

● REC.ORRER Y ● REC.ORDAR

**EL AUDIOVISUAL COMUNITARIO COMO HERRAMIENTA PARA LA CONSTRUCCIÓN
DE MEMORIA EN TERRITORIOS**

PAULA ANDREA MALAGÓN MARTÍNEZ

**UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL
FACULTAD DE BELLAS ARTES
LICENCIATURA EN ARTES VISUALES
BOGOTÁ D.C**

2020

●REC.ORRER Y ●REC.ORDAR

**EL AUDIOVISUAL COMUNITARIO COMO HERRAMIENTA PARA LA CONSTRUCCIÓN
DE MEMORIA EN TERRITORIOS**

**PAULA ANDREA MALAGÓN MARTÍNEZ
2015272031**

**Trabajo de grado para optar al título de
Licenciada en Artes Visuales**

**Dirigido por:
MARTHA CAROLINA SANCHEZ SAMANIEGO**

**UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL
FACULTAD DE BELLAS ARTES
LICENCIATURA EN ARTES VISUALES
BOGOTÁ D.C**

2020

TABLA DE CONTENIDO

Introducción.....	3
Capítulo I	
1.1 Planteamiento del problema	6
1.2 Justificación	8
1.3 Objetivos	10
1.4 Antecedentes	10
Capitulo II	
2. Marco teórico	17
2.1 Acercamientos al cine comunitario	17
2.1.1 Indefiniciones del cine y el medio audiovisual	17
2.1.2 Documental y ficción	20
2.1.3 Cine y video comunitario	23
2.2 La comunidad y lo comunitario	29
2.3 Memoria-s	32
2.3.1 Memorias de territorios y sus representaciones	35
Capitulo III	
3. Marco Metodológico	39
3.1 Paradigma cualitativo	39
3.2 La antropología visual y la semiótica como metodología	40
3.3. Contexto y población	44
3.4 El proceso	48
3.4.1 La búsqueda	48
3.4.2 Acercamiento	49
3.4.3 Mi mirada	49
3.4.4 Unidades de análisis	50

3.4.5. Exponer resultados	51
3.5 Ruta de Análisis	51
3.5.1 Construcción de matrices	51
3.5.2 Categorías	52

Capitulo IV

4. Resultados	54
4.1 Filmando: maneras de narrar en el audiovisual comunitario	54
4.2 Scouting de locación: reconociendo territorios	66
4.3 Proceso de edición: montaje de fragmentos de memorias	75
5. Conclusiones	82
6. Fuentes	87

Anexos. Matrices de análisis de los cortometrajes.

INTRODUCCIÓN

Este proceso investigativo parte del interés por conocer y acercarme a producciones audiovisuales que surgen de procesos comunitarios en territorios cercanos al que habito. Desde ese interés se genera una búsqueda por organizaciones, colectivos o agrupaciones que trabajen el medio audiovisual para fortalecer prácticas comunitarias en sus contextos; dentro de estas prácticas me doy cuenta de que las comunidades tienen un interés particular por recoger sus memorias y por dar a conocer dinámicas que se presentan en sus territorios. Aunque bien, esta investigación podría enfocarse en estos procesos que generan los colectivos, se decide realizar más bien un acercamiento desde el análisis de los productos audiovisuales como tal (dos cortometrajes de ficción), ya que estos también permiten conocer dichas dinámicas desde las representaciones que allí se muestran, sin dejar a un lado el proceso como tal y el contexto desde donde son producidos estos cortometrajes.

En la primera parte de este documento, presento las inquietudes y las razones de por qué indagar sobre este tipo de producciones que surgen desde sectores populares; ya que aunque es un cine que lleva un largo tiempo y hay gran cantidad de producciones que nacen de este, no se encuentra mucha información sobre la oferta audiovisual comunitaria que ofrece la ciudad más allá de los festivales que existen en torno a este y las pocas producciones que podemos encontrar ya sea en las plataformas de YouTube o Facebook; también se presentan algunos trabajos que aportan a esta investigación desde el tema, categorías, metodologías o características que pueden poseer estas producciones.

Para comprender mejor este fenómeno que se ha denominado cine, audiovisual o video comunitario, y con el fin de entender qué particularidades y características pueden poseer estas producciones, se decide, en la segunda parte de esta investigación presentar los conceptos que me permiten un mejor acercamiento tanto a las producciones como tal, como también a los contextos de producción desde donde son creados. En ese sentido, y teniendo presente los intereses de los colectivos por crear los dos cortometrajes, se realiza una indagación por los conceptos de medio audiovisual,

sus géneros y cómo distintas corrientes influyen en este nuevo cine comunitario, generando ciertas características que nos permite conceptualizar este término; así mismo indagar por lo comunitario ya que es desde allí que se generan estas producciones; además de acercarnos al concepto de memoria en su relación con procesos sociales y también desde el concepto de territorio y sus imaginarios que generan a su vez unas representaciones particulares. Todo esto con el fin de entender cómo y desde dónde podría acercarme a estas producciones para su posterior análisis.



Imagen 1 Fotograma: Cortometraje La Vara de Premios

En ese sentido, la tercera parte del proceso investigativo presenta la metodología que se lleva a cabo desde el paradigma cualitativo ya que este permite acercarnos a distintos fenómenos sociales que hacen parte de las comunidades, como es en este caso el fenómeno del audiovisual comunitario que permite acercarnos o comprender realidades sociales desde las representaciones que presentan allí; así mismo se presentan los métodos de análisis que también son maneras de abordar los cortometrajes, los cuales se analizan desde el método semiótico en relación con el método de la antropología visual, para interpretar los signos que se presentan en los cortometrajes teniendo en cuenta sus

contextos y los efectos que pueden tener en sus territorios para la construcción de memorias. También se presenta la población, el contexto y se describen los cortometrajes los cuales son las unidades de análisis de esta investigación, a su vez que se expone cómo se procedió para dicho análisis.

Por último, y gracias al proceso de análisis, se pudo encontrar algunas categorías, características y elementos que permitieron construir los resultados desde las formas y dinámicas del audiovisual comunitario y sus representaciones y efectos en los territorios y sus memorias, para así tener una mayor comprensión sobre cómo el audiovisual comunitario aporta en los procesos de construcción de memoria en estos territorios particulares.

CAPÍTULO I

1.1 PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

El cine ha tenido muchas maneras de entenderse y configurarse, en un principio se constituyó como industria con fines económicos, comerciales y de entretenimiento; pero con el tiempo el cine ha sufrido constantes cambios y ha ido transformándose, incluso su denominación de cine ha cambiado refiriéndonos más hacia los medios audiovisuales, ya que es un campo que ha acogido con el paso del tiempo distintas formas, elementos y recursos de otras disciplinas. Por ende, esta transformación ha permitido que el cine o medio audiovisual se convierta en una herramienta pedagógica, educativa, social e histórica entre otras, permitiéndonos acercarnos a comprensiones de realidades y así abrir otras miradas hacia lo que creemos conocer.

Dadas estas transformaciones, además de concebir otras maneras de entender el cine, también se adquieren otras formas de ser y hacer cine o audiovisual y que tienen relación con los contextos desde donde se produce, ya que no son las mismas formas de ser y hacer cine desde productoras como lo pueden ser productoras de Hollywood, a las formas de ser y hacer cine desde productoras independientes de Latinoamérica, de Colombia, de Bogotá.

Desde allí, el interés de esta investigación está en comprender estas nuevas formas de producción en relación con el impacto social, o la importancia que puede tener generar producciones audiovisuales en un contexto determinado. Dentro de estas nuevas formas se encuentran las producciones del audiovisual comunitario, que no necesariamente crean productoras independientes ni consolidadas como tal, sino que son producciones que surgen desde comunidades específicas, ya sean comunidades indígenas, comunidades afro, o simplemente como es el caso de esta investigación producciones audiovisuales que surgen en algunos sectores de la ciudad de Bogotá desde las comunidades barriales por decirlo de algún modo.

Casi siempre, estas nuevas formas de producción audiovisual comunitario tienen un interés o ponen el foco en temáticas que afectan a la propia comunidad, entonces vemos que estas producciones van en relación a exponer su realidad social, su contexto, su territorio, sus memorias, sus problemáticas, y que sienten una necesidad de crear

producciones para representar y exponer dichas problemáticas a través del medio audiovisual ya que muchas veces estas realidades son invisibilizadas o negadas por los medios de comunicación hegemónicos que existen en el país.

En este sentido, pienso que estas producciones logran romper ciertos imaginarios que se tienen acerca de las comunidades y sus territorios y que han sido contruidos por una televisión, unas películas, unas representaciones que no son identificadas como propias o en las cuales las comunidades no se reconocen, por lo tanto las comunidades adoptan modos de producción audiovisual para expresarse por sí mismas y como instrumento de recuperación de memoria para reconfigurar esas representaciones que han sido impuestas y expuestas por agentes externos a la comunidad. Además de romper con estos imaginarios, estas producciones crean un quiebre en las formas de cómo debe hacerse y producir cine o audiovisual y qué recursos se deben tener para ello, generando otras dinámicas de producción distintas al cine tradicional.

Por consiguiente estas producciones audiovisuales comunitarias permiten la participación de la comunidad y de sujetos interesados en contarse, en contar sus memorias generando así espacios de reflexión y conocimiento sobre el medio audiovisual, sobre sus territorios y sus memorias; por ello resaltar o evidenciar estas producciones hace que se muestren y expongan como tal estas memorias que no se tienen en cuenta tanto en el campo del medio audiovisual refiriéndome a los medios de comunicación o los medios masivos como tambien desde la sociedad misma. Aparte, al comprender que cada vez surgen más comunidades que se apropian del medio audiovisual, se está generando en sí un amplio archivo de producciones que contienen y reflejan unas memorias, para el caso de esta investigación que pone su mirada en producciones que se crean desde dos barrios de Bogotá, y que también se apropian de este medio, es importante preguntarse: **¿Cómo el audiovisual comunitario fortalece los procesos de construcción de memoria en dos barrios al sur de Bogotá (La Gran Colombia, Alto Fucha, Localidad San Cristóbal; El Consuelo, Santa Fe Alto, Localidad de Santa Fe)?¹** Ya que la razón es comprender un poco más a fondo estos procesos de producción desde las mismas producciones y los contextos desde donde ellas surgen.

¹ Cortometraje La Vara de Premios del territorio Alto Fucha:

<https://www.facebook.com/fund.Memtes/videos/2412314662225333> ; Cortometraje El Sombrero del territorio Santa Fe Alto: <https://www.facebook.com/ColectivoWaque/videos/1278383925689809> .

1.2 JUSTIFICACIÓN

Los estudios que se han realizado sobre cine comunitario han sido muy pocos, aunque es un cine que ha ido creciendo y existen varios festivales que se realizan en torno a este como lo son el FESDA de Cali, Ojos al sancocho de Bogotá, el FICCAKK en Medellín - Bogotá -Tumaco, el festival de cine comunitario de los Montes de María del Carmen de Bolívar entre otros, además de existir una Red de Cine Comunitario de Latinoamérica y el Caribe. A pesar de que se hace visible en estos festivales y hay un gran auge de colectivos que trabajan el medio audiovisual con la comunidad, no se evidencian muchas investigaciones sobre este y sus efectos en el contexto de realización, en las pocas investigaciones que se han realizado podríamos nombrar la investigación realizada por Gumucio (2014) la cual toma distintos procesos colectivos de organización en el cine comunitario en Latinoamérica y el Caribe para evidenciar algunos procesos y características del cine comunitario. A parte de este, no se han realizado muchas investigaciones en este campo para comprender los procesos que se llevan a cabo dentro de él y su relación con la construcción de memoria en territorios particulares.

En Bogotá existe gran variedad de colectivos que trabajan procesos artísticos con la comunidad, en este caso hemos tomado la Localidad cuarta San Cristóbal y la localidad de Santa fe, en donde se encuentran los colectivos Fucha Films, Colectivo Waque, y ¿Qué se cuentan? En estos territorios y por medio de estos colectivos se evidencia el interés de la comunidad por participar en procesos artísticos, donde se incluye el trabajo con los medios audiovisuales, para transformar su contexto desde ellos mismos y pensando en sus propias necesidades. Estos procesos y productos de audiovisual que se generan en las comunidades, que son creados por la misma comunidad y para la comunidad, muchas veces no se tienen en cuenta o no se toman como objetos de estudio en investigaciones.

En ese sentido, es necesario investigar estas experiencias que llevan a cabo procesos de audiovisual comunitario, que giran en torno a temáticas propias (Gumucio, 2014) y son expuestas en estas producciones comunitarias, ya que hay muy poca sistematización de estas producciones, porque aunque hay un gran fomento a la producción, no hay una reflexión en cuanto a qué pasa con estas producciones o sus efectos en su contexto (Álvarez, 2014). Relacionado con ello, es importante que se generen procesos

investigativos que describan el contexto de producción del material audiovisual y que a su vez promueva la recopilación y archivo de los mismos.

Desde las investigaciones que se puedan realizar sobre el audiovisual comunitario, no solo se está promoviendo el archivo de esos productos, sino que a su vez tiene relación con promover el análisis de estos productos, es decir, de la oferta audiovisual comunitaria que ofrece este tipo de producciones en la ciudad. Ya que no se reconocen estos espacios por sus procesos de producción, sino, como lo expresa Pabón (2010) en muchas ocasiones solo se ven como simples productos que salen de alguna convocatoria o beca ofertada por entidades públicas. Entonces, es importante hacer énfasis en que estas producciones exponen unas miradas otras, que han sido subyugadas por grupos de poderes de representación; entender que las imágenes de representación que se exponen en estos productos, implica que las comprendamos desde un contexto particular, que crea un sistema simbólico que esta producido “social y culturalmente, documentando una serie de valores que se negocian para que la imagen pueda comunicar y expresar códigos que la hacen [...] un medio para la construcción de alteridad e identidad” (Montoya & Arango, 2008, p.195) y que rompen con ese régimen de la mirada que ha sido impuesto por representaciones hegemónicas desde estas propuestas contestatarias. Así mismo, el análisis de estos productos audiovisuales comunitarios, también permiten realizar una retroalimentación a niveles estéticos y temáticos (Pabón, 2010), lo que permite identificar cuáles son las temáticas particulares que interesan a las comunidades y cómo son representadas desde el medio audiovisual. Además de comprender estas formas de representación como ejercicios de discurso de las comunidades.

En otras palabras, este trabajo de grado podría aportar una nueva mirada hacia estas producciones audiovisuales que no son producidas por los medios masivos o entes de poder de representación que estamos acostumbrados a ver, sino que pone la mira en estos procesos comunitarios y productos audiovisuales que surgen de sectores populares que también son importantes de analizar; en este sentido abre el espectro de la producción audiovisual de un cine comercial, de un cine globalizado, hacia un cine para comunidades específicas y un cine particular que también devela una cultura visual que muchas veces no se tiene en cuenta en la oferta audiovisual del país ni tampoco en la academia como objeto de estudio. Además, a partir de la comprensión de estos productos y su contexto de producción, se realiza un aporte al conocimiento de la docente-

investigadora para ampliar su entendimiento de estos espacios alternos o no formales que realizan procesos comunitarios entorno a lo audiovisual.

Desde la licenciatura en artes visuales como educadores de la mirada, es importante conocer esta oferta audiovisual que se está produciendo desde estos espacios alternativos para ampliar esa comprensión del medio audiovisual y su importancia en los procesos de memoria de las comunidades en contextos específicos, así, abrir una mirada hacia nuevas metodologías de análisis y producción de este audiovisual comunitario.

1.3 OBJETIVOS

Objetivo general:

Comprender el papel del audiovisual comunitario en los procesos de construcción de memoria en dos barrios al sur de Bogotá.

Objetivos específicos:

- Analizar las narrativas audiovisuales que se presentan en los dos cortometrajes (El Sombrero y La Vara de Premios), a razón de exponer y entender formas y dinámicas del cine comunitario en su relación con el contexto específico.
- Comprender las representaciones de memorias y territorios que surgen desde los procesos de audiovisual comunitario.
- Entender las maneras cómo, desde el audiovisual comunitario, se puede aportar a los procesos de memoria en territorios particulares.

1.4 ANTECEDENTES

Para la conformación de los antecedentes se han escogido artículos e investigaciones relacionados con el cine comunitario. Algunos de ellos acogen el cine comunitario para hablar de otras problemáticas como la memoria o la violencia, mientras que otros se enfocan en el cine comunitario como tal desde el análisis de distintas organizaciones que trabajan en torno a ello. Para complementar este estado del arte, se ha decidido incluir el

estudio de las prácticas artísticas comunitarias para ampliar el concepto de lo comunitario y la intervención que se da allí desde las artes.

