
- Cabnal, Lorena. 2018. “Acercamiento a la construcción de la propuesta de pensamiento epistémico de las mujeres indígenas feministas comunitarias de Abya Yala”. En *Momento de paro Tiempo de rebelión: Miradas feministas para reinventar la lucha*. Minerva editorial de mujeres. <https://elizabethruano.com/wp-content/uploads/2019/07/Cabnal-2010-Propuesta-de-Pensamiento-Epistemico-Mujeres-Indigenas.pdf>.
- Calderón, Camilo. 2020. “Gestión de festivales de cine en Bogotá: Más allá de la formación de públicos”. *Comunicación y Medios* 29 (42): 108-119. <https://dx.doi.org/10.5354/0719-1529.2020.57177>.
- Calderón, Javier y Diana López Cardona, 2011. “Orlando Fals Borda y la investigación acción participativa: aportes en el proceso de formación para la transformación”. En *I Encuentro hacia una Pedagogía Emancipatoria en Nuestra América*. Buenos Aires: Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini. <https://pedagogiaemancipatoria.files.wordpress.com/2014/04/pedagogc3adas-eman-lc3b3pez-cardona-y-calderc3b3n.pdf>.
- Calvopiña Panchi, Verónica. 2022. *Aporte de los medios comunitarios para el derecho a la comunicación: apuntes urgentes para el debate legislativo en Ecuador*. S.l.: Friedrich Ebert Stiftung / el Churo. <https://library.fes.de/pdf-files/bueros/quito/19006.pdf>.
- Camacho, María Camila. 2023. “El día que volví a casa”. Tesis de maestría, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Cholango, Pacari. 2021. “La radio comunitaria en el Ecuador”. En *Radio Comunitaria en pandemia: aprendizajes y experiencias*. Quito: Editorial Abya-Yala. <https://books.scielo.org/id/kz2n8/pdf/grijalva-9789978106808-05.pdf>

- Cine en movimiento. 2023. “Quiénes somos”. *Cine en movimiento*. <http://cineenmovimiento.260mb.net/institucional-quienes-somos.html?i=1>.
- CO. 2008. *Decreto 150 de 2008*. Registro Distrital 3985, 22 de mayo. <https://www.alcaldiabogota.gov.co/sisjur/normas/Norma1.jsp?i=30544&dt=S>.
- Comas D'Argemir, Dolors. 1995. *Trabajo, género, cultura: La construcción de desigualdades entre hombres y mujeres*. Barcelona: Icaria editorial, S.A.
- Comisión Económica para América Latina y el Caribe (CEPAL). 2016. *40 años de agenda regional de género*. Santiago: CEPAL. http://repositorio.cepal.org/bitstream/handle/11362/40333/1/S1600560_es.pdf.
- Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales. 2023. “A 5 años del crimen de Marielle Franco en Brasil”. *CLACSO*, 14 de marzo. <https://www.clacso.org/a-5-anos-del-crimen-de-marielle-franco-en-brasil/>.
- Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. 2011. “Guía: Introducción a la gestión e infraestructura de una Centro Cultural Comunal”, editado por Fabiola Leiva Cañete. Valparaíso: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes.
- Cortés, Javier y Cristian Sarmiento. 2020. “Educación pública media en la localidad de Ciudad Bolívar como camino al desarrollo humano”. Tesis de pregrado, Universidad de La Salle, sede Bogotá. <https://ciencia.lasalle.edu.co/cgi/viewcontent.cgi?article=2620&context=economia>.
- Coryat, Diana, Carolina Dorado, y Karla Morales. 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.
- De la Vega, Paola. 2017. “Mónica Vásquez: atreverse a dirigir es un acto de desobediencia”. Asociación de Estudios Latinoamericanos.
- . 2020. *Breves indicios para una gestión cultural crítica*. Quito, EC: Universidad Andina Simón Bolívar, sede Ecuador. <https://repositorio.uasb.edu.ec/bitstream/10644/7822/1/CON-PAP-Vega%20De%20La-Breves%20indicios.pdf>.
- Delgado de Smith, Yamile. 2008. “El sujeto: Los espacios públicos y privados desde el género”. *Observatorio Laboral, Revista Venezolana*: 113-126.
- Dorado, Carolina. 2015. “La cultura del audiovisual como herramienta para la formación ciudadana y la construcción de sociedad”. Tesis de pregrado, Universidad