En ese sentido se revisaron artículos como *Procesos Colectivos de Organización y Producción en el Cine Comunitario Latinoamericano* de Alfonso Gumucio (2014), también se encuentra el trabajo *Mirar la Mirada: Para Disfrutar el Audiovisual Alternativo y Comunitario* de María José Román (2009) y *Una Ciudad en Imágenes Alternativas* de Carolina Pabón (2010); estos hacen referencia al estudio de agrupaciones o colectivos que trabajan alrededor al cine o video comunitario, y tratan de definir algunos conceptos en relación a este, también de pueden evidenciar o identificar ciertas categorías y o problemáticas propias del cine o video comunitario.

También se identificaron otros artículos como *Jóvenes, Temporalidades y Narrativas Visuales en el Conflicto Armado Colombiano* de Amador Baquiro (2016), y *El Cine Comunitario: Un Medio de Comunicación y de Creación de Memoria Colectiva* de Abel Francisco Amado Alcalá (s.f.). Estos dos artículos toman el cine comunitario como herramienta para trabajar la memoria histórica y problemáticas propias del contexto de una comunidad o país.

Por último, se hace referencia a un artículo llamado *¿Qué son las prácticas artísticas comunitarias? Algunas reflexiones prácticas y teóricas entorno a la construcción del concepto* de David Ramos (2013), ya que el cine, considerado como práctica artística es llevado a cabo desde y para la comunidad, por ende, el cine comunitario podría estar en relación con estas prácticas artísticas comunitarias.

El artículo *Procesos Colectivos de Organización y Producción en el Cine Comunitario Latinoamericano* de Alfonso Gumucio (2014), resume los resultados de una investigación se llevó a cabo en 14 países de Latinoamérica y el caribe, el objetivo que el autor pretende es establecer una primera valoración del cine comunitario latinoamericano y del Caribe, ya que surge la necesidad de hacer de este cine secreto - es decir un cine poco estudiado o no reconocido para muchos - en un cine visible. Además de contribuir a la creación de bibliografía a partir de las experiencias que llevan a cabo estos procesos, ya que no se encuentra mucha información sobre el cine comunitario. Para ello Gumucio (2014) hace una distinción entre cine comercial y cine comunitario, en cuanto a los procesos de producción y difusión; en este también se trabajan algunos elementos sobre

cómo el cine comunitario llega a conformarse, y de que corrientes cinematográficas se alimenta, es decir hace una revisión histórica de los pioneros del cine y movimientos y que desde allí pudieron haber surgido estos nuevos cines comunitarios.

También se tiene en cuenta el cambio tecnológico y la acción colectiva como parte esencial en los procesos de cine comunitario ya que no es lo mismo mostrar una perspectiva personal que representar una visión colectiva “se acude al intercambio de ideas y se generan discusiones que exigen reflexión para llegar a consensos que enriquecen los contenidos y formas” (Gumucio, 2014, p.16) lo que comenta el autor es que el cine comunitario no responde a una lógica de comercialización, ya que sus modos de producción son distintos, pues responden a las necesidades y requerimientos de una comunidad específica. Además, la tecnología debe adaptarse a las necesidades de expresión de las comunidades, porque de otro modo los procesos de este tipo de audiovisual no serían sostenibles. “El cine comunitario no compite por mercados, sino que emerge de comunidades específicas cuyo interés principal es fortalecer las propias formas de expresión” (Gumucio, 2014, p.17).

Este artículo es importante para la investigación ya que da una aproximación a la definición del concepto de cine comunitario, en donde indaga también sobre cómo este pudo llegar a conformarse; además determina ciertas categorías que son propias y específicas de este cine y conocer esto nos permite indagar el por qué este tipo de cine se lleva a cabo en determinados contextos y cuál sería su importancia para estas comunidades. También es importante resaltar los temas que atraviesan estos procesos como lo son la memoria e identidad y la importancia de ellos en la construcción de estos espacios; pero no solo ello, sino cuestionarnos el por qué deciden tomar el medio audiovisual y no otro para tratar ciertas temáticas.

En relación con este primer artículo se encuentra *Mirar la mirada: para disfrutar el audiovisual alternativo y comunitario* de María José Román (2009), este trata el tema de lo audiovisual alternativo y comunitario desde el estudio de tres colectivos en distintas ciudades, Formato 19 k de Ciudad Bolívar en la ciudad de Bogotá, Mejoda de Aguablanca en Cali, y Pasolini en Medellín de la comuna nororiental de la ciudad de Medellín. La autora identifica en los grupos ciertas características y determina que estos están constituidos según Rodríguez (citado por Román, 2009) “por un conjunto de múltiples

subjetividades que conscientemente se reúnen con el propósito común de sacar adelante una tarea que reta las prácticas de comunicación establecidas” (p.143) también identifica no solo características de los colectivos en sí, sino algunas características del audiovisual alternativo y comunitario, acercándonos a una definición y caracterización de este que es esencial para la investigación a desarrollar. De nuevo se comenta el poco conocimiento que se tiene de este fenómeno y la poca visibilidad que se le da a estas producciones comunitarias.

Este artículo que surge de la investigación realizada por María José Román (2009) aporta en el sentido de una conceptualización del cine comunitario desde el análisis de los procesos que se dan al interior de los colectivos en distintos contextos, lo cual busca identificar y comparar para comprender los productos que surgen del cine comunitario, esto es importante para la investigación ya que aporta en determinar algunas categorías que pueden funcionar a la hora de observar las producciones de cine comunitario, ya que no solo analiza las producciones como tal sino que desde allí también se pone en evidencia un sujeto y una comunidad, lo cual hace más enriquecedor la comprensión de este fenómeno. En este caso, la autora indaga en la comprensión que el público podría tener de estas producciones, lo cual es de importancia tener en cuenta no solo a la gente que participa en la creación y en los procesos del cine comunitario, sino al espectador que pocas veces se interesa por este tipo de cine. También la autora tiene en cuenta los alcances de estas producciones en la transformación de los sujetos y el carácter político de éstas, ya que en esta investigación interesa tratar cómo - más que las producciones en sí - los procesos entorno al audiovisual comunitario afectan o aportan en la construcción de memoria de una comunidad específica.

Se encuentra también el trabajo *Una Ciudad en Imágenes Alternativas* de Carolina Pabón (2010) el cual hace una revisión histórica de algunos conceptos relacionados con el audiovisual comunitario, y mirando también como se dieron estos procesos en la televisión nacional, para desde allí acercarse a distintos colectivos que trabajan con el medio audiovisual en Bogotá. Ya que un punto que interesa en esta investigación es resaltar y evidenciar algunas prácticas entorno al video comunitario, Pabón (2010) aporta en este caso un ejercicio de sistematización y análisis de una oferta audiovisual de la ciudad que es muy poco reconocida y por lo cual es importante exponer esas otras miradas de los territorios que allí se presentan. Teniendo claro que casi todos estos procesos de

audiovisual comunitario se generan en territorios periféricos de la ciudad, como es en el caso de mi investigación, y lo cual resalta Pabón (2010) que al contar otras historias desde personas que habitan estos territorios rompen con la idea de lo marginal y resignifican imaginarios desde las producciones e historias que ellos mismos exponen. En relación con los artículos anteriormente mencionados, se evidencian características comunes, como problemáticas similares, modos de hacer o de producción que responden a necesidades y dinámicas comunes, como también similitud en las temáticas que son tratadas en desde distintos contextos; lo cual es relevante para la investigación ya que pone sobre la mesa un conjunto de circunstancias que podrían ser evidenciadas o no en el transcurso de la investigación desde una reflexión más acotada o específica desde la temática de la memoria.

También se encuentran otro tipo de investigaciones que toman el cine comunitario como medio y herramienta para tratar distintos temas, como es el caso del artículo *Jóvenes, Temporalidades y Narrativas Visuales en el Conflicto Armado Colombiano* de Amador Baquiro (2016) que busca comprender cuales son las temporalidades que construyen los jóvenes desde narrativas visuales que producen en el Festival Ojo Al Sanchoco. Para ello Amador Baquiro (2016) identifica usos y reappropriaciones de las imágenes que utilizan los jóvenes que viven o han vivido el conflicto armado colombiano, no solo refiriéndose a sectores rurales, sino en el mismo contexto urbano de Bogotá. En este sentido aporta en cuanto a la metodología, ya que se analizan algunas producciones pero que más que un análisis de contenido es exponer desde allí las prácticas sociales y las matrices culturales desde donde estas imágenes se están produciendo. La narrativa visual en este caso es muy importante porque desde allí se pueden evidenciar dinámicas, modos de percibir y expresar temporalidades, que para la investigación del autor es importante; no es que estas narrativas produzcan contenidos icónicos, sino que más bien estos procesos de video comunitario abren caminos para la construcción de significado, tanto el que lo produce como el que observa.

A parte del artículo anterior, se encuentra *El cine Comunitario: Un medio de Comunicación y de Creación de Memoria Colectiva* de Abel Francisco Amador (s.f). En este se define el cine comunitario a partir de unas prácticas audiovisuales, que se realizan por distintos grupos humanos que comparten una cultura o identidad, refiriéndose más específicamente a grupos indígenas para generar memoria histórica (Amador, s.f) esta

investigación está centrada en rescatar la cultura e identidad de los sujetos participantes en el cine comunitario, y desde allí visibilizar esas otras voces negadas o contadas desde miradas hegemónicas; además de una revisión histórica que genera estas dinámicas comunitarias en torno al cine, concluye que “el cine comunitario, se ha construido a base de esfuerzo en conjunto [...] No existe constancia en la producción debido a la falta de apoyo, no existe una metodología base, ya que cada comunidad, requiere de una metodología propia ligada a su cultura” (Amador, s.f, p.11) y por ello es importante generar programas sociales enfocados a estas prácticas, ya que los pocos que siguen trabajando en ello lo han logrado gracias a las organizaciones autogestoras de los mismos.

En esta investigación podemos destacar la importancia del nacimiento de un cine comunitario en determinado contexto, el porqué del surgimiento de este, haciendo una revisión de los hechos históricos de cada lugar en donde se crean estos espacios. Es importante tener en cuenta el contexto del nacimiento de este cine, en este caso de mi investigación, tener en cuenta el contexto colombiano y cuáles son las temáticas que se tratan allí, desde su historia, sus conflictos y sus luchas. Además, contribuye al concepto de memoria y problematiza el tema de la exhibición, anotando que es la parte más compleja de producción.

Por último, se encuentra la investigación realizada por David Ramos: *¿Qué son las prácticas artísticas comunitarias? Algunas reflexiones prácticas y teóricas entorno a la construcción del concepto* (2013); el cual intenta definir el concepto de las prácticas artísticas comunitarias (PAC) acercándose desde otros conceptos como el arte participativo, arte colaborativo, arte contextual, entre otros; pero, además, no solo desde autores intenta definir las PAC sino desde la práctica misma. Para este caso el autor realizó una práctica artística con un grupo de mujeres de Guatavita la cual tenía como tema central la memoria familiar; a partir de la metodología y reflexiones que surgen en la misma práctica, el autor define las PAC como “una serie de redes complejas de relaciones que apuntan a la reafirmación de la subjetividad de los actores, los cuales toman como material artístico sus vidas, lo cotidiano, lo sencillo, lo inmediato o su memoria” (Ramos, 2013, p.130) además define comunidad no solo como un espacio físico sino como un grupo social en constante cambio, dinámico, en el cual la comunidad construye significados sobre ella misma.

Al tener claro los antecedentes de las PAC nos da una visión más amplia de estas y su función en la sociedad. Además, que ampliar la mirada sobre cómo funcionan estos procesos artísticos en el trabajo con la comunidad y cómo estos procesos generan conocimiento y experiencias significativas desde el arte, en el caso de la investigación desde el cine comunitario, en los participantes. En cuanto a la definición de comunidad es importante para poder identificar qué sería como tal una, cuales serían sus características y tener en cuenta sus dinámicas y prácticas para poder intervenir en ella, en este caso no se realizará una intervención artística, pero si una observación la cual de cierto modo es un tipo de intervención. Algo que no se ve o percibe, es que se habla del espectador como alguien pasivo, aunque no se mencione textualmente se percibe que muchas veces es solo espectador; para configurar esto se podría cambiar el concepto por creador participante, ya que, para el caso de la investigación, las personas son creadoras de sus propios procesos y productos antes que ser espectadores.

CAPÍTULO II

2. MARCO TEÓRICO

2.1 ACERCAMIENTOS AL CINE COMUNITARIO

2.1.1 INDEFINICIONES DEL CINE Y EL MEDIO AUDIOVISUAL.

Las maneras de definir este fenómeno tan amplio como lo son el cine y el medio audiovisual han sido diversas, desde la aparición del cinematógrafo en 1895 se ha configurado y entendido este fenómeno primeramente como industria y entretenimiento, lo cual podría implicar una imposición de modelos industriales, estructurales y de lenguaje; pero a través del tiempo este concepto ha ido transformándose adquiriendo nuevos significados, esto conlleva a centrarnos en preguntas específicas sobre el medio y no tratar de llegar a una definición general; como explica Ramírez (2009) “intentar definir lo audiovisual implica el reconocimiento de que cualquier definición que se haga de una práctica artística, está expuesta a ser reevaluada una y otra vez por su permanente y continua transformación” (p.19) es decir, la definición e interpretación de este campo se da esencialmente desde el contexto de aparición y su lectura; ya que tanto la producción de cine como el medio audiovisual están condicionados por el contexto tecnológico, social, económico y cultural.

Para poder llegar a una definición del cine o lo audiovisual se han creado distintas teorías, todas ellas nacidas en un tiempo histórico y social que determinan esas comprensiones. Estas variadas teorías pueden ser vistas como “herramientas epistemológicas que permiten comprender el cine a partir de conceptos y argumentaciones diversas, planteando tentativas sobre preguntas que afectan el cine como fin y como medio” (Fernández, 2011, p.2). Por ello al hablar de cine se tendría que exponer la base o postura desde la cual se está argumentando, para entender este objeto de estudio que es demasiado amplio, desde una posición epistémica y contextual.

Con relación a la práctica audiovisual, hay que tener en cuenta dos elementos que la determinan; se habla de un soporte o formato refiriéndose a lo técnico; y a la práctica

artística, social y comunicativa (Ramírez, 2009). En estas caben entonces todas las prácticas que involucran el medio audiovisual, refiriéndose a las artes plásticas, la práctica cinematográfica, los medios de comunicación y la publicidad. Ahora bien, desde las teorías del cine se formulan principios para entenderlo “no solo como fenómeno en sí, sino también como intermediario para relacionarse con el mundo” (Fernández, 2011, p.2) en ese sentido se han categorizado distintas teorías que nos acercan a esa comprensión; en este caso tomaremos las *teorías de enunciación*² que a su vez integran distintos manifiestos, corrientes o movimientos cinematográficos que podrían estar cercanos o relacionados con el cine comunitario. Estas teorías se han generado a partir de preguntas puntuales acerca de la práctica cinematográfica desde un contexto sociohistórico.

Desde las teorías de enunciación, según Fernández (2011), se encuentran las teorías realistas de posguerra, las cuales integran algunos movimientos como el Neorrealismo Italiano³, que tiene como idea la democratización de las historias en el cine, esto conlleva una forma de solidaridad y transformación del cine como una herramienta social. También se encuentran teorías o manifiestos del Tercer Cine, que nacen desde un impulso nacionalista desde los países colonizados, es decir desde los países tercermundistas; pero que a su vez no solo se refiere a la colonización, sino que el término connota un estado de subdesarrollo social y económico desde la mirada occidental, por ello el nombre de tercer cine refiriéndose a la nomenclatura impuesta desde posiciones sociales y políticas hegemónicas, pero no tomándolo desde allí, sino resignificando a su vez el mismo término desde sus producciones, mostrando así un cine de descolonización que rompe con esas políticas y miradas hegemónicas.

²Se refiere a los filmes en donde se evidencia una problemática de lo verdadero. En ese sentido se posiciona y se hace evidente el punto de vista del sujeto, es decir del realizador o cineasta; se evidencia el yo, pero desde la combinación de los elementos que constituyen el filme como tal. También se resalta la producción en general y no tanto al producto, las motivaciones que permitieron la realización del discurso que allí se expone y que pone como centro al individuo. Es decir, hay una enunciación directa de quién y por qué de la producción.

³ En el apartado 2.1.3 Cine y Video Comunitario se amplía un poco más este concepto.