- Pedagógica Nacional, Sede Bogotá.
<http://repository.pedagogica.edu.co/bitstream/handle/20.500.12209/10618/TE-18016.pdf?sequence=1&isAllowed=y>.
- Durán Jaramillo, Paula Andrea. 2023. “Se busca artista: Feminización y precarización laboral de artistas jóvenes en Bogotá”. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas* 18 (2): 16-33. <https://doi.org/10.11144/javeriana.mavae18-2.flpb>.
- EC. 2019. *Ley Orgánica de Comunicación*. Registro Oficial 22, Suplemento, 25 de junio.
- El Churo. 2024. “Quiénes somos”. *El Churo: otras voces, otra comunicación*. <https://elchuro.org/quienes-somos/>.
- Fals Borda y Brandao C Rodríguez. 1987. *Investigación Participativa*. Montevideo: La Banda Oriental.
- Federici, Silvia y Arlen Austin. 2019. *Salario para el trabajo doméstico. Comité de Nueva York 1972-1977. Historia, teoría y documentos*, traducido por Aránzazu Catalán Altuna. España: Traficantes de Sueños.
- Federici, Silvia. 2010. *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*, traducido por Verónica Hendel y Leopoldo Sebastián Touza. Barcelona: Traficantes de Sueños.
- Fowks, Jacqueline. 2013. “Stefan Kaspar, impulsor del cine latinoamericano”. *El País*. 01 de noviembre. https://elpais.com/cultura/2013/11/01/actualidad/1383340423_940315.html?event=regonetap&event_log=regonetap&prod=REGCRARTCULT&o=cerrcult.
- Fraser, Nancy. 1999. “Repensando la esfera pública: una contribución a la crítica de la democracia actualmente existente”. *Ecuador Debate* 3:139-174. Quito: Centro Andino de Acción Popular CAAP. <https://repositorio.flacsoandes.edu.ec/bitstream/10469/5760/1/RFLACSO-ED46-08-Fraser.pdf>.
- Fregoso. Rosa-Linda. 2016. “Mujer y cine en América Latina: Proyectando una visión alternativa de la nación”. *Papeles del CEIC. International Journal on Collective Identity Research* 2: 1.18. <https://www.redalyc.org/pdf/765/76547309008.pdf>.
- Galán, Jorge. 2015. “Los medios comunitarios, un reto para la comunicación en el Ecuador”. Ponencia presentada en el Congreso de Comunicación, Valores y Desarrollo Social. Retos para la universidad del siglo XXI, Quito, 15 de septiembre.

- Galeano, Eduardo. 1993. "Los nadies". En *El libro de los abrazos*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Gallego, Yaneth. 2009. "Sueños Films Colombia". *La iniciativa de Red de Comunicación*. 21 de octubre. <https://www.comminit.com/la/content/sue%C3%B1os-films-colombia>.
- Garcés, Marina. 2009. *Abrir los posibles. Los desafíos de una política cultural hoy*. http://www.espaienblanc.net/marina/wordpress/wp-content/uploads/2010/08/ABRIR-LOS-POSIBLES_MarinaGarcés.pdf.
- García, Natalia y Caroline Ávila. 2015. "Nuevos escenarios para la comunicación comunitaria. Oportunidades y amenazas a medios de comunicación y organizaciones de la sociedad civil a partir de la aplicación del nuevo marco regulatorio ecuatoriano". *Palabra Clave* 19 (1): 271-303. <https://palabraclave.unisabana.edu.co/index.php/palabraclave/article/view/5230/html>.
- Gentil, Marcia Isabel y Leonardo Alcasar. 2021. "Educación Popular en Brasil: contribución de Paulo Freire". *Revista Inclusiones* 8 (2): 389-400. <http://revistainclusiones.com/carga/wp-content/uploads/2021/02/24-Leandro-et-al-VOL-8-NUM2-AbrilJunoo2021INCL-1.pdf>.
- Gumucio, Alfonso. 2014. "Aproximación al cine comunitario". En *El cine comunitario en América Latina y el Caribe*. Bogotá: Fundación del nuevo Cine Latinoamericano.
- Guzmán, Grecia. 2018. "¿Qué es la Educación Popular? Concepto y aplicaciones prácticas". *Psicología y Mente*. 13 de abril. <https://psicologiymente.com/desarrollo/educacion-popular>.
- Hall, Stuart. 2013. "El espectáculo del otro". En *Sin garantías: trayectorias y problemáticas en estudios culturales*. Ecuador: Corporación Editorial Nacional.
- Hernández, Carmen. 2007. *Desde el cuerpo: alegorías de lo femenino. Una visión del arte contemporáneo*. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana C.A.
- Herrera, Mariela Isabel. 2017. "Apuntes para interpretar el crecimiento de los Encuentros Nacionales de Mujeres en las luchas colectivas en Argentina". *Utopías* 23. Paraná (Entre Ríos): Facultad de Trabajo Social-UNER.
- Jarque, Fietta. 2012. "Cuando ellas sacan los colores". *El País*. 10 de marzo. https://elpais.com/cultura/2012/03/07/actualidad/1331124006_353103.html.