Para hablar de tercer cine habría que aclarar los conceptos de primer y segundo cine. El Primer Cine se refiere al cine del primer mundo, en este se encuentran algunas corrientes del cine europeo, y por qué no, el cine norteamericano, es decir un cine occidental, marcado principalmente como industria. En este primer cine se evidencian dos patrones, el hollywoodiense el cual tiene un propósito de entretención o cine comercial y el patrón europeo que se enfoca más en lo artístico. En cuanto al Segundo Cine su enfoque es más propagandístico y tiene relación con el comunismo desde el bloque soviético.

Dadas estas categorías, el tercer cine nace desde los países latinoamericanos, colonizados, que buscan en el cine un artefacto cultural en respuesta o reivindicación a esa nomenclatura, es decir es un cine político que hace frente a las teorías o discursos centralistas y homogéneos desde la misma creación cinematográfica. Algunas de sus características es que toma influencias de distintos movimientos que a su vez lo hacen contradictorio, porque recoge influencia de movimientos del primer y segundo mundo que surgieron en determinado contexto, pero también se adaptan al nuevo cine latinoamericano. Entre esas influencias está el cine del Neorrealismo italiano, el montaje soviético, el cinema verité y las nuevas olas europeas (Fernández, 2011). Pero, aunque se miren estas formas de hacer y pensar el cine, el tercer cine busca en sí una estética propia nacida desde su propio contexto y ello se debe “fundamentalmente a las represiones del racionalismo” (Rocha, 1993, p.56) entendiendo este racionalismo como la opresión ejercida por los colonizadores, y que, desde el tercer cine se busca que la cultura popular, sus tradiciones, sus luchas, se desliguen de esa razón dominadora creando a su vez esa ruptura, para reafirmar su propio lenguaje popular como rebelión histórica y como memoria que resiste; es allí donde se crean nuevos manifiestos como la Estética del Hambre⁴, y como son en sí mismos los manifiestos del Tercer Cine⁵.

⁴ Manifiesto escrito por el cineasta Glauber Rocha en 1965 para presentarla como tesis durante las discusiones en torno al Cinema Novo. Este escrito presenta una postura política del nuevo cine que surgía en Brasil, tomando el término del hambre como esencia de la sociedad latinoamericana que se contraponía a la estética del cine norteamericano. “Ahí reside la trágica originalidad del Cinema Novo delante del cine mundial: nuestra originalidad es nuestra hambre, y nuestra mayor misera es que esta hambre, siendo sentido, no es comprendido” (Rocha, 1965)

En estos escritos o manifiestos, se denuncia la mirada que Hollywood ha marcado hacia algunas comunidades, como por ejemplo la caricaturización de los indígenas; y como respuesta a este, se emplea un cine popular, un cine realizado por y para las comunidades, en donde ellas mismas se cuentan desde sus perspectivas y experiencias. Entre estas formas nace también un cine colaborativo y sin autor, como “forma de cine abierto cuya metodología está basada en la renuncia al reconocimiento y la propiedad de las obras, como arma de lucha política” (Sedeño, 2012, p.1) Este cine colaborativo habla de otras dinámicas relacionales, y otras formas de hacer y entender el cine, lo cual es importante ya que estas otras formas de producción se evidencian en el cine y video comunitario que surge primordialmente en el contexto latinoamericano.

Acercándonos un poco a algunas teorías o movimientos que nos ayudan a comprender el cine desde allí, nos damos cuenta de que este no tendría en sí una definición totalizadora, sino como ya se mencionó, es un objeto de estudio incierto que se encuentra en constante revaluación; y que los cambios a nivel tecnológico, estético, social y económicos hacen que a su vez estas teorías se vean afectadas y por ende sufran también transformaciones.

2.1.2 DOCUMENTAL Y FICCIÓN.

“la situación de la imagen en nuestra época ya no puede pensarse en términos duales de verdad y mentira, realidad y ficción, el problema es cómo, en la época de la omnipresencia de la imagen lo real mismo deviene ficción”
(Arias, 2010. P, 55)

La distinción entre los géneros cinematográficos ha sido un tanto ambigua; distinguir lo documental de lo ficcional se ha complejizado por las narrativas y formas que se presentan en estos géneros. Los géneros se han definido como “patrones / formas / estilos / estructuras que trascienden a las propias películas, y que verifican su

⁵ Entre estos se encuentra *Hacia Un Tercer Cine* escrito por Octavio Getino y Fernando Solanas en 1969 en donde describe lo que es para ellos el primer y segundo cine. Desde allí teorizan el concepto de tercer cine como un cine social, político y de denuncia que reflexiona sobre su realidad y que nace en Latinoamérica y en países colonizados.

construcción por parte del director y su lectura por parte del espectador” (Altman, 2000, p.38) es decir que se supone que las percepciones de los que producen las películas y las percepciones del público coinciden en la misma lectura que reconoce un género cinematográfico específico. Por ello, se han construido a lo largo de la imagen audiovisual unas características que permiten distinguir un género de otro, como expone Nichols (1997) se ha pensado que la ficción responde más a deseos inconscientes, mientras que por otro lado, el documental trata cuestiones sociales las cuales recibimos de modo consciente. Pero acaso, ¿no existen películas argumentales que traten estas cuestiones y que las recibamos con la misma consciencia que recibimos un documental?; claro que las hay, y es por ello que hoy en día ya no podríamos evidenciar fronteras entre estos dos géneros, desde su narrativa, forma e intenciones como antes se creía.

Al tratar de definir los límites entre el documental y la ficción, se han presentado distintas perspectivas desde las cuales se podría dar dicha distinción. Arias (2010) las estudia como una perspectiva ontológica la cual está basada en la relación que puede tener la imagen con la realidad; y la perspectiva de lenguaje que se enfoca en la narrativa o gramática audiovisual. Desde la perspectiva ontológica el documental encuentra una relación directa entre imagen y realidad, en donde el espectador que ve este tipo de imágenes asume que ello existe independientemente de la representación que está viendo, a su vez que es consciente que estas son “un espacio de representación, divulgación y memoria” (Arias, 2010, p.50), por otro lado y según esta postura, la ficción es una deformación de la realidad desde una mirada subjetiva del director. Arias (2010) afirma que esta postura es hoy difícil de mantener, ya que la intervención del director, las recreaciones, puestas en escena, y los comportamientos de las personas frente a la cámara en los filmes documentales afectan la “realidad natural” que aparentemente apunta el documental, en ese sentido no se podría desligar realidad y ficción.

Ahora bien, la intervención del realizador no implica una manipulación de la realidad en el sentido de que lo que se muestre es una mentira o engaño, sino más bien como una provocación de lo real en donde a su vez se está produciendo una realidad y que tiene mayor relación con lo que se ha considerado ficción; en ese sentido, el documental no

es lo opuesto a la ficción, sino más bien un modo particular de ficción. Por otra parte se encuentra la perspectiva de la distinción de lenguaje entre los dos géneros; desde allí se supondría que determinadas herramientas de la narrativa corresponden exclusivamente a la ficción frente a lo documental o viceversa, en consecuencia se podría decir que “cada tipo de audiovisual ha configurado una gramática propia que lo hace distinguishable a los ojos del espectador” (Arias, 2010, p.52) pero en el caso de esta investigación ¿Cómo podríamos distinguirlos en los dos cortometrajes a analizar? Ya que las características que se le han determinado para los dos géneros se mezclan creando así otra gramática; y es lo mismo que expresa Arias (2010), donde esta postura, igual que la ontológica es difícil de sostener, ya que muchas películas mezclan estos elementos que se creían exclusivos de la narrativa de alguno de los dos géneros, así mismo, como expone Altman (2000) respecto al espectador “la teoría de la recepción de los géneros requiere textos cuya categoría genérica sea reconocible de manera inmediata y transparente, los textos que la historia del cine ofrece, en cambio, son complejos, inestables y misteriosos” (p.37) son más bien géneros híbridos y cambiantes. Como ejemplo más evidente se encuentran los llamados falsos documentales, en donde toman a consciencia este lenguaje del documental a pesar de ser filmes de ficción, entonces entendemos de que es imposible distinguir o determinar lenguajes propios de un género frente al otro, lo cual implica de cierta manera una democratización de la imagen o de los elementos que componen las narrativas audiovisuales y que podría generar “una multiplicación de la posibilidad de registro de realidades particulares a través de la imagen” (Arias, 2010, p.54) pero que no implica necesariamente la realización de solo filmes documentales.

Por otro lado Patiño (2009) comenta que “el documental tiene la responsabilidad estética y conceptual de [...] develar todo el proceso investigativo que se ha llevado a cabo para registrar y narrar con un lenguaje cinematográfico lo que hasta ahora era oculto, olvidado, marginado” (p.31) y que expone aspectos importantes de una persona o un entorno social. Esta característica también podría hacer parte de las películas argumentales, que también narran esas situaciones y para lo cual se requiere hacer una investigación de los hechos que se van a representar. Al igual Patiño (2009) hace una distinción relevante en los personajes, en donde expone que en la ficción el

realizador construye los personajes mientras que en el documental el realizador encuentra lo personajes, y por ello hace énfasis en la responsabilidad del documental ya que sus protagonistas son seres de la vida real y en escenarios naturales. A lo que voy, es que esta distinción es importante para el caso de la investigación ya que en estos cortometrajes comunitarios de ficción, y en general las producciones audiovisuales comunitarias, independiente del género cinematográfico, siempre están trabajando con personas reales y en sus propios contextos, solo que muchas veces se representan estas realidades de manera ficcional, pero sus personajes son reales y viven las situaciones que están representando, como refiere Deleuze, (1986) “la ruptura no está entre la ficción y la realidad, sino en el nuevo modo de relato que las afecta a ambas” (p.202), en ese sentido la responsabilidad, tanto estética como ética está presente independiente del género cinematográfico; vemos que muchas películas argumentales se realizan con un objetivo socialmente responsable como varios documentales, y que por lo tanto “el documental no identifica estructura ni propósito propio alguno que esté completamente ausente en la ficción o la narrativa” (Nichols, 1997, p.34).

2.1.3 CINE Y VIDEO COMUNITARIO.

Entender estos conceptos tan poco estudiados nos abre un camino a mirar distintas y variadas terminologías que se relacionan o refieren a estos mismos. Es por ello que no se hará referencia solamente a cine comunitario sino que se adoptarán otros términos como video alternativo, comunicación comunitaria, comunicación alternativa; esto con el fin de tener claridad que en este apartado no se intentará definir cada una de estas terminologías, sino que más bien se buscará abrir una mirada más amplia a lo que podríamos llamar cine comunitario desde estos otros conceptos.

Según Gumucio (2014) el cine comunitario tiene como grandes predecesores al cine etnográfico y antropológico, y que se inscriben a sí mismos en el género documental. Lo que buscaban estas producciones era romper con los imaginarios que se tenían sobre ciertas comunidades que a menudo se mostraban como exóticas; estos pioneros⁶ del cine documental buscaban exponer una sensibilidad social, - aunque puede que para la mirada

⁶ Específicamente el cineasta y antropólogo Jean Rouch.

de otros se sigan exotizando estas comunidades - en donde para ellos era importante descubrir la imagen y la palabra del otro, para así cargarlas de dignidad y hacerlas visibles a los demás. Esto se da por una reflexión sobre el quehacer cinematográfico de los documentalistas y sus modos de presentar la “realidad”- entendiendo que no existe una realidad objetiva, sino son diversas miradas desde distintas subjetividades- lo cual hace explícito el carácter político del documental en su necesidad de comunicar esas múltiples miradas desde un lenguaje propio, es decir, hay una transformación en la relación del cineasta con la realidad que a su vez afecta el modo de producción y difusión, buscando así establecer relaciones diferentes con el espectador en donde este es un actor crítico que interpreta las narrativas que se están mostrando.

Desde esta postura se podría entender que este cine documental se empezó a realizar con la ayuda de las comunidades aunque no de manera explícita, es decir, se necesitaba de ellos para que se creara el documental pero no se apropiaban del proceso de producción; contrario a lo que sucede en el cine comunitario en donde la comunidad se apropia de todo el proceso de producción y difusión; esto se empezó a evidenciar en el video alternativo, refiriéndose a los modelos de producción y difusión alternativos al cine comercial que se empezaron a dar en la década de 1980, pero cuya influencia directa fue el Nuevo Cine Latinoamericano, caracterizado por una preocupación e indignación social, que hacía que su contenido fuera nacionalista y patriótico (Gumucio, 2014).

Por nombrar algunos ejemplos en latinoamérica se encuentra la escuela de Cusco que hacia los años 50' y 60' realizaban producciones de manera colectiva en donde mostraban las condiciones geográficas y sociales de poblaciones olvidadas⁷. También se encuentra el cine revolucionario cubano que toma influencias de las olas europeas que surgieron después de la segunda guerra mundial – y que se nombraron en el anterior apartado de indefiniciones del cine y el medio audiovisual- como lo fue el *Neorrealismo Italiano*⁸ que marcó el compromiso social de los cineastas de la época, así mismo el

⁷ Una de las producciones que se realizó fue la película peruana *Kukuli* en 1961.

⁸ Entre las películas representativas de este movimiento se encuentran *Roma*, *Ciudad Abierta* (1945) y *Paísà* (1946) de Roberto Rossellini; *Ladrón de Bicicletas* (1948) de Vittorio De Sica, entre otras.

*Cinema Novo*⁹ en Brasil que atendía a las preocupaciones sociales y políticas del momento (Gumucio, 2014). Este nuevo cine latinoamericano buscaba un lenguaje propio reflexionando sobre su propia práctica cinematográfica y marca un gran precedente para el cine comunitario actual.

En Colombia, la historia del cine en el país se ha caracterizado por narrativas del conflicto armado y la violencia, pareciera que “la violencia política ha sido el telón de fondo del surgimiento y desarrollo de la actividad cinematográfica” (Álvarez, 2014, p.277). Hacia 1960 el cine colombiano empezó a explorar temáticas que afectaban a la sociedad en ese momento, claros ejemplos son las películas *Oiga Vea*¹⁰ de Luis Ospina y Carlos Mayolo y *Chircales*¹¹ de Marta Rodríguez y Jorge Silva. En esta última película que es de género documental, se evidencia una necesidad por contar las condiciones sociales en las que vive una familia, el trabajo y la explotación a la que están sometidos; esto genera unas formas de narrar distintas a las que se venían manejando, con ello Marta Rodríguez y Jorge Silva empiezan un nuevo cine sobre y con las comunidades en lucha. Estos directores son un gran precedente del cine comunitario en Colombia, ya que a mediados de los 80’ empezaron un proyecto junto a las comunidades indígenas sobre medios audiovisuales, esta producción de videos constituyó una memoria del video indígena en Colombia, en especial de los cabildos del norte del Cauca creando así el *Tejido de Comunicación*¹², en donde asumen el video como una forma de defensa del territorio y de resistencia; esto nos lleva a pensar que los procesos comunitarios que se apropian del

⁹ Movimiento cinematográfico que se dio en Brasil lo cual se caracterizaba por producciones de bajo costo, utilizar actores naturales y grabar en exteriores sin recrear sets de grabación y con sonido directo. Entre estas se encuentra la película *Dios y el diablo en la tierra del sol* (1964) de Glauber Rocha.

¹⁰ Corto documental realizado en 1971 durante los VI Juegos Panamericanos de Cali, en donde se expone el punto de vista de las personas que no pudieron entrar a los estadios y contraponen la realidad social con la imagen que representa el estado sobre los juegos.

¹¹ Documental realizado en 1972 donde muestra las condiciones de una familia que trabaja en la elaboración de ladrillos de manera artesanal en Chircales, al sur de Bogotá. En este filme se evidencian condiciones sociales, religiosas y políticas y la explotación a la que se ve sometido el obrero.

¹² El Tejido de comunicación forma parte del movimiento indígena del Cauca. Su trabajo además de estar dentro del campo de la comunicación y lo audiovisual, está ligado a las luchas indígenas y a su apropiación del medio para el derecho a la palabra e imágenes propias, desde allí fortalecer los procesos políticos y culturales de los indígenas del Cauca. Más información en la página de la Asociación de Cabildos Indígenas del Norte del Cauca.

<https://nasaacin.org/tejidos-y-programas/tejido-de-comunicacion/>

audiovisual para hablar de sus problemáticas casi siempre se dan en espacios donde existen violaciones de los derechos humanos, grupos armados, ya sea en espacios rurales o urbanos, como los barrios periféricos, marginales o abandonados, y en donde no hay un desarrollo de políticas públicas para la cultura (Álvarez, 2014). Además del Tejido de Comunicación de la ACIN¹³, existen diferentes agrupaciones o colectivos como lo son el *Colectivo de Comunicaciones Montes de María Línea 21* en el Caribe, el *Colectivo de Comunicación de Belén de los Andaquíes* en el Caquetá y en Bogotá el colectivo *Formato 19K* ubicado en localidad de Ciudad Bolívar entre otros; estos son colectivos que según Rodríguez (citado por Román, 2009) “emprenden acciones ciudadanas a través de la comunicación. Están constituidos por un conjunto de múltiples subjetividades que conscientemente se reúnen con el propósito común de sacar adelante una tarea que reta las prácticas de comunicación establecidas”(p.143).