- Jimena, Jorge, María Verdeja, y Mercedes Inda-Caro. 2021. “Paulo Freire y la educación popular: La oportunidad de re-pensar y transformar el mundo en el que vivimos”. *Revista Educação em Foco* 26 (2).
- Jordán, Fausto. 1993. “Desarrollo rural: Elementos de Política social y Económica”. En *Políticas sociales, Desarrollo y Compensación Social*. Quito: Grupo de trabajo sobre deuda externa y desarrollo-FONDAD. <https://biblio.flacsoandes.edu.ec/libros/digital/51293.pdf>.
- Kaspar, Stefan. 2013. “Pensamiento de Stefan Kaspar”. Video de YouTube, a partir de un homenaje póstumo a Stefan Kaspar, realizado en Lima el 19 de octubre de 2013 por Grupo Chaski. <https://www.youtube.com/watch?v=YOmOVAttyCU>.
- Kong Montoya, Adriana. 2016. “Ante la brecha digital: El cine comunitario como herramienta de educación”. *REencuentro. Análisis de Problemas Universitarios* 72: 121-133. Universidad Autónoma Metropolitana: México. <https://www.redalyc.org/journal/340/34051292008/html/>.
- La Partida Feminista. 2022. “La Partida: lo que sea pero juntas. Azar, exploración y encuentro a través del cine comunitario y los feminismos”. *La Otra Cosecha* 5: 39-52. https://maizalaudiovisual.files.wordpress.com/2023/02/05_revista_loc_editorial.pdf.
- La Red cultural del Banco de la República de Colombia. 2022. “Abriéndonos paso porque la futura es ahora”. *Banco de la República de Colombia*. 28 de diciembre. <https://www.banrepcultural.org/biblioteca-virtual/credencial-historia/numero-395/abriendonos-paso-porque-la-futura-es-ahora>.
- Lagarde, Marcela. 1991. *Claves feministas para el poderío y la autonomía de las mujeres. Memoria*. Managua: Puntos de encuentro.
- Lara, Ali. 2015. “Teorías afectivas vintage. Apuntes sobre Deleuze, Bergson y Whitehead”. *Cinta moebio* 52: 17-36. www.moebio.uchile.cl/52/lara.html.
- López, Arantxa. 2023. “10 escritoras que firmaron sus libros con pseudónimos masculinos”. 13 de febrero. <https://www.planetadelibros.com/blog/actualidad/15/dias-internacionales/13/articulo/10-escritoras-que-firmaron-sus-libros-con-pseudonimos-masculinos/80>.
- López Alvarado, María José. 2021. “Acción colectiva y activismo digital feminista: Vivas nos Queremos Ecuador, poner el cuerpo, tejer redes digitales”. Tesis de maestría,

- Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, FLACSO Ecuador.
<https://repositorio.flacsoandes.edu.ec/bitstream/10469/17620/2/TFLACSO-2021MJLA.pdf>.
- López Cerquera, Natalia. 2019. “Configuración de los festivales de cine comunitario en Colombia: un análisis desde sus prácticas, trayectorias y sentidos. Estudio de caso Festival Nacional de Cine y Video Comunitario del Distrito de Aguablanca en Cali y Festival Internacional de Cine y Video Alternativo y Comunitario *Ojo al Sancocho* en Bogotá” Tesis de maestría, Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, FLACSO Ecuador.
<https://repositorio.flacsoandes.edu.ec/bitstream/10469/15608/10/TFLACSO-2019NLC.pdf>.
- Luliano, Paula y Patricio Leguizamón. 2011. “Radio, agroecología y algo más”. Centro de Competencia en Comunicación para América Latina. <https://library.fes.de/pdf-files/bueros/la-comunicacion/14276.pdf>.
- Maldonado, Claudio. 2014. “Decolonialidad en las redes virtuales: El caso de Azkintuwe”. Tesis doctoral, Universidad Autónoma de Barcelona. https://www.uasb.edu.ec/casa-andina/wp-content/uploads/sites/13/2023/06/Manual-de-estilo-5ta-edicion_figuras_may2023.pdf.
- Manifiesta/Las que grabas. 2022. “Cine y feminismos en comunidad”. *La otra cosecha* 5: 94-98.
- Mesa, Marisol y Rafael González. 2014. “Medios de Comunicación Comunitarios y su relación con el periodismo, una mirada desde las emisoras comunitarias en Colombia”. *ALAIC PUCP*. 28 de julio.
- Mohaded, Ana. 2017. “Prólogo”. En *Cine comunitario Argentino: Mapeos, experiencias y ensayos*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: TeseoPress.
<https://www.teseopress.com/cinecomunitarioargentino/front-matter/409-2/>.
- Montalvo, María Gabriela. 2020. “Feminización del trabajo y precariedad laboral en el arte. El caso de la Red de Espacios Escénicos del Distrito Metropolitano de Quito (período 2013-2018)”. Tesis de maestría, Universidad Andina Simón Bolívar, sede Ecuador. <https://repositorio.uasb.edu.ec/bitstream/10644/7265/1/T3144-MEC-Montalvo-Feminizacion.pdf>.
- Montoya Duque, Gloria Inés. 2022. “La Ruta Pacifica de las Mujeres: Movimiento Pacifista y Feminista en Colombia 1996- 201”. Tesis doctoral, Facultad

- Latinoamérica de Ciencias Sociales, sede Argentina.
<https://repositorio.flacsoandes.edu.ec/bitstream/10469/18727/2/TFLACSO-2022%20GIMD.pdf>.
- Morales Astola, Rafael. 2018. “La (buena) praxis de la gestión cultural”. En *Praxis de la gestión cultural*, editado por Carlos Yáñez Canal. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Observatorio de Igualdad de Género De América Latina y el Caribe. 2017. *Planes de igualdad de género en América Latina y el Caribe. Mapas de ruta para el desarrollo*. Santiago: Naciones Unidas.
https://www.cepal.org/sites/default/files/events/files/planes_de_igualdad_de_genero_en_america_latina_y_el_caribe._mapas_de_ruta_para_el_desarrollo.pdf.
- Ochoa Gautier, Ana María. 2002. “Políticas culturales, academia y sociedad”. En *Estudios y otras prácticas intelectuales latinoamericanas en cultura y poder*. Buenos Aires: CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales.
- . 2003. “Arenas Movedizas: Arte, Cultura, Política”. En *Entre los Deseos y los Derechos*. Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia.
- Orbegozo, Julen, Ainara Larrondo, y Amaia Landaburu. 2021. “Emociones y discurso público: una mirada de género a la retórica política afectiva”. En *Cultura, Lenguaje y Representación*. <https://www.e-revistas.uji.es/index.php/clr/article/view/5838/6725>.
- Ortiz, León y Abel Suing. 2016. “La televisión ecuatoriana: pasado y presente”. *Razón y palabra* 20 (93): 135-152. <https://www.redalyc.org/pdf/1995/199545660008.pdf>.
- Ortiz, Natalia. 2019. “Palabras para brujas”. En *Brujas, la potencia indómita de las mujeres*. Buenos Aires: Hekht libros.
- Pabón, Ingrid. 2017. “Espacio urbano, narrativas de desprecio y “limpieza social” en Bogotá”. *Territorios* 36: 87-109. Doi: <https://doi.org/10.12804/revistas.urosario.edu.co/territorios/a.4836>.
- Postigo, Marta. 2001. “El patriarcado y la estructura social de la vida cotidiana”. *Contrastes. Revista Interdisciplinar de Filosofía* VI: 199-208. <https://www.uma.es/contrastes/pdfs/006/Contrastes006-14.pdf>.
- Precarias a la Deriva. 2005. “Léxico precario”. *Imc_barcelona*. 20 de marzo. <http://barcelona.indymedia.org/newswire/display/172083/index.php>