Como política pública se consolida la Ley de Cine¹⁴ en el 2003, pero en ella lo comunitario no aparece, ni se hace referencia a este tipo de movimientos que venían surgiendo desde hace varios años, así, el antecedente más cercano en Colombia como política pública y que apareció mucho antes de esta ley, fue la radio y la televisión¹⁵. Dentro de estos se encuentran los canales regionales y locales, que también son conocidos como televisión comunitaria, en donde se difunden contenidos realizados desde la región o lo local, con el fin de satisfacer necesidades culturales, educativas y recreativas desde una programación con contenido comunitario y social, ese decir “la función de la televisión comunitaria es ocuparse de los aspectos de salud, educación, medio ambiente, organización social, producción, legislación y derechos, entre otros

¹³ Asociación de Cabildos Indígenas del Norte del Cauca

¹⁴ O Ley 814 la cual tiene como objetivo “facilitar la producción de películas en Colombia y contribuir a convertirla en una industria sostenible” para ello la ley propone dos mecanismos de fomento al cine. 1 está el Fondo para el Desarrollo Cinematográfico quien recauda los dineros de las exhibiciones y 2 el otorgamiento de estímulos para proyectos cinematográficos; y es desde estos dos que se ve afectada la producción de cine comunitario ya que no se tienen en cuenta como producciones cinematográficas dentro de la ley. Más información en <https://www.mincultura.gov.co/areas/cinematografia/Paginas/Ley-de-Cine.aspx>

¹⁵ La Ley 182 de 1995 “por la cual se reglamenta el servicio de la televisión y se formulan políticas para su desarrollo, se democratiza el acceso a este, se conforman la comisión nacional de televisión (ahora ANTV), se promueven la industria y las actividades de televisión, se establecen normas para contratación de servicios” entre otras. Mas información ver la Ley en el siguiente link. <https://www.funcionpublica.gov.co/eva/gestornormativo/norma.php?i=6738>

temas que son parte de la vida cotidiana comunitaria” (Gumucio, 2009) además de rescatar la cultura local, como la música, las tradiciones, manifestaciones lúdicas, la memoria de los ancianos, la producción artística local, entre otros. Pero muchas veces estas propuestas o programaciones tienen que cumplir con unos parámetros que impone la ley, como por ejemplo la emisión de producción nacional debe ser del 50% de la programación total, que ahora según el Decreto 516 del 2020 se redujo el porcentaje al 20% de la programación que se muestra en los canales regionales y locales. Lo cual implica de cierto modo unos intereses estatales o privados sobre los contenidos que supuestamente están a cargo de la comunidad, con lo cual se tergiversa un poco el fin o los objetivos que dan nombre a la televisión comunitaria.

Ahora, distinto a la televisión comunitaria, el audiovisual alternativo y comunitario surge de propuestas que se desarrollaron entre la década de los 60' y los 80', entre estas se encuentran la comunicación alternativa que buscaba develar las estructuras de los medios masivos y su relación con la política; también se encuentra la comunicación comunitaria que se enfocaba en los procesos de organización comunitaria y buscaba visibilizar condiciones sociales como la etnia, el género entre otros; y por último a mediados del año 2000 surge la comunicación ciudadana la cual ejercía oposición sobre aquello que mostraban los medios de comunicación para así desmitificar y reconstruir realidades sociales, esto con el uso del video y el auge del internet (Pabón, 2010). Poniendo en diálogo estas propuestas, podríamos decir que el audiovisual alternativo y comunitario es un nuevo estilo relacionado con la comunicación pero que a su vez busca nuevas formas de relaciones sociales, en el cual incluye a los actores sociales y las prácticas propias de los contextos; es decir, genera nuevas dinámicas de lo grupal en lo local, en lo barrial, que a su vez aportan a la construcción de identidades y a la apropiación del territorio, a partir del uso de la tecnología y las dinámicas comunicativas.

Entre algunas de las propuestas de formación que tiene como eje el video alternativo y comunitario se encuentra la *Escuela Popular de Cine y Video Alternativo y Comunitario*¹⁶ en Ciudad Bolívar, que por medio del audiovisual expone las realidades del barrio, imágenes muy distintas a las que presenta la televisión nacional; como intercambio y

¹⁶ Mas información de la escuela en <https://escinecomunitario.wordpress.com/>

difusión de las producciones que se dan en estos espacios, organizan el *Festival Internacional de Cine y Video Alternativo y Comunitario Ojo al Sancocho*¹⁷, en donde visibilizan su entorno para transformar los imaginarios que se tienen sobre ciertos sectores de la ciudad de Bogotá.

Dentro de estas nuevas prácticas del audiovisual, se encuentran distintos tipos de procesos y tipos de modelos de producción, según Álvarez (2014), entre los tipos de procesos se encuentran los grupos que ya están consolidados y que acogen el medio audiovisual como parte de su propuesta; están los jóvenes que se interesan por lo audiovisual y con el tiempo van generando procesos colectivos; y las personas o líderes de la comunidad que frente a las necesidades sociales del territorio buscan en el audiovisual un modo de denuncia o respuesta que a su vez desencadena procesos colectivos. Frente a los modelos de producción Álvarez (2014) plantea que “no hay necesidad de un conocimiento técnico, la preocupación en Colombia es por el contenido y no tanto la forma” (p.294) en este sentido el producto final no es lo más relevante, la importancia recae sobre los procesos de participación de la comunidad y los contenidos que allí se exponen; también refiere que estas producciones son aceptadas por la misma comunidad ya que muestra y reflexiona sobre problemáticas concretas de las comunidades específicas y “no replica modelos estéticos ni narrativos tradicionales” (Álvarez, 2014, p.294).

Se hace evidente que la comunidad es el eje fundamental del audiovisual comunitario, ya que este da cuenta de procesos relacionados con la participación y organización de las comunidades, que no solo se conforman por compartir un determinado territorio, sino que son las dinámicas, los lazos sociales y los modos de existencia los que la determinan, en ese sentido los espacios de trabajo colectivos se constituyen como “opciones de organización de las que emergen novedosos estilos de comunicación [...] que en algunos casos responden al interés de las mismas comunidades de tener una ventana para expresarse y en la que prime la identidad local” (Pabón, 2010, p.17). Los productos que surgen del audiovisual comunitario dan cuenta de los procesos colectivos que tienen una necesidad de empoderar a la comunidad y transformar dinámicas en los

¹⁷ Mas información del festival en <https://www.ojoalsancocho.org/>

territorios por medio de la comunicación, así mismo la comunidad es el ideal que fomenta la participación y permite que las personas se unan en un proyecto en común. Es aquí donde el video comunitario se convierte en “una acción política con otras funcionalidades distintas a las producciones de entretenimiento y relacionadas con un proceso de empoderamiento que se pone en juego con el modelo de producción participativo” (Román, 2009, p.153). Estas producciones al tener un fin distinto al entretenimiento, no circulan en los medios masivos tradicionales, ya que apuntan a las comunidades mismas donde se desarrollaron o buscan llegar a otras audiencias con problemáticas y dinámicas similares, rompiendo así con miradas estereotipadas que circulan en la televisión comercial y que no generan ninguna identificación con las comunidades. Entonces podría decirse que:

El cine comunitario [...] es por ende un archivo vivo, un tiempo real para la experimentación y la búsqueda del nosotros que rompe los cercos del encierro, de la exclusión y del olvido, es una herramienta que es sostén porque grita la voz de muchos, la amplifica y multiplica en el corazón y la mente del vecino para que sienta y sume su lucha por la vida. Es palabra memoria de todos. (Álvarez, 2014, p.297)

2.2 LA COMUNIDAD Y LO COMUNITARIO

Al referirnos a comunidad, estamos entendiendo por esta a un conjunto de personas reunidas que comparten ciertas características, en este sentido existen distintas comunidades ya sean comunidades indígenas, comunidades académicas, comunidades médicas, entre otras. Esto conlleva a suponer que todo grupo social, ya sea grande o pequeño puede llegar a ser una comunidad, por lo cual, es problemático entender el concepto de comunidad como algo ya dado y natural que se da en el mundo. Además, su término ha sido utilizado en gran medida por políticos para referirse al país, a la ciudad, que se supone apoya propuestas del estado o su gobernación, esto con el sentido de crear una imagen de unión que muy pocas veces se da. Allí el concepto de comunidad se convierte en una simple imagen que confunde y oculta lo que verdaderamente sucede (Torres, 2002). En este sentido es de importancia reivindicar

qué son la comunidad y lo comunitario, para resaltar su capacidad de poder y transformación de las sociedades.

Desde la perspectiva del profesor Alfonso Torres (2002), quien ha desarrollado gran parte de su trabajo e investigación refiriéndose a los sectores de lo popular y lo comunitario, en donde describe, interpreta y reflexiona sobre ello en relación con las ciencias sociales y la pedagogía; él revisa críticamente el lugar que ocupa lo comunitario en nuestra sociedad, entendida ésta como una sociedad moderna, capitalista, globalizada; lo cual afecta los modos de relación entre los seres humanos, creando otras dinámicas que se contraponen a lo comunitario.

Es desde allí que se considera reivindicar la comunidad como “una categoría analítica y propositiva capaz de describir, comprender y encauzar estos lazos sociales, esquemas de vida, referentes de identidad y alternativas sociales” (Torres, 2002) y no solo como grupo de personas que trabajan en un mismo oficio, que tienen condiciones similares o comparten un mismo territorio. Ampliar la mirada de lo comunitario nos permite entender otros modos de hacer, de ser y de participar en una sociedad que cada vez más impide el encuentro de los seres humanos para crear y transformar sus realidades que se dan por estas dinámicas de una sociedad moderna, globalizada en donde muchas veces prima el bien común sin tener la necesidad de crear relaciones o lazos entre las personas; así mismo entender lo comunitario como procesos o vínculos sociales que confrontan y responden a las dinámicas de una sociedad moderna.

Atendiendo a esto, la comunidad no se define por una determinación territorial geográfica (Torres, 2002), va más allá del marco territorial, y aunque se comparte en muchos casos el territorio, las dinámicas y modos de existencia son las que determinan la conformación de comunidad, considerando entonces valiosos los lazos sociales que se crean independientemente del territorio, así mismo entender la comunidad como ideal para revitalizar la participación y unión de las personas, como resistencia a las lógicas del mercado y poder del sistema capitalista. Además, es desde allí donde se crean nuevos movimientos sociales que se contraponen a esas lógicas, considerándose así comunitarios y creando sentidos de pertenencia desde la misma comunidad. En ese

sentido es desde el mismo sistema imperante que surgen estos modos de existencia y cobran aún más fuerza estas relaciones que conforman lo comunitario.

Para comprender lo comunitario habría que tener en cuenta la reconfiguración de lo político, lo público y la democracia, estos nuevos modos de entender estos conceptos acogen lo comunitario reivindicando su quehacer, y ante todo en lo comunitario es de gran importancia entender que prima lo colectivo sobre lo individual. Comprender estas formas de trabajo, hace que lo comunitario reconozca y encauce “ciertas dinámicas sociales y políticas potencialmente emancipadoras” (Torres, 2002) es decir, transformadora de subjetividades para que estas ejerzan su poder político y de lo público para crear democracia.

Según Torres (2002) existen tres tipos de comunidades, las comunidades de discurso, comunidades críticas, y lo comunitario asociado a la reivindicación de lo público. La primera está ligada a unos intereses compartidos y la comunicación; la segunda está en relación con espacios de reflexión sobre sus dinámicas y relaciones que permiten la construcción de la comunidad como tal; y la última va dirigida hacia el bien común y lo democrático. Las categorías que se muestran anteriormente no están limitadas en si por sus características, sino que éstas pueden tomar una de la otra y convertirse incluso en otra. Es decir, las comunidades de discursos podrían empezar desde el mismo discurso a realizar reflexiones sobre sus prácticas y así pasar a ser una comunidad crítica. Aunque las comunidades del discurso van más relacionadas a comunidades tradicionales y ancestrales o comunidades territoriales, éstas nos permiten entender cómo se produce lo social con relación a cómo se crean lazos o tejidos sociales y cómo estos a su vez generan identidades; pero esto no quiere decir que solo esas comunidades generen lazos sociales e identidades, comunidades que se forman desde un interés en particular, como es en este caso de la investigación, una comunidad que se reúne en torno al cine y lo audiovisual, puede generar lazos e identidad desde el trabajo mismo que se realiza allí, así mismo ser una comunidad crítica capaz de incidir en políticas públicas y conformar organizaciones en torno a lo audiovisual desde la misma comunidad tomando este medio para reflexionar y ser críticas con su entorno.

Estas organizaciones están construidas “intencionalmente como defensa y alternativa a la dominación del capital y del estado” (Torres, 2002) construyendo así nuevas comunidades de comunicación y de sentido. Podría decirse que las comunidades que realizan su trabajo tomando al cine o lo audiovisual como herramienta de defensa a esa dominación, reivindican lo democrático del medio de comunicación que solo le “pertenece” a las grandes industrias, haciendo frente a la limitación que impone la sociedad a la formación y el mantenimiento de comunidad.

Es allí donde la tercera categoría, la cual reivindica lo público y lo democrático, inevitablemente contiene tanto las comunidades de discurso como las comunidades críticas. Esto en el sentido de poder defender estos espacios que muchas veces han sido limitados y negados para las comunidades. Desde esta postura es donde se reivindica lo comunitario “para reconocer el sentido de pertenencia a una colectividad política, base social de la democracia” (Torres, 2002) ya que la democracia es la que posibilita que las comunidades puedan tener participación en distintos ámbitos sociales, ejerciendo su poder político ya sea en proyectos culturales, como sería en este caso el cine comunitario, llegando así a la esfera de lo público más allá de los intereses privados y del estado.

Para que todo esto se pueda realizar y se pueda llevar a cabo en un contexto social real, Torres (2002) plantea la necesidad de que exista un componente educativo y pedagógico, hacia la formación de los actores en cada campo específico de cada comunidad, pero sobre todo una formación política que fortalezca los sentidos de pertenencia y de identidad de las comunidades.

2.3 MEMORIA-S

*“...no hay memoria universal. Toda memoria colectiva tiene por soporte un grupo limitado en el espacio y en el tiempo”
(Halbwachs, 1995, p.217)*

Al hablar sobre el concepto de memoria, es necesario anotar que su estudio no es algo acabado ya que es un concepto demasiado amplio y es utilizado en muchos campos del conocimiento; además también existen distintas clases de memoria; como la memoria histórica, memoria social, memoria cognitiva, memoria individual, memoria colectiva, entre otras. Para el caso de la investigación, me interesa abordar el concepto de memoria en su relación con los procesos sociales o colectivos, ya que es allí donde interactúan las distintas memorias de los sujetos.

Desde la psicología cognitiva se ha tomado la memoria individual como un mecanismo que almacena información, esto permite que el individuo tenga la capacidad de aprender y recordar; pero cuando otros campos como la sociología o la antropología llegan al campo de la psicología esta pasa a convertirse en una psicología social en donde se plantea la relación entre la memoria individual y los procesos sociales (Manero & Soto, 2005); enfocarse en el carácter social de la memoria implica reconocer que los factores sociales impactan en los procesos de los individuos, eso quiere decir que la memoria no es algo inerte o estático, ni solo un almacén de recuerdos que se quedan allí; sino por el contrario es una memoria que se va construyendo ya que es afectada por los cambios sociales y políticos que se van dando, esto conlleva a que sea una memoria dinámica y cambiante y que a su vez sea constructora de subjetividades y realidades sociales.