- Prestifilippo, Agustín y Lucía Wegelin. 2019. “La libertad precarizada. Nuevas formas sociales del padecimiento en el mundo del trabajo”. *Argumentos Revista de Crítica Social* 21.
- Punin, María Isabel y Benazir Gutiérrez. 2016. “Periodistas empíricos y profesionales: El ritmo que impone la Ley de Comunicación en Ecuador”. *Razón y Palabras* 20 (93): 153-165. <https://www.redalyc.org/pdf/1995/199545660009.pdf>.
- Radio Nacional de Colombia. 2017. “Radio Sutatenza: la primera revolución educativa del campo para el campo”. *Radio Nacional de Colombia*. 20 de agosto. <https://www.radionacional.co/cultura/radio-sutatenza-la-primera-revolucion-educativa-del-campo-para-el-campo>.
- . 2023. “El pueblo se sana con cultura: Luz Marina Ramírez, la guardiana de las memorias de Ciudad Bolívar”. *Radio Nacional de Colombia*. 23 de noviembre. <https://www.radionacional.co/cultura/cine/luz-marina-ramirez-documentalista-de-ciudad-bolivar-bogota>.
- Radio Temblor. 2017. “La radio popular en América Latina”. *Radio Temblor*. 16 de Junio. <https://www.radiotemblor.org/la-radio-popular-en-america-latina/>.
- Rafael Chavarría y Manuel Sepúlveda. 2016. “Aproximación crítica al concepto de Gestión cultural en Chile, Gobierno de la Unidad Popular 1970-1973”. En *Diversidad, tradición e innovación en la gestión cultural. Teorías y contextos (Tomo 1)*, coordinadores Janny Amaya Trujillo, José Paz Rivas López y María Isabel Mercado Archilla. Guadalajara: Universidad de Guadalajara.
- Razeto, Luis. 2010. “¿Qué es la economía solidaria?”. *Papeles de relaciones ecosociales y cambio global* 110: 47-52. https://base.socioeco.org/docs/que_es_la_economia_solidaria_1.razeto.pdf.
- Red de Cine Comunitario de América Latina y el Caribe. 2023. “Nosotros y Nosotras”. *Red de Cine Comunitario de América Latina y el Caribe*. 19 de mayo. <https://cinecomunitarioenr.wixsite.com/cinecomunitario/quienes-somos>.
- Rivera Cusicanqui, Silvia. 2018. *Un mundo ch'ixi es posible. Ensayos desde un presente en crisis*. Buenos Aires: Tinta Limón. https://tintalimon.com.ar/public/s7loyv7qkqkfy9tlizbaucr6z67/pdf_978-987-3687-36-5.pdf.
- Salazar, 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.

- <https://repositorio.uasb.edu.ec/bitstream/10644/9201/1/T4027-MGC-Salazar-Las%20mujeres.pdf>.
- Sánchez Álvarez, Sergio. 2016. “La Red de Cine Comunitario de América Latina y del Caribe”. *Prezi*. 15 de enero. <https://prezi.com/apicqrjy8cmd/la-red-de-cine-comunitario-de-america-latina-y-del-caribe-es/>.
- Santini, Alexandre. 2017. *Cultura Viva Comunitaria. Políticas culturales en Brasil y América Latina*, traducido por Adrián Dubinsky. Argentina: RGC Libros. https://formarbackend.cultura.gob.ar/media/cultura_viva_para_descarga.pdf.
- Santos, Bárbara. 2008. “Teatro del Oprimido”. *Errata#* 13: 207-212. <https://revistaerrata.gov.co/edicion/errata13-derechos-humanos-y-memoria>.
- Sardá, Tatiana. 2006. “Mujer-Artista, Objeto-Sujeto. La problemática de la representación femenina. Tesis de pregrado, Universidad de Chile. <https://repositorio.uchile.cl/bitstream/handle/2250/101621/mujer-artista-objeto-sujeto.pdf?sequence=4>.
- Siragusa, Cristina. 2017. “Taller-de-Cine y Cine-Taller. Jugar con las palabras para construir cine(s)”. En *Cine comunitario Argentino: Mapeos, experiencias y ensayos*. Buenos Aires: Molfetta, Andrea Celia. <https://rdu.unc.edu.ar/bitstream/handle/11086/27557/cenmavilladolores.pdf?sequence=3&isAllowed=y>.
- Smaldone, Mariana. 2017. “El trabajo doméstico y las mujeres. Aproximaciones desde la teoría de género, los feminismos y la decolonialidad”. *Revista Feminismos* 5 (2): 71-84. <https://core.ac.uk/download/pdf/301102566.pdf>.
- Therrien, Monika. 2008. “El patrimonio cultural inmaterial en Colombia y los dilemas de las políticas culturales”. En *Estado, políticas culturales y multiculturalismo*, editado por M. Chávez y M. Zambrano. Bogotá: ICANH.
- Tornay, María Cruz. 2021. “Radios comunitarias en América Latina, una historia de las luchas populares de un continente”. *Historia Actual Online* 54 (1): 53-62. <https://historia-actual.org/Publicaciones/index.php/hao/article/view/2005/1664>.
- Torres San Martín, Patricia. 2008. “Mujeres detrás de cámara. Una historia de conquistas y victorias en el cine latinoamericano”. *Nueva Sociedad* 218: 107-121. https://static.nuso.org/media/articles/downloads/3574_1.pdf.
- Turino, Célio. 2013. *Puntos de Cultura. Cultura Viva en movimiento*, traducido por Lucía Tennina. Argentina: RCG Libros.

- Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano. 2023. “Qué es un ecosistema creativo”. 13 de febrero. <https://www.utadeo.edu.co/es/nuestra-produccion/observatorio-diseno-y-creacion/219671/que-es-un-ecosistema-creativo>.
- Valcárcel, Amelia. 1997. *La política de las mujeres*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Valenzuela, Santiago. 2014. “Ciudad Bolívar, corazón del conflicto”. *El Espectador*. 3 de octubre. <https://www.elespectador.com/bogota/ciudad-bolivar-corazon-del-conflicto-article-520554/>.
- Varela, Nuria. 2020. “El tsunami feminista”. *Nueva Sociedad* 286: 93-106.
- Vidaurrázaga, Tamara, Gloria Leal, Andrea Pequeño, y Sandra Vera Gajardo. 2016. *Informe de final estudio sobre arte, cultura y género: Aproximación a un diagnóstico, para el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes*. Fundación Instituto de la Mujer. https://en.unesco.org/creativity/sites/creativity/files/qpr/informe_final_del_estudio_mujeres_creadoras_sobre_arte_cultura_y_genero.pdf.
- Villamizar, Claudia. 2023. “La Economía Naranja y las políticas culturales en Colombia: Una reflexión sobre el Carnaval de Barranquilla”. Tesis de maestría, Universidad Andina Simón Bolívar, sede Ecuador. <https://repositorio.uasb.edu.ec/bitstream/10644/9654/1/T4230-MEC-Villamizar-La%20economia.pdf>.
- Villarreal, Ana Lucía. 2001. “Relaciones de poder en la sociedad patriarcal”. *Revista Electrónica Actualidades Investigativas en Educación* 1 (1): 1-17. <https://www.redalyc.org/pdf/447/44710106.pdf>.
- Wambra Medio Comunitario. 2020. “Lanzamiento de Ojo Semilla-Valle del Chota”. 13 de junio. https://www.facebook.com/WambraEC/photos/-el-cine-comunitario-feminista-ha-sido-una-herramienta-que-nos-ha-permitido-a-mu/3343004789057578/?locale=es_LA.
- Yáñez, Carlos. 2018. “La Gestión Cultural en América Latina: entre distorsiones y potencialidades”. En *Praxis de la gestión cultural*, editado por Carlos Yáñez Canal. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Yúdice, George. 2002. *El recurso de la cultura: Usos de la cultura en la era global*. Barcelona: Gedisa.
- Zafra, Remedios. 2017. *El entusiasmo: Precariedad y trabajo creativo en la era digital*. Barcelona: Editorial Anagrama, S.A.