Esto permite pensar la memoria como escenario constante en donde el individuo se piensa y replantea sus relaciones con el mundo y con sus semejantes ya que la memoria “alberga una potencia interpretativa de la experiencia y permite contextualizar simbólica y físicamente la existencia” (Montoya & Arango, 2008, p.186). En este sentido se resalta la importancia del sujeto pero no como un sujeto individual, sino en su relación con el otro y la construcción que se crea por medio de la misma relación, es por ello que desde el carácter social de la memoria, según Halbwachs citado por Menero y Soto (2005), se evidencian varios aspectos que destacan esta relación entre los sujetos; entre estos está el mismo contenido social de la memoria ya que se recuerda con los otros; también la memoria se apoya en marcos sociales como por ejemplo rituales, ceremonias, tradiciones; otro se debe a que las personas recuerdan las memorias compartidas conjuntamente; y por último, se basa en el lenguaje y la comunicación que se da con los otros. Esa relación que se da con el otro para la construcción de memoria es

fundamental en la memoria de grupos o memoria colectiva, que no solo es una sumatoria de memorias individuales, sino el compartir de experiencias y conocimientos para así recuperar hechos o circunstancias que podrían ser similares o no entre ellos, como lo expresa Montoya y Arango (2008) “ la memoria colectiva no da cuenta del pasado en si mismo, sino del pasado compartido, de la experiencia social de vida [...] que posibilita la construcción social de significados y simbolizaciones mutuamente reconocidad” (p.189).

Otro aspecto fundamental, además de la construcción con los otros, es la relación que existe entre el pasado, el presente y el futuro ya que “las experiencias vividas en el presente, las formas de imaginar el porvenir y la memoria son dimensiones esenciales en la constitución de la subjetividad” (Manero & Soto, 2005, p.173). Estas dimensiones no son vistas desde un tiempo lineal, sino que están superpuestas y se estructuran conforme a las necesidades del aquí y el ahora, es decir, su significación se da desde el presente para llegar a transformar la realidad social y proyectar desde el pasado su futuro; en este sentido el pasado se convierte en un proceso que está en continua construcción, inacabado, y que viene en forma de recuerdo a nuestro presente para proyectar un cambio hacia el futuro.

Estas relaciones entre los sujetos que comparten e interpretan su realidad desde la construcción de su pasado, crea comunidades y grupos sociales que actúan en sus contextos proponiendo proyectos, cambios o soluciones a problemas propios de la comunidad; en este aspecto la memoria se convierte en motor que permite generar procesos colectivos los cuales a su vez mantienen y producen esa memoria. Cada grupo social construye su propia memoria, es allí donde hablamos de la pluralidad de la memoria haciendo énfasis en que no existe una memoria homogénea sino más bien es una o varias memorias diversas; esta memoria de grupos se contrapone a una memoria universal, en si misma a la historia universal; en este sentido la memoria de grupos muestra todo su potencial ya que permite revelar historias silenciadas por los relatos históricos universales, evidenciando otras narrativas, retazos, recuerdos e imágenes que permite a los sujetos tomar control sobre su propia historia y ser reacias a manipulaciones que muchas veces se dan desde algún poder. Como mencionan Montoya y Arango (2008), estas memorias colectivas o sociales “no dan cuenta de un

tiempo histórico lineal sino de un tiempo fragmentado, que permite nuevas relaciones de sentido que cuestionan la historia oficial, construyendo nuevos presentes y futuros a partir de la relación con el pasado” (p.195). Esto permite interrogar tanto los sucesos que presenta la historia universal, como los sucesos o experiencias personales, que al ser compartidos colectivamente generan lazos sociales que permite a las comunidades afirmar identidades, transformar sus territorios y tomar decisiones en mantener o recrear sus formas de reproducción social.

La memoria colectiva es una herramienta potente que se apoya en la memoria con los otros para reconstruir hechos o sucesos que funcionan como puente para la construcción de subjetividades, la apropiación de territorios, reafirmar identidades, además de generar vínculos sociales que permiten transformar las condiciones del presente desde la construcción del pasado, ya que esta memoria se enfoca en historias locales, provinciales o urbanas y que interesa específicamente a un conjunto particular de personas, además que dichas memorias afectan directamente sobre la vida de los miembros que conforman los grupos (Halbwachs, 1995).

2.3.1 MEMORIAS DE TERRITORIOS Y SUS REPRESENTACIONES.

El territorio se puede concebir de muchas formas, no solo como espacio físico sino también como espacio mental que se reconstruye por medio de una memoria. Desde allí hay muchas maneras de nombrar el territorio y estas maneras de nombrarlo parten de una visión de mundo que tiene relación con los afectos hacia ese territorio. Podría decirse entonces que el territorio es un lugar propio, pero que también se comparte con otros sujetos que podrían tener prácticas similares gracias a las particularidades del territorio que allí los reúne. Estas formas de nombrarlo desde cualquier tipo de lenguaje ya sea textual, sonoro o visual, permite construir un imaginario que se presenta en imagen y crea marcas en el uso del territorio que son características, por esta razón cuando se refiere a territorio no podemos hablar de algo singular, sino de distintos espacios físicos, mentales o imaginarios y que son constituidos por sujetos y prácticas particulares.

Ahora, estos imaginarios que se contruyen por medio de los distintos lenguajes, son “representaciones colectivas que rigen los procesos de identificación social y con los cuales interactuamos en nuestras culturas haciendo de ellos unos modos particulares de comunicarnos e interactuar socialmente” (Silva, 2006, p.56) a su vez construyen una realidad social que necesariamente va anclada a una historia, la cual es pertinente conocer para comprender de manera más profunda el espacio que se habita en el presente. De esta manera el territorio puede concebirse como un espacio – físico o imaginario- en “donde el recuerdo del antepasado y la evocación del futuro permiten referenciarlo como un lugar que se nombra con ciertos límites geográficos y simbólicos” (Silva, 2006, p27) es decir, es la memoria quien define un territorio ya que este constantemente es nombrado desde un pasado, un presente y un futuro por medio del lenguaje.

Entonces, el nombrar el territorio da cuenta de un espacio vivido, un espacio que ha sido recorrido, un espacio que se ha marcado, es decir un espacio que se reconoce y se apropia desde ese nombrar que configura y confiere al territorio una forma física que puede materializarse o mostrarse en una imagen, en símbolos que expresan eso que es nombrado: el territorio y los contenidos simbólicos que sus habitantes configuran. En este sentido, cada territorio es vivido y reconocido de manera diferente, ya que cada comunidad nombra, materializa y representa el territorio de distintas formas, generando “varios escenarios sociales y estéticos, según sus mismos habitantes, según sus condiciones económicas, según su etnia, según su educación” (Silva, 2006, p.36). Así, cada territorio es un espacio en el que confluyen distintos factores que no solo hablan de un espacio geográfico, sino de circunstancias, contextos y ambientes que configuran como tal la noción de territorio.

Al ver estos distintos escenarios y sus condiciones propias, se generan ciertas figuras que determinan, catalogan o diferencian los territorios; dentro de estas figuras por así decirlo, se encuentra la figura del límite, pero no refiriéndose a un indicativo o marca en el espacio como algo geográfico, sino como un aspecto cultural en donde se puede reconocer como propio o no el espacio que se habita, “el uso social de un espacio marca los bordes dentro de los cuales los usuarios familiarizados se reconocen y por fuera de los cuales se ubica al extranjero, en otras palabras, al que no pertenece al territorio”

(Silva, 2006, p.29). y es aquí donde aparece la figura del extranjero, quien es alguien externo al territorio y que desconoce cómo los habitantes se reconocen a ellos mismos dentro del territorio en específico, ya que el extranjero se delata en ese mismo desconocimiento pero no necesariamente estando dentro del territorio sino que también se puede evidenciar en las formas de hablar o representar dichos territorios. Además de estas figuras se encuentran el centro y la periferia, las cuales no podría existir una sin la otra; según Silva (2006) el centro refiere a lo focal y lo céntrico, y lo que lo rodea ya sea en mayor o menor distancia es lo periférico. Pero estas figuras no se refieren solamente a espacios de ubicación dentro de la ciudad, sino como lugares ideológicos; en esa medida no podemos hablar de un solo centro y sus periferias, sino de distintos centros que refieren a centros de poder a lo cual lo periférico referiría a lo marginal, lo que está fuera o no pertenece ni tiene acceso a esos poderes. Estas figuras no son del todo estáticas ni se mantienen en dichas posiciones sino que ellas pueden sufrir desplazamientos cuando en el caso de la periferia social logran hacer presencia en distintos espacios que supuestamente solo le pertenecen al centro, como por ejemplo los medios de comunicación; y con ello dejar de pensar en una ciudad fragmentada en estas partes, a pensarla como lugar de encuentro y mezclas entre estas, donde también se pueden generar distintas estrategias de representación de estos sectores.

Estas representaciones muestran o ponen en evidencia la mirada desde dónde y cómo se está entendiendo el territorio desde el punto de vista de sus habitantes quienes generan unos relatos particulares. De esta manera, se percibe una diferencia en la forma de exhibir los territorios, como lo expresa Silva (2006) las formas de representar el territorio del tercer mundo y el denominado mundo desarrollado son totalmente diferentes, las formas de representación de los territorios del tercer mundo en su mayoría buscan producir y exponer una identidad cultural que muchas veces se ve o interpreta como una puesta en escena nacional, lo cual también es problemático porque desde lo nacional se está homogenizando un territorio que tiene diversas formas y culturas; aquí recae la importancia de la representación de territorios particulares, más no nacionales, ya que cada uno tiene su particularidad y su forma de autorepresentarse, como se puede evidenciar en producciones regionales o barriales más específicas. Esto permite que estas prácticas de autorepresentación y representación en los territorios se

desarrollen “permanentemente en especial relevancia en aquellos países [...] que por lo general, coinciden con una exhibición nacional impuesta por una minoría que controla los poderes de representación” (Silva, 2006, p.28) que podríamos notar en las exhibiciones de la televisión nacional sobre algunos territorios y que desde los sujetos que habitan estos territorios generan una necesidad por construir narrativas propias acerca de sus espacios, de cómo los viven, trasladando allí esa centralidad de representación hacia otros modos de simbolizar y resignificar el territorio (Montoya & Arango, 2008). Estas representaciones de los territorios se han podido dar gracias a un cambio tecnológico en donde los sectores populares se apropian de estas herramientas que brinda la tecnología para darle un giro y demarcar el centro y la periferia en cuanto a los poderes de representación.

CAPÍTULO III

3. MARCO METODOLÓGICO

3.1 PARADIGMA CUALITATIVO

Dado el carácter interpretativo y reflexivo que pretende alcanzar esta investigación, el paradigma acorde con ello es el paradigma cualitativo ya que “la investigación cualitativa es interpretativa, inductiva, multimetódica y reflexiva” (Vasilachis, 2006, p.4), lo que permite acercarnos desde otras y nuevas perspectivas hacia lo que conocemos, construyendo así otras maneras de entender y comprender una realidad social. Además la investigadora o investigador cualitativo tiene un interés particular por los significados y la interpretación de los datos, y recalca la importancia de los procesos y contextos en el que se producen los fenómenos.

Dentro de los datos que se generan o se obtienen en la investigación cualitativa se encuentran las narrativas personales, las historias de vida, imágenes fotográficas, videos o películas, como es el caso específico de esta investigación los datos son más que todo narrativas visuales expresadas desde el medio audiovisual comunitario que pueden ser consideradas como “instancias de acción social, como [...] sucesos con propiedades comunes, estructuras recurrentes, convenciones culturales y géneros reconocibles” (Vasilachis, 2006, p.5), estos datos que se producen son flexibles y sensibles y permiten “reconocer la multiplicidad de sentidos, de visiones, de mundos, de búsquedas, de esperadas realizaciones” (Vasilachis, 2006, p.22) En este sentido los investigadores o investigadoras deben poseer una sensibilidad social y teórica, y a su vez tener presente su propia experiencia y su conocimiento; se exponen entonces, subjetividades sobre dinámicas de procesos sociales, como es el caso de los procesos que se realizan dentro del audiovisual comunitario, el contexto social donde surgen estos procesos y los cambios que podrían proporcionar.

La investigación cualitativa también se caracteriza por su propia orientación metodológica en donde se emplean múltiples métodos para estudiar el tema en

específico; se amplía la flexibilidad en cuanto a la apropiación de métodos de análisis y explicación, que según Mason (citado por Vasilachis, 2006) “abarca la comprensión y complejidad, el detalle y el contexto” (p.2). Al ser la investigación cualitativa multimetódica, conforma un conjunto de métodos coherentes y consistentes que se relacionan entre sí, como lo son la antropología visual y la semiótica que se acogen como métodos en esta investigación en su capacidad de describir y comprender el fenómeno del audiovisual comunitario en su relación con procesos de memoria en poblaciones y contextos específicos.

3.2 LA ANTROPOLOGÍA VISUAL Y LA SEMIÓTICA COMO METODOLOGÍA

Este proceso investigativo se realiza desde el método de la antropología visual en conjunto con el método semiótico. Esto se debe a que ambos métodos buscan llegar a una comprensión de un fenómeno; para esta investigación un fenómeno visual en específico, pero con relación a una cultura y un contexto particular. Como plantea Vasilachis (2006) las metodologías dentro de la investigación cualitativa son multimetódicas; este caso no hay un límite o frontera para usar los dos métodos que aquí propongo, ya que uno viene a apoyar al otro y viceversa y que son procedimientos que no pueden separarse del todo; ampliando así el horizonte de mirada que puede darse sobre el objeto de estudio. Es en esta yuxtaposición de métodos que se enfoca el proceso de investigación.

La antropología visual surge como una metodología del audiovisual que nace de los efectos que están teniendo las tecnologías audiovisuales dentro de las nuevas prácticas sociales y culturales; y aunque esta subdisciplina de la antropología lleva un buen tiempo como lo nombran Andrade y Zamurano (2012), aún es un campo que está emergiendo y que no posee demasiadas reflexiones metodológicas en cuanto al empleo del audiovisual dentro de la investigación social cualitativa, sin embargo se encuentran varias investigaciones sobre videos o análisis de lo visual desde la antropología y que como exponen Baer y Schnettler (2009) “son el corrolario [sic] investigador de una cultura visual marcada por la expansión vertiginosa de las tecnologías de registro y reproducción de imágenes” (p.149). Esto nos lleva a pensar en

la antropología visual como un terreno dinámico en donde puede ser vista en tanto práctica cinematográfica, como también metodología de análisis de su propia práctica, así también de las prácticas audiovisuales que ejercen los otros y lo que allí representan.

Entendiendo esto, la antropología visual puede indagar sobre distintas temáticas, prácticas, culturas, pero desde el soporte de la imagen. Pueden ser temas como las relecturas que hacen comunidades particulares sobre su territorio o historia, y que no necesariamente tienen que ser imágenes que produzcan comunidades indígenas sino pueden ser comunidades urbanas relacionadas con el medio audiovisual como es el caso de esta investigación, pero también como lo expresan Andrade y Zamurano (2012) no es idealizar los usos alternativos que le dan al medio, sino entender los usos propios de este medio “en sociedades altamente mediatizadas por el imperio de los medios de comunicación” (p.12). Desde ahí se genera una pregunta que es constante sobre la autorepresentación y cuando el Otro por fin se representa a sí mismo desde el uso de las tecnologías audiovisuales y que este a su vez genera entornos participativos y colaborativo desde ese mismo medio, entonces se hace necesario entender estos productos visuales

no solamente como resultado de un proceso endogámico de la antropología visual como tal, sino en función también de aperturas dentro de la disciplina antropológica, la historia del cine etnográfico y documental, las prácticas artísticas en general e incluso dentro de las estrategias de diversos grupos sociales para hacer visibles sus demandas políticas. (Andrade & Zamurano, 2012, p.15).

Es desde allí que se toman las unidades de análisis de esta investigación, no como meros productos audiovisuales que surgen de un proceso sino como imágenes que nos muestran una realidad, que nos hablan de un contexto, un tiempo y unos sujetos reales y que desde la antropología visual me permite entender y comprender ciertas características tanto de las dinámicas de producción de la imagen como de las comunidades y su contexto y que se están mostrando allí por medio del video que ellas mismas realizan y que yo observo, como dicen Montoya y Arango (2008) “lo etnográfico de una imagen no se encuentra ligado solamente a su contenido, sino al contexto donde es producida” (p.194) y que a través de la mirada es que surgen los significados.

Ahora bien, la semiótica en tanto metodología de análisis posibilita la interpretación de estos significados que surgen allí, pero no solo ello, también por medio de esta - como lo plantea Acaso (2012) - podemos concebir un conocimiento o acercarnos a la comprensión de las cosas. En esta comprensión de las cosas me refiero a la reflexión que podría darse desde la semiótica sobre ciertos modos de expresión de determinado contexto o cultura en particular, en este punto la semiótica entra en estrecha relación con la cultura como tal, ya que la cultura es creada desde mecanismos semióticos para comprender esos modos de expresión, a su vez que construye esos mismos mecanismos. Estos mecanismos según Yuri Lotman tomado de Acaso (2012) son los modos en que la cultura conserva los signos creando así una memoria de la cultura, también, cómo circulan y se transforman los signos para poder comunicar, y por último como los signos tienen la posibilidad de innovación para generar nueva información; en pocas palabras se requiere de la comunicación y la memoria para poder generar los modos de expresión que a su vez vienen siendo los procesos de representación que se pueden dar desde cualquier medio ya sea verbal, sonoro o visual y que generan esta nueva información. En este sentido una metodología semiótica no estudia al signo en su relación de signo como tal, sino que los estudia en relación con el contexto y con los sujetos, evidenciando efectos y funciones de estos signos en una cultura particular.

Dentro de la semiótica hay varias líneas de desarrollo como afirma Acaso (2012), una de ella es la línea de Charles S. Pierce en el que se pueden evidenciar tres tipos de semiótica, la semiótica sintáctica, la semiótica semántica y la semiótica pragmática. La primera de ella estudia los signos con relación a otros signos, la segunda estudia el significado de los signos, y la tercera estudia los signos en su relación con el contexto y los usuarios (Acaso, 2012). En este sentido la metodología de análisis de la investigación toma esta línea de Pierce explicada por Acaso (2012) para describir, interpretar y mirar los efectos que tienen estos signos – el audiovisual comunitario – en el contexto específico. A esta línea se suma el modelo de la operatoria en el cual además de agregar los códigos culturales que podríamos conocer de los contextos, también se agregan las inferencias; Acaso (2012) expone que estas inferencias son “criterios de verdad de cada sujeto [...] y están relacionadas con la interpretación, más

allá del significado” (p.39) en este sentido deja de ser un modelo lineal que sigue un orden establecido, para realizar ires y venires entre supuestos o interpretaciones que pueden ser tomadas como verdad por el sujeto que está interpretando. Ello es importante ya que se tiene en cuenta que al momento de la interpretación se pone sobre la mesa toda la información o experiencia del propio sujeto, como lo expresa Barthes según Acaso (2012) “el saber que se requiere para comprender una imagen es un “saber antropológico” que se conforma con aquello que se aprende con la experiencia en lo cotidiano” (p.47) se hace visible el sujeto que interpreta y con él toda su experiencia y subjetividad a la hora de la interpretación.

Como se dijo anteriormente, la semiótica más allá de estudiar los signos, estudia “más bien los procesos de producción e interpretación de sentido” (Acaso, 2012, p.39) en el caso de esta investigación estos procesos se hacen evidentes en los productos a analizar ya que los signos que se exponen en las producciones nos hablan de unas necesidades por parte de la comunidad, de unas motivaciones e intenciones que mueven a los creadores a producir estos cortometrajes, y es allí donde las inferencias juegan un papel fundamental para reconstruir la intención y el sentido de las mismas producciones. A partir de ello los signos cambian a ser entendidos como constructores de realidad y no como representación de ella; no solo construimos o creamos los signos para representar, sino que a su vez la propia construcción de signos está constituyendo una realidad. La construcción de estos signos no se da de forma inocente, el emisor elige determinados recursos que producen un enunciado particular; tener claro que estos recursos pueden ser de distintos lenguajes como sonoros, textuales, visuales, entre otros, y que cada recurso o factor nos permite reconstruir esa intencionalidad, como es en este caso de la investigación, el recurso del audiovisual y cada uno de sus factores como pueden ser los movimientos de cámara, los planos, la utilería, entre otros, tienen importancia a la hora de su lectura ya que es la forma particular de contar o de enunciarse. En este sentido a partir de esos factores que podrían ser micro discursos, se construye un macro discurso que nos podría hablar de unas dinámicas o contexto particular, como las dinámicas en que fueron creadas piezas audiovisuales desde una comunidad específica o el contexto desde donde estas representaciones audiovisuales fueron producidas.

La metodología de la semiótica como la metodología de la antropología visual son necesarias en esta investigación para acceder a un conocimiento pero también para construir una realidad desde la interpretación de las representaciones que se exponen desde el medio audiovisual. Este tipo de imágenes en tanto complejo de relaciones que se articulan al momento de su producción responden a una visión de mundo, a las que podemos acudir desde la semiotica y la antropologia visual para describir e interpretar estos discursos particulares o formas de autorepresentación y representación, teniendo en cuenta desde la acción de filmar, cómo de filmar y las reflexiones sobre lo que se expone allí. En ese sentido “las tecnologías e imágenes resultantes pueden ser objetos ricos en información que extienden y amplían el campo de observación y facilitan el análisis, e igualmente son fruto de un proceso, un contexto de producción, de la intención y la posibilidad” (Baer & Schnettler, 2009, p.9.) Empezar a entender esas imágenes que surgen de estas producciones audiovisuales como conjunto de relaciones en donde entra en juego el contexto histórico, social y cultural en el que son producidas pero también comprender dónde estas imágenes encuentran su sentido; de esta manera, la imagen en tanto subjetiva y reflexiva adquiere potencial que enriquece las comprensiones sobre una realidad social particular y sus formas de representación como lo expresan Baer y Schnettler (2009).

3.3. CONTEXTO Y POBLACIÓN

Cada año por parte de la Alcaldía de Bogotá y desde la Secretaria de Cultura, Recreación y Deporte SDCRD se abren convocatorias públicas que se dan desde el Programa Distrital de Estímulos para la Cultura en donde se otorgan becas, pasantías, residencias o premios. Desde la secretaría, este programa “es una estrategia para fortalecer las iniciativas, proyectos y procesos desarrollados por los agentes artísticos, culturales y patrimoniales de Bogotá” (SDCRD, 2020). Dentro de esta oferta se encuentra la Beca Habitando Cultura en Comunidad, cuyo objetivo es “fortalecer procesos pedagógicos de iniciativas ciudadanas artísticas, culturales o patrimoniales desarrolladas en las comunidades presentes en los territorios priorizados, que promuevan la apropiación del espacio público, afiancen el tejido social y la articulación

comunitaria” (SDCRD, 2020), la convocatoria expone como territorios priorizados siete territorios en 5 localidades, dentro de estos se encuentran la localidad de Santa Fé con el territorio del barrio El Consuelo, y la Localidad de San Cristobal con el territorio de Alto Fucha.

En el año 2019, esta convocatoria la ganó un proyecto presentado por tres colectivos que pertenecían a estos dos territorios antes nombrados. Cabe resaltar que un requisito que exigía la convocatoria era que se debía trabajar de manera colaborativa y es por ello que se creó entre estos tres colectivos una red de trabajo colaborativo. A continuación nombraré los tres colectivos que hicieron parte de este proyecto.

Colectivo Waque: “Grupo que ha venido trabajando sobre problemáticas socioambientales a partir de la agricultura urbana, el manejo de materiales reciclables, el desarrollo de medios alternativos de comunicación y recorridos urbanos y rurales en la localidad de Santa Fe. También han desarrollado procesos de formación en derechos humanos, resolución de conflictos, violencias de género y han participado en programas de atención integral a niños, niñas, adolescentes y primera infancia.”¹⁸

Fucha Films: “Grupo de creación audiovisual experimental de la Localidad de San Cristóbal Alto en la zona del Alto Fucha que nace del proyecto Habitando 1 y cuyos integrantes son niños y niñas interesadas en producir material audiovisual de su territorio, para darle uso y re-significar lugares del espacio público (zonas de miedo, de difícil acceso o abandonadas principalmente) para hacer de ellos zonas seguras de encuentro familiar mediante acciones como la producción audiovisual y fotográfica de historias sobre el territorio, procesos de memoria con los habitantes del barrio, y ejercicios con niños y niñas que asumen papel de cuidadores del territorio que por medio del juego limpian el río, el bosque y los parques como un proceso de sensibilización u cuidado del territorio”¹⁹

¿Qué se cuentan?: “Es una iniciativa que busca reconstruir a través de la literatura la memoria histórica del barrio. Para esto busca, socializa, fantasea y escribe los mitos,

¹⁸ Información citada y extraída del documento presentado para la beca.

¹⁹ Información citada y extraída del documento presentado para la beca.

leyendas, relatos y anécdotas de los habitantes en el territorio; en este proceso se acerca junto a la comunidad a la literatura y a las herramientas de escritura y lectura. Pretende estrechar la relación entre habitantes y su territorio compartiendo y reconstruyendo la historia oral del espacio.”²⁰

También se dio el apoyo de la Fundación Memoria y Territorios MEMTES, que es una organización que trabaja en el fortalecimiento de procesos populares, sociales y culturales que van enfocados hacia la memoria histórica.

Estos colectivos los conforman jóvenes y adultos de diferentes oficios y profesiones; algunos de ellos son artistas, docentes de diferentes áreas, antropólogos, psicólogos entre otros y que desde el colectivo como desde otros lugares han tenido experiencia en el trabajo con niños. Se debe tener en cuenta que la mayoría de los integrantes de los colectivos, por no decir todos, pertenecen y habitan el territorio donde ellos realizaron el proceso. ¿Qué se cuentan? Y Fucha Films hacen parte del territorio del Alto Fucha el cual está conformado por distintos barrios, como Gran Colombia que fue el barrio donde se dio la mayor parte del proceso en esta localidad, La Cecilia, Laureles, Montecarlo y Manila; y el colectivo Waque que hace parte del territorio de Santa Fe Alto que está conformado por los barrios El Consuelo, El Dorado, Los Laches y San Dionisio; estos barrios se encuentran ubicados al sur- este de Bogotá, muy cerca a los cerros orientales de la ciudad. También los participantes que tuvieron lugar en el proyecto fueron niños y adultos habitantes de los territorios que pertenecían a los distintos barrios allí nombrados. Esta población con la que trabajaron los colectivos fue una población flotante en donde distintos niños y niñas solo asistían a algunos talleres o llegaban cuando ya el proceso llevaba un tiempo, pero siempre hubo asistencia a los talleres que los colectivos implementaron.

Ahora, el proyecto que realizaron estos colectivos tiene como nombre *Memorias Vivas, Cuentos para Niños Grandes*, el cual articula trabajo con niños, niñas y adultos de estos territorios con la intención de “fortalecer la apropiación y entendimiento del espacio público y la memoria colectiva [...] a partir del uso de narrativas, creación literaria, uso

²⁰ Información citada y extraída del documento presentado para la beca.

de tecnologías audiovisuales con niños”²¹ para así reconstruir hechos y sucesos de los barrios desde ejercicios de escritura con niños, generando así la participación de los habitantes y a su vez la apropiación de los territorios.

El proyecto se dividió en cuatro momentos; en el primer momento los colectivos realizaron entrevistas en grupos focales de personas que han habitado los territorios por más de diez años, muchas de estas personas incluso hicieron parte de la construcción de los barrios y fueron unas de las primeras personas en habitarlos, estas entrevistas fueron grabadas para luego ser socializadas ante los niños que participaban del proceso. El segundo momento lo conformaron tres talleres dirigidos a niños y niñas en donde estos conocen las historias antes narradas por los adultos de los barrios y empiezan un ejercicio de escritura para pasar esas historias a cuentos de ficción, entre estos talleres también se incluye un acercamiento al medio audiovisual desde ejercicios con la cámara. En el tercer momento se dio la creación audiovisual durante tres sesiones en cada territorio, los niños eligieron un cuento por territorio, el cual iba a ser representado de forma audiovisual por los niños y niñas en donde cada uno elegía el papel que iba a realizar dentro de la producción, ya sea director, camarógrafos, sonidistas, actores, maquillaje, etc. Y en el cuarto y último momento, se dio la exposición de los resultados; para ello se eligió un espacio que fue el mobiliario que se encuentra ubicado en el Bosque del Yuste en el barrio La Gran Colombia, en el territorio del Alto Fucha en donde se encontraron los participantes de ambos territorios y también sus familiares. Además, se utilizaron las redes sociales para la divulgación y exhibición de los productos resultantes de la Beca Habitando.

Como parte del proceso y resultado, surgieron tres productos finales, entre ellos unas cartillas impresas sobre los cuentos que realizaron los niños, también dos podcasts obtenidos de los audios de las entrevistas a los adultos habitantes de los barrios y que fueron fuente de apoyo para esta investigación, por último dos cortometrajes realizados por los niños y niñas y editados por los colectivos, estos dos cortometrajes conforman la principal unidad de análisis de esta investigación la cual será detallada en el apartado *3.4.4 unidad de análisis* de este documento.

²¹ Citación al documento presentado para la beca.

3.4 EL PROCESO

Desde la investigación cualitativa, Vasilachis (2006) expone que sus componentes son los datos, los procedimientos de análisis de esos datos y el informe final. Cabe contemplar que lo que se expone en este apartado son las fases del proceso investigativo el cual incluye cómo llegué a la obtención de los datos desde una búsqueda por un interés particular, el acercamiento que se dio para la obtención de ellos, también se exponen cuáles fueron las unidades de análisis y cómo se pudo dar el informe final, que serían los resultados dadas las condiciones propias de esta investigación. Aclarar que los procedimientos de análisis que expresa Vasilachis (2006) serán presentados en el apartado 3.5 *Ruta de análisis* que prosigue a este.

3.4.1 LA BÚSQUEDA.

En ese interés por el audiovisual o cine comunitario se dio la búsqueda de agrupaciones o colectivos que realizaran su trabajo desde ese campo. Se tenía conocimiento de algunas agrupaciones o eventos como Ojo al Sancocho que son reconocidos, con trayectoria y son un gran referente en el video alternativo y comunitario no solo en la localidad de Ciudad Bolívar sino en la ciudad de Bogotá y porque no, de Colombia. En este el interés iba más enfocado a conocer otras agrupaciones que no son tan reconocidas y que desarrollan un trabajo igual de importante que estos otros, además se quería conocer iniciativas, procesos o colectivos que trabajaran en la localidad que habito, la cual es la localidad 4ta de San Cristóbal; se me hace relevante exponer o visibilizar por medio de las investigaciones estos otros lugares y otras agrupaciones que también utilizan el medio audiovisual para representar sus realidades y contextos. Es entonces donde me dirijo a la alcaldía local de San Cristóbal, para solicitar la base de datos de agrupaciones, organizaciones o colectivos que trabajen en la localidad en el sector cultural, allí me contactan con una funcionaria quien me facilita varios contactos de personas que están vinculados a alguna casa cultural, o pertenecen a colectivos que trabajan desde distintas áreas, pero más que todo utilizan los medios audiovisuales. Allí me encuentro con María Camila Beltrán quien hace parte del colectivo Fucha Films, le comento el proyecto de investigación y mi

interés por conocerlos, así que, me permite acercarme a ellos y conocer el proceso que estaban realizando.

3.4.2 ACERCAMIENTO.

En esta fase al hablar con María Camila Beltrán me entero un poco más de la trayectoria del colectivo, ya que había buscado información por internet, había visto algunos videos que habían realizado en el canal de YouTube y redes sociales, pero en específico se conoce el proyecto que estaban realizando en ese momento. La localidad de San Cristóbal es una de las más grandes en Bogotá, y como habitante de la localidad hay muchos sectores que desconozco, uno de ellos era el Alto Fucha y que conocí gracias a este proceso investigativo; así que, asistí a algunos talleres en el mobiliario del Bosque del Yuste en donde se me informó que allí era donde realizaban la mayoría de los talleres con los niños y no solo esto sino varias actividades culturales del sector. Conocí también a los demás integrantes de los colectivos y los niños que participaban desde hace un tiempo en la realización de videos con Fucha Films. Luego se me contactó con un integrante del colectivo Waque que hacía parte Santa Fe Alto y es allí donde me acerco al otro territorio y el proceso que también llevaban allá desde el mismo proyecto. En esta fase más que todo se dio un acercamiento a la población y contexto, y una contextualización del proceso que llevaban a cabo desde el proyecto de la Beca Habitando.

3.4.3 MI MIRADA.

Es importante tener en cuenta que mi recolección de datos no se da exclusivamente de las unidades de análisis que voy a exponer en el siguiente apartado, sino que depende también de la mirada que se tuvo durante el proceso. Por ello, esta etapa la llamo mi mirada ya que fue la participación y la percepción que me llevé detrás de la producción de los dos cortometrajes, en este sentido es el conocimiento que obtuve de la realización de los dos productos desde mi experiencia; la forma en que recolecté mi mirada fue por medio del video, un video que recoge algunos momentos del desarrollo de los cortometrajes, y del estar allí presente, y que me sirve como apoyo para comprender e interpretar las unidades de análisis; ello es relevante resaltarlo, ya que en

este proceso es donde se integra una parte del método de la antropología visual que comenté anteriormente.

3.4.4 UNIDADES DE ANÁLISIS.

En este punto se definen las unidades de análisis las cuales son los dos cortometrajes que salieron como producto de la beca por cada territorio. Estos cortometrajes son los siguientes.

EL SOMBRERERO	DURACIÓN	TERRITORIO	GÉNERO
	00:06:38	Santa Fe Alto	Ficción
	SINÓPSIS		
	En el barrio El Dorado vive doña Blanca, quien desde hace un tiempo no puede estar en paz debido a un fantasma que habita en la casa. Los vecinos intentan ayudar a la señora Blanca espantando al fantasma con hierbas y rezos, pero esto no funciona, así que acuden a científicos para poder atraparlo. Estos logran atrapar al fantasma y lo llevan a la plaza principal del barrio para que revele su identidad, el presunto fantasma de quita la máscara y lo habitantes del barrio se sorprenden al enterarse que el sombrero era en realidad Fercho, un niño del barrio que le gusta jugar. En definitiva, la señora Blanca decide irse del barrio El Dorado.		
LA VARA DE PREMIOS	DURACIÓN	TERRITORIO	GÉNERO
	00:05:59	Alto Fucha	Ficción
	SINÓPSIS		
	En el barrio La Gran Colombia un abuelo cuenta a sus nietos una historia de cuando era niño. Hace mucho tiempo en la época de navidad se realizaba un juego que se llamaba la vara de grasa, que consistía en una vara muy alta que en su punta tenía amarrado muchos regalos. El abuelo cuenta que muchos de sus amigos y vecinos intentaron subirla, pero no pudieron, así que él también lo intentó y lo logró bajando consigo todos los regalos y repartiéndolos a sus amigos; pero a él solo le quedó uno, una carta donde decía que se iba a construir una escuela en el barrio, donde todos podrían estudiar.		

Estos dos cortometrajes fueron analizados teniendo en cuenta los dos métodos, así como mi experiencia y con apoyo de los audios que recogieron los colectivos sobre las memorias de los habitantes de los territorios. En el apartado 3.5 *Ruta de Análisis* se detalla cómo se procedió en el análisis de estas unidades.

3.4.5. EXPONER RESULTADOS.

Para exponer estos resultados se procede desde el análisis a identificar las categorías que surgieron durante el proceso y así organizarlas de manera subjetiva teniendo en cuenta el marco teórico y la experiencia propia del proceso investigativo, para así exponer las interpretaciones y comprensiones a las que se llegaron sobre el audiovisual comunitario y su relación con los procesos de memoria en los territorios particulares.

3.5 RUTA DE ANÁLISIS

Las unidades de análisis se vinculan a unas formas de análisis particulares que surgen desde el mismo proceso investigativo, “esto significa que el análisis cualitativo en un nuevo momento en el trabajo de campo en el que el analista debe observar su propio proceso al mismo tiempo que se realiza el análisis” (Vasilachis, 2006, p.5). En este sentido los métodos de análisis que se escogieron reflejan la complejidad de las unidades de análisis y el contexto desde donde surgieron. En un primer momento se piensa en la construcción de una matriz que pueda ayudar a develar esa complejidad para así llegar a comprender el fenómeno de estudio, para luego identificar algunas categorías las cuales permiten organizar y entender los elementos que componen la investigación para así poder exponer los resultados a los que se llegaron.

3.5.1 CONSTRUCCIÓN DE MATRICES.

Al observar los tres niveles de interpretación que propone la semiótica de Peirce referenciado por Acaso (2012) en su libro, se decide realizar una matriz por cada cortometraje. Estas matrices se dividen en tres niveles de interpretación, el nivel sintáctico, el nivel semántico, y por último el nivel pragmático. A su vez estas matrices se dividen por escenas en donde cada una contiene estos tres niveles. A continuación se muestra la matriz realizada para el análisis y su partes.

NOMBRE DEL CORTOMETRAJE		
DURACIÓN:	BARRIO:	GÉNERO: ficción
SINOPSIS: se presenta brevemente de qué trata la historia del cortometraje.		
# DE ESCENA	NIVEL SINTÁCTICO: para este nivel se decidió dividir en dos partes la descripción, ya que aquí se describen los significantes que expone el cortometraje.	
	DESCRIPCIÓN DE LA SITUACIÓN	DESCRIPCIÓN FORMAL
	En esta parte se describe la situación que esa transcurriendo en la escena, qué personajes aparecen, las cosas que dicen y sus acciones.	Esta sección a su vez está dividida en: Planos, Movimiento de cámara, Iluminación, sonido, estética y recursos narrativos. Esto con el fin de dar descripción en cuanto a la forma en que se está realizando la escena desde la parte técnica del audiovisual. Y los recursos narrativos que escogieron la comunidad creadora.
	NIVEL SEMÁNTICO	
	En este nivel se exponen qué significados podrían tener esas descripciones, es decir se interpretan los significantes que se mencionaron en el primer nivel.	
	NIVEL PRAGMÁTICO	
	Este último nivel recoge las interpretaciones o descripciones de los niveles anteriores para analizar su afectación en la realidad, es decir la relación y los efectos de este discurso (es decir el cortometraje) en el contexto específico. Aquí también se trae a colación los audios de apoyo y la propia experiencia de quien está analizando.	

3.5.2 CATEGORÍAS.

Para llegar a una comprensión general, es necesario mirar de forma fragmentada el fenómeno de estudio, por lo que las categorías que surgieron y se usaron dentro de todo el proceso responden a esos fragmentos que están relacionándose constantemente entre ellos. Estas son:

Formas del audiovisual con relación a las dinámicas de producción: Las formas que se pudieron evidenciar del audiovisual comunitario, que refieren a los recursos

narrativos que allí se exponen y maneras de representar. A su vez que estas formas reflejan una cultura visual de los creadores y unos conocimientos sobre el medio audiovisual; también se encuentran las dinámicas propias de producción del audiovisual comunitario y que tienen influencia a su vez en la misma forma.

Representación del territorio y problemáticas de este: Está categoría surge ya que la memoria que se expone en los cortometrajes es una memoria que está anclada a un lugar en específico, por ello es importante exponer las características de los territorios que allí se representan y cómo son esos modos de representación de estos territorios; entendiendo a su vez que estos pueden tener diferencias y similitudes a la hora de representar sus contextos y problemáticas.

Procesos de memoria y su representación: Exponer por medio de la oralidad y el encuentro con los otros unas memorias que se traen en ese compartir, refleja unos procesos alrededor de recordar con los habitantes de los territorios y que refleja cómo este territorio se ha construido no solo físicamente sino desde sus habitantes, las relaciones entre ellos, tradiciones y mitos. Además, que, al representar estas memorias, se confiere al audiovisual una potencia que permite desde su propio desarrollo el encuentro entre distintas memorias, el producirlas y el generar recordación.

CAPITULO IV

4. RESULTADOS

4.1 FILMANDO: MANERAS DE NARRAR DESDE EL AUDIOVISUAL COMUNITARIO.

Desde el análisis que se dio en el nivel sintáctico se pudo notar que la estructura de los dos cortometrajes es muy similar, tienen elementos de la narrativa que se repiten a lo largo de la narración y que se pueden evidenciar en cada cambio de escena. En el cortometraje de *El Sombrero* el uso de los intertítulos es muy recurrente; al estilo de las películas sin sonido que se usaban por cada cambio de plano o escena para explicar lo que estaba pasando; aquí, por cada escena se da la necesidad de explicar lo que se va a mostrar a continuación. Para el cortometraje de *La Vara de Premios* el elemento que es constante es el uso de flashback que viene acompañado del efecto de cámara antigua; estos elementos que componen los cortometrajes nos revelan una estructura en estas narraciones, y que han sido las propuestas desde la comunidad participativa a la hora de estructurar los productos audiovisuales.

Ahora bien, estos patrones que se repiten podrían darse como una adopción de una estética en cada uno de los cortometrajes, y que también tienen que ver con las maneras de resolver la narrativa, así como podría relacionarse el uso de los intertítulos en sí como una redundancia ya que se está contando en texto lo que luego se hace evidente en la actuación de los personajes, no habría una necesidad de volver a contar lo que ya se mencionó; pero si esto se hace evidente en la imagen, en el cortometraje, es porque sí hay una necesidad de fondo, que podría ser para un mejor manejo de la historia, o bien que la historia se hiciera más comprensible recalcando el uso de los intertítulos para que el mensaje no se tergiverse y llegue directo a los destinatarios de la forma en que los realizadores quieren, en este sentido hay una necesidad o preocupación por parte de la comunidad participante por dar a entender algo que es importante para ellos. Lo que vemos en el otro cortometraje, es que el uso constante de flashback, el ir y venir entre los dos tiempos en el que la imagen que se muestra está en efecto de cámara antigua y es narrada a su vez por una voz en off desde un presente, ello genera una intención por recalcar una memoria, un tiempo pasado, un recuerdo, y

aunque la forma en que se hace notar ello desde este efecto es una forma cliché o fácil, por decirlo de algún modo, en este caso no podría verlo como tal, como solo un recurso que se escogió para solucionar la narrativa, sino va más allá, hacia la intención y necesidad de dar a entender desde dónde se está hablando, lo cual es desde un tiempo y espacio específico. A parte de esa necesidad de comunicar, de ser claros y explícitos en las formas de contar y representar, se encuentra también en las dos producciones la figura del narrador, la historia es contada por alguien más, desde un narrador omnipresente en el caso de los intertítulos, y un narrador presente en un tiempo específico que está recordando y contando su historia; esta figura del narrador nos habla de un otro, de alguien que vivió ello y que se está representando por medio del audiovisual; aunque se hace más claro en el personaje del abuelo en *La Vara de Premios*, quien es un niño representando a un sujeto de la vida real, en los intertítulos hay señales también de una historia que fue contada y escuchada para luego ser representada de cierta manera.

Estos elementos que se nombraron hacen parte de la postproducción, ya que es en el momento de la edición que se configuran estas narrativas y se ordenan con la intención de hacer comprensible y estructurar el material, en esta parte del proceso de producción se nota un orden o conciencia en la forma narrativa desde estos elementos que se acogieron, pero que se hace evidente en el ejercicio de la voz en off al pensarse en un producto final desde el momento de la grabación, lo que también indica que hay un acompañamiento por parte de los colectivos y que de cierta manera estos elementos demuestran su experiencia con el medio audiovisual y su manera de comunicar ya que estos elementos no son desarrollados al azar sino que se han escogido con una clara conciencia de querer comunicar “ya que la huella del que produce el enunciado, incluso las mismas elecciones de los recursos, son ya parte de la previsión que hace el emisor al elegir el qué y el cómo de su representación” (Acaso, 2012, p.43).

Por otro lado, se encuentran los elementos que hacen parte del proceso de grabación, como pueden ser el manejo de cámara, la iluminación, el sonido; las formas como estos se muestran dan las características del cortometraje en cuanto a la estética que se tiene dentro de lo formal del medio audiovisual. Las dos producciones que aquí vemos comparten los mismos patrones en cuanto a esto, y esta estética tiene mucha relación

con algunas corrientes cinematográficas latinoamericanas, ya que muchas de estas adoptan un estilo - por decirlo de alguna manera - muy natural, en donde el ambiente no es creado para las escenas, sino que es el ambiente mismo donde se desarrolla la película, o bien el manejo de la cámara que se da casi siempre desde la cámara en mano; como se ve en los dos cortometrajes, el sonido y la iluminación es del ambiente mismo donde se está filmando y la imagen no es estable en su movimiento. Estas son características particulares de algunas películas realizadas en el marco del nuevo cine latinoamericano que se dio hacia los años 50' y 60' (Gumucio, 2014) o el Cinema Novo en Brasil por nombrar algunas corrientes. Pero más que tener relación con estas corrientes cinematográficas, estas características formales hacen referencia o pueden evidenciar los recursos técnicos que poseen los realizadores, como lo podrían ser una cámara mediana o pequeña, o por qué no, una cámara de celular, en dado caso un dispositivo que capture imagen y sonido, sin la necesidad de tener un soporte o trípode para la cámara o de hacer modificaciones en el ambiente.

Ahora, en las dos producciones la mayoría de las escenas tienen estas características, pero hay algunas en donde se puede ver desde la imagen, como una imagen estable en donde se pudo usar algún soporte o trípode. Pero también hay una escena donde se evidencia el uso de reflectores de luz, que se presenta como un elemento importante para narrar, como lo es la iluminación, esto se podría decir desde la narrativa cinematográfica que ha construido la academia o desde el sentido canónico del audiovisual. Lo relevante aquí es que cambia un poco y da la vuelta a la relación que se hace con las corrientes cinematográficas ya nombradas, ya que en estas escenas no se utiliza solo lo que está a disposición del ambiente, sino que la comunidad está buscando medios y elementos que narren de pronto una emoción, una sensación, que en este caso es de miedo, que aunque también es una imagen producida muchas veces en las películas de terror, lo importante aquí es resaltar estos detalles que no hacían parte o que se veían negados por estéticas de determinadas corrientes.

De esto se podría pensar si el cine comunitario tiene que ser de cierta forma o responder a ciertas estéticas que representan corrientes del cine social ya que hay relaciones en cuanto a temáticas e intenciones. Por decirlo de algún modo, el cine comunitario debería responder a una lógica de cine "pobre" en donde solo se utilice el

elemento técnico de la cámara, o puede haber productos de cine comunitario con estéticas diferentes a estas corrientes, podría decirse productos de “calidad” en cuanto a lo técnico, ¿y de igual forma seguir siendo comunitario?; Aquí la estética y calidad no responden a si es o no audiovisual comunitario, sino más bien el proceso que se llevó a cabo para realizar estos productos; aunque claro, lo que se ha visto es que no hay productos desde el audiovisual comunitario con una misma “calidad” técnica igualada a un cine comercial como lo podrían ser producciones de Hollywood o de productoras reconocidas en Colombia o cualquier país. Pero ¿por qué no se podría dar?, en este sentido si la producción responde a unas estéticas y calidades técnicas distintas a lo que se vienen dando dentro del audiovisual comunitario, pero sus procesos y fines no cambian, no se podría dejar de ver como tal ni salir de la categoría del audiovisual comunitario, si vemos esta como una categoría dentro de todas las que puedan existir dentro del medio audiovisual.

Otras formas que se hacen presentes en varias escenas de los dos cortometrajes, y que tiene que ver con estos recursos técnicos que se evidencian en cómo se conforma la imagen, es el uso del zoom in y zoom out. Este uso del zoom no es muy común dentro del cine comercial, a menos que se utilice con plena intención por el director, y esta es una diferencia que existe con el audiovisual comunitario, ya que aquí es utilizado como un recurso que se tiene a disposición desde la cámara misma para evitar desplazamientos con de la cámara y que es una función llamativa para quien está conociendo las partes de este artefacto. Ahora bien, desde un análisis audiovisual el utilizar esta función hace notar la presencia y el uso de la cámara; se hace evidente entonces que hay un sujeto registrando lo que estamos viendo en pantalla y esto tiene relación más hacia los filmes de género documental. Lo que sucede aquí, en estos cortometrajes, es que estamos hablando de una ficción que al utilizar esta función del zoom nos hace salir de esa ficción como tal y da tintes o se adentra un poco más hacia el campo del documental.

Aunque estos dos cortometrajes se han nombrado desde el género de ficción, ha habido una compleja distinción entre lo que es ficción y lo que es documental, y aquí se evidencia ya que herramientas narrativas que se le atribuían al género documental se muestran en estos cortometrajes como se mencionó anteriormente; y ello logra

desdibujar estos límites entre los géneros, desde la cultura visual que se produce en estos cortometrajes al apropiarse herramientas y narrativas que históricamente se le han dado a uno u otro género. Como sugirió Arias (2010) el punto de llegada del documental es la realidad, es mostrar y hacer evidente una realidad; pero desde la ficción también se puede llegar a ello, incluso construir nuevas realidades. Los dos cortometrajes están hablando de momentos que sucedieron en un tiempo y espacio determinado, pero los realizadores deciden hablar de ello desde una forma ficcional, se muestran en efecto personajes que están actuando, que están recreando las situaciones, pero el producto como tal no deja de hablar de algo real; desde ese sentido, estas historias que son representadas desde la ficción están configurando de cierta forma un documento que muestra la realidad desde herramientas que se han considerado exclusivas del género de ficción.

La combinación de distintos planos se ve a lo largo de los dos cortometrajes; en su mayoría estos planos pasan de plano general, a planos medios y primeros planos que son los más utilizados en estas narraciones. Comúnmente la interpretación que se realiza en el uso de los planos es que el plano general casi siempre se utiliza para contextualizar un espacio, y los primeros planos o planos más cerrados se enfocan en algo relevante para el realizador, como por ejemplo el primer plano de la preparación de la sopa en el cortometraje de *La Vara de Premios* (ver imagen N 2), podría estar resaltando una tradición o situación que fue importante para el abuelo, o como lo expresa la narración poner el foco a una situación cotidiana que surge desde ciertas condiciones socioeconómicas.



Imagen 2. Fotograma del cortometraje: La Vara de Premios

En lo que refiere a estos significados en la elección de los planos, creo que aquí no se podrían interpretar de esa misma manera, no es seguro que la comunidad creadora utilice el primer plano para comunicar lo que un primer plano en un película comercial tiene la intención, puede que las intenciones sean diferentes; aunque, desde el conocimientos que tienen los niños, realizadores, en el acto de observar producciones, este lenguaje cinematográfico y el uso que se da en estas producciones de los planos, puede permear la mirada y las formas de producción de los realizadores comunitarios, por lo tanto habría que pensar las intenciones de las narrativas en las producciones comunitarias con relación a sí en realidad son distintas a otras producciones no comunitarias, si se están construyendo unas narrativas “cinematográficas” propias como lo sugería Álvarez (2014), o si las intenciones en la estructura narrativa de las producciones comunitarias son iguales a las otras producciones y que se pueden dar desde esa permeabilidad del lenguaje.

Aquí también entran a colación los detalles que salen en cuanto a utileria, vestuario, maquillaje y otros, y que están relacionados también con esas intenciones; es decir, no se podrían ver como meros objetos de utilería, los cuales son necesarios para cualquier producción que estamos acostumbrados a ver, sino que aquí se evidencia o se resalta el esfuerzo que hay detrás y la importancia de que ello esté presente en el video para los realizadores, ya que son cosas que se podrían solucionar de otras maneras, pero el

esfuerzo y la disposición que tiene la comunidad para realizar sus propias producciones se puede hacer evidente en estos pequeños detalles que concede una importancia a la imagen que se va a proyectar.

Dentro de todas las imágenes que configuran las narrativas de estos cortometrajes, encontramos dentro de ellas unas figuras importantes de resaltar, en especial en el cortometraje de *El Sombrerero* aparece la figura del fantasma o espectro que es caracterizado con una máscara y un sombrero, y que por lo general se muestra en un lugar oscuro, y la otra figura que vemos es la del científico con unas características particulares; estas son figuras que se han construido y hemos visto en distintas representaciones, por un lado el científico es representado con gafas, cabello blanco, batas de laboratorio, y es una imagen que se ha repetido en películas, dibujos animados, en la publicidad, y de nuevo se trae a este cortometraje; por otro lado la figura del sombrerero es una imagen que se ha construido desde los imaginarios, desde los mitos y las representaciones de estos, y por qué no, desde una tradición oral; y que aquí están siendo representados de esta forma, porque los realizadores exponen ese conocimiento que tienen sobre la representación de estas figuras, desde la experiencia que han tenido con estas imágenes. Pero ello no solo se expone en la representación de los personajes, sino que también se evidencia en todos los recursos que configuran las imágenes, y que no solo se limitan a la forma visual; un claro ejemplo en estos cortometrajes es la música de intriga, sonidos de latidos de corazón acelerado, la oscuridad del lugar, que son elementos que hacen pensar claramente en un cortometraje de terror, de suspenso; como también la música melancólica en la escena de despedida del territorio por parte de un personaje. Todas estas formas nos hablan de ese conocimiento que tienen los realizadores comunitarios, que se da desde la experiencia con los modos de representación de situaciones similares, a su vez exponen elementos visuales de la cultura visual pero también de una cultura popular, generando así narrativas cercanas a ellos.

De esta manera, se puede ver una mezcla de imágenes que vienen desde su cultura popular, sus tradiciones y memorias que configuran sus imaginarios, pero también las imágenes que vienen desde la cultura visual a la cual han sido expuestos los realizadores, y que por lo tanto es innegable no traer esas imágenes a sus formas de

representación en las producciones de audiovisual comunitario. Pero al representarlas en estas producciones que surgen de determinado contexto, se genera una apropiación de esas formas de representación que convierte estas imágenes en cercanas para los espectadores de la misma comunidad.

Por otra parte, se presentan una serie de “errores” y lo pongo entre comillas porque podrían ser vistos como errores desde cómo se ha configurado el deber ser del lenguaje cinematográfico o audiovisual, y que desde estos cortometrajes que no responden a una misma lógica, estos supuestos errores aquí tienen otras intenciones que configuran o exponen sus dinámicas más allá de lo que puede mostrar la imagen en su sentido formal. En varias escenas de los dos cortometrajes podemos ver que los niños miran directamente a la cámara, incluso en una escena unos de los científicos saluda a la cámara; desde estas acciones, los actores rompen con la cuarta pared, la cual es la barrera imaginaria que separa al público del espectáculo; romper esta regla desde el audiovisual comercial o desde la academia genera varias connotaciones; desde la intención consciente del realizador por romper la cuarta pared, podría significar el incluir al público en el espectáculo haciendolo parte de él, como también hacer al público consciente de que está en una función observando, es decir hacerlo consciente de sí mismo como espectador; ahora, si no es intencional y ello sucede se podría ver como un error por parte del director o los actores lo cual puede generar la caída de la diégesis de la película, lo que implica que el espectador ya no esté inmerso en ese mundo ficcional, en la realidad que se le está presentando.

Ahora bien, romper esta regla en el audiovisual comunitario podría tener mayor relación con esa caída del mundo ficcional, pero desde el pensarse en que se están mostrando los sujetos que están detrás de los personajes, es decir se enuncia el sujeto como tal; y ello es algo que se ha evidenciado desde el audiovisual comunitario en donde los sujetos se muestran, se auto representan, en este caso así sea una producción desde el género de ficción siempre los protagonistas o personajes van a mostrarse como sujetos reales sin pretensión o intención de salir de una realidad, pues es la realidad misma la que se está representando por medio de la ficción. A su vez no hay una intención por omitir o editar – cosa que hubiera podido hacer el editor- esos fragmentos,

sino que es más relevante mostrar quienes son realmente las personas que participan, mas allá de si la escena sale bien o mal, o con esos aparentes errores.

Con relación a lo anterior, se encuentra que en algunas escenas no se correlacionan narración o voz en off con lo que se muestra en la imagen, y que podría parecer como error de la producción, pero desde lo visto en el rodaje, es que casi siempre los niños tenían libertad de improvisar, en específico la escena del personaje del abuelo en *La Vara de Premios* en la cual él iba comentando e improvisando la lista de regalos que salieron de la caja, pero que al grabarse la otra escena donde seguía su narración, no se tuvieron presentes los elementos que había nombrado.

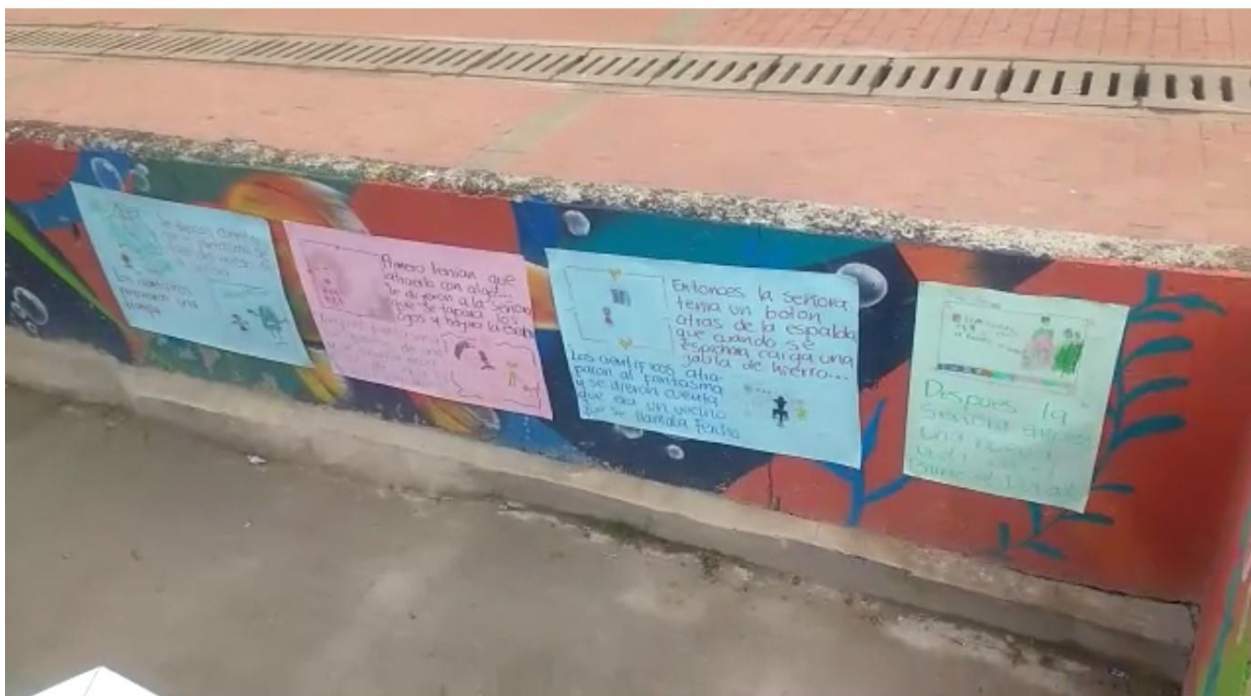


Imagen 3 Fotograma material detrás de cámaras El Sombrero

Esto refleja algunas dinámicas de este audiovisual comunitario, en donde no se realizó una construcción de un guion estructurado como tal, sino que cada uno de los participantes tenía el conocimiento de la historia y cómo se iba a desarrollar, cuál era su personaje y su rol, sin la necesidad de aprender un guion, sino que la comunidad ideaba otras maneras de dar a conocer la estructura de las escenas (ver imagen N 3 y 4) lo cual expone la expresión libre de los niños, a la vez que aportaban a esa construcción de guion en el momento mismo de la grabación, permitiendo también que

mostrarán desde las improvisaciones algo de su esencia como sujetos. En este sentido se hace visible tanto el personaje o actor, como el sujeto y habitante de ese contexto que allí se representa, pero además esto refleja que el trabajo de la producción audiovisual comunitaria no es un trabajo memorístico ni sistemático, sino más bien vivencial y experimental donde los niños en este caso, reflejan desde la improvisación esos aprendizajes y saberes, que traen consigo o que aprendieron en el transcurso de la producción.



Imagen 4 Fotograma material detrás de cámaras El Sombrero

Las formas que se han visto hasta el momento, de cierta manera reflejan las dinámicas en que se están produciendo los cortometrajes y quiénes son las personas que están detrás del proceso. Desde el hecho que la mayoría de los planos se encuentren un poco en contrapicado y a una altura en específico, en donde se expone esa mirada y quienes son los sujetos que están detrás de la cámara, que en estos cortometrajes – sobre todo se hace evidente en el de *El Sombrero* - son producidos por niños y niñas de los dos territorios; pero no solo desde la forma del plano sino lo que está dentro de él, donde, en la mayoría de las escenas se muestran quiénes están desarrollando el

producto y las personas que están haciendo ese acompañamiento. Desde allí se pueden dar dos maneras en que esto se revela; una de ellas es el uso de elementos propios que no hacen parte de las características del personaje de la historia, como el hecho que el personaje de Doña Blanca aparezca con unas zapatillas de niña; la otra, son las escenas en que aparecen en algún reflejo, o detrás de la acción de los personajes principales, personas que no hacen parte de la escena como tal, sino que pertenecen a la producción, y no solo desde lo visual en el plano, sino también las voces que se pueden escuchar de los niños que están detrás de cámaras.

Estos aparentes pequeños detalles, exponen la participación de los niños en el desarrollo de la producción, desde lo que aparece en el fondo del plano hasta la voz de los niños; podemos ver que ellos mismos son los que toman las decisiones y tienen autonomía en el proceso de creación del cortometraje, desde el ejercicio de grabar, dirigir, organizar, de escoger qué representaciones y cómo van a ser representadas. Por lo tanto se podría decir que los niños, los colectivos, y la comunidad creadora se apropian del medio audiovisual y buscan sus propias formas de aprender sobre este al tiempo que realizan los cortometrajes, además añadir a esto que podrían desarrollar habilidades de liderazgo y de organización con sus pares en ese mismo ejercicio que los convoca. De cierta manera, dejar que se muestren estas imágenes demuestra lo importante que es para la comunidad el proceso de realización, la intención de los niños y la emoción por aprender del medio audiovisual al estar creando su propio cortometraje más allá del producto en sí; pero más que un proceso de realización audiovisual, es un proceso de aprendizaje y enseñanza en donde se exponen saberes tanto de los niños y niñas, la comunidad y los colectivos en ese ejercicio de compartir esos conocimientos para crear una pieza audiovisual, como también en el hecho de expresar los intereses de todos para llegar a los acuerdos de qué temas, qué representaciones, de cómo serán expuestas y qué roles llevarán a cabo cada uno de los participantes en la producción. En este sentido las producciones de audiovisual comunitario no trabajan en una lógica de jerarquía, sino de manera dialógica en donde se respetan las opiniones de todos los participantes, además de adoptar roles que no son estáticos, es decir entre ellos mismos eligen los cargos, pero a su vez no se limitan solo a las funciones que le corresponden a determinados cargos, como por ejemplo, el

o la camarógrafa también aporta y trabaja en otros espacios de la producción como puede ser en la parte de utilería, de escenografía, y así mismo los otros cargos también pueden dar sus opiniones y sugerencias en distintos espacios de la producción. Es allí donde se van construyendo unos aprendizajes en ese escuchar al otro, en estar abiertos a recibir ideas de sus pares para ir aprendiendo juntos en ese proceso de creación.

En relación con la importancia del proceso mas allá del producto final, también sucede que en estos cortometrajes hay cambios repentinos de personajes y elementos, como se puede ver en el personaje de Doña Blanca quien fue interpretado por dos niñas, así como las pelucas de los científicos en donde habian escenas que aparecían con ellas y otras en las que no. En este sentido lo más relevante no es cuidar del raccord o continuidad del audiovisual, sino la participación de la comunidad, que en este caso fueron niños habitantes del territorio.

Pero por otro lado, esta participación, como se puede notar desde los mismos detalles de continuidad, no es una participación que se dió durante todo el proceso del cortometraje o incluso durante todo el proceso en que se dieron los talleres; y ello nos habla de las dinámicas en que se crean las piezas audiovisuales. Teniendo en cuenta que los cortometrajes se realizaron en el marco de una beca ofertada por el distrito, con unos tiempos determinados, muchas veces la población con la que trabajaron los colectivos no estaba todo el tiempo presente, lo cual implicaba que la realización del proyecto, dados los tiempos, continuara a pesar de trabajar con este tipo de población flotante o de no tener los recursos que se habían previsto en el momento del rodaje. Como lo expresa Álvarez (2014), una de las características de estas producciones de audiovisual comunitario es que muchas veces se dan, o se producen, dentro del marco de alguna beca como sucede en este caso, en ese sentido la producción de los cortometrajes tienen que responder con unos recursos y tiempos limitados independiente de las problemáticas que se presenten durante el proceso, lo que a su vez genera distintas dinámicas a la hora de su producción comparadas con otro tipo de producciones que recogen recursos de otros espacios o que no tienen en sí un tiempo limitado para presentar sus productos.

Algo que resaltar de esta beca en específico, es que las agrupaciones tenían la libertad y autonomía de enfocarse en algunas de las categorías que se proponían, en ese sentido los colectivos que participaron decidieron tomar el enfoque artístico desde el medio audiovisual para cumplir con los objetivos que especificaba la beca; por otro lado, esta beca solo estaba dirigida a ciertos territorios y ciertas agrupaciones las cuales deberían tener más de 3 años de experiencia en procesos comunitarios; como vemos, estas políticas culturales no benefician o no acogen a todos los territorios de la ciudad que también cuentan con iniciativas comunitarias, ni a agrupaciones que recién están empezando a gestionar dichos procesos y que se podrían beneficiar de estos estímulos para seguir con su labor ya que muchas agrupaciones, colectivos o comunidades ven en estas becas una oportunidad para desarrollar sus procesos y dar a conocer sus contextos y problemáticas en otros espacios sociales y culturales.

Como podemos ver, las dinámicas y formas de producción del audiovisual comunitario se diferencian de los productos audiovisuales comerciales, o cortometrajes realizados desde otros contextos de producción. Y ello se puede ver desde las narrativas y formas de representación que exponen en sus productos, pero, siempre y cuando se tenga claro que la mirada y análisis de estos no pueden ser iguales a esas otras producciones; es decir, la mirada sobre estos productos de audiovisual comunitario tiene que ir en relación con las intenciones de estos mismos, lo cual implica entender que estas producciones comunitarias rompen con imaginarios del deber ser y hacer