- Zine. 2021. "Pocho Álvarez W.". *Zine*. 25 de junio. <https://zine.ec/person/cesar-pocho-alvarez/>.
- Zúñiga, Mercedes. 2014. "Las mujeres en los espacios públicos: entre la violencia y la búsqueda de libertad". *Región y Sociedad* 4. <https://www.scielo.org.mx/pdf/regsoc/v26nespecial4/v26nespecial4a4.pdf>.
- Zúñiga, Rocío, Julián González, y Victoria Valencia. 2020. *Comunidades en video: Nos ven, los vemos y nos movemos*. Cali: Programa Editorial Universidad del Valle.

Anexos

Anexo 1: Entrevistas

Forma de contacto	Nombre	Fecha de contacto	Rol/profesión
Entrevista Personal	Ana María Acosta	Julio 2020	Co-creadora y equipo realizador del Ojo Semilla. Comunicadora Social y Máster en Estudios de la Cultura. Karishina, Feminista, educadora popular y defensora de DDHH. Contadora de historias incómodas. Crítica y necia.
Entrevista Personal	Camila Camacho	Julio 2020	Cofundadora y equipo de realización de la partida feminista Maestrante de Cine Documental en la Escuela Nacional de Artes Cinematográficas (ENAC) en la UNAM, Ciudad de México. Graduada como Artista Visual con énfasis en audiovisual y de Antropología con énfasis en Cultura y Poder de la Pontificia Universidad Javeriana en Bogotá.
Entrevista Personal	Diana Coryat	Agosto 2020	Co-creadora y equipo de realización del Ojo Semilla. Educadora popular, docente, radialista y cineasta comunitaria. También, forma parte de Ojo Semilla, Escuela Itinerante de Cine Comunitario Feminista. Está afiliada a la Universidad Andina Simón Bolívar y a la Universidad de San Francisco de Quito (Ecuador), al Mendocino College y a la emisora comunitaria KZYX (California, Estados Unidos). Recibió el Bachillerato de Artes en Cine (New York University), la Maestría y el Ph. D. en Comunicación Social en la University of Massachusetts Amherst.
Entrevista Personal	Karla Morales	Agosto 2020	Equipo de Facilitadoras Ojo Semilla - Comunicadora social y productora audiovisual. Es facilitadora pedagógica y parte de la organización de Ojo Semilla “Mujeres, género y feminismos”. Educadora popular que encuentra en la imagen una forma de crear y construir subversiones y resistencias descoloniales.
Entrevista Personal	Pocho Álvarez	Agosto 2020	Pocho Álvarez (Riobamba, Ecuador, 1953) es un realizador ecuatoriano independiente de cine y vídeo. Tiene una amplia filmografía como director, productor, fotógrafo y guionista. Desde 1977 ha realizado más de veinte películas entre cortos, medimetrajes y largos. A lo largo de su fructífera carrera ha recibido varias distinciones.
Entrevista Personal	Jorge Cano	Agosto 2020	Parte del equipo cocreador y realizador del Ojo Semilla. Comunicador Social. Autodidacta de las tecnologías de comunicación e información. Creó Wambra Radio en 2010 como un laboratorio de ideas sobre producción radial y multimedia con colectivos y organizaciones sociales en Ecuador. Desde 2005 coordina proyectos de comunicación con organizaciones sociales, colectivas, pueblos y nacionalidades para la incidencia política desde una mirada de derechos humanos.

Entrevista Personal	Camila Beltrán	Octubre 2023	Parte del equipo de La Partida Feminista. Profesional en dirección y producción de cine y televisión de la universidad Manuela Beltrán, con experiencia en dirección de arte. Interesada en la utilización de las expresiones artísticas y culturales como herramientas de transformación social; cofundadora y facilitadora.
Entrevista Personal	Natalia Guzmán	Octubre 2023	Parte del equipo de La Partida Feminista. Historiadora de la Universidad nacional de Colombia. Con interés en pedagogías populares, memoria e historia de las mujeres.
Entrevista Personal	Luis Velázquez	Noviembre 2023	Líder social y comunitario de la Localidad e Ciudad Bolívar, historiador y escritor, cofundador de la Asociación comunitaria Biblioteca Semillas Creativas.
Entrevista Personal	Luz Marina Ramírez	Enero 2024	Escritora e historiadora local de Ciudad Bolívar. Líder comunitaria ha dedicado más de 30 años a preservar y visibilizar las historias de la localidad, a través de documentales, escritos, narraciones y la gestión cultural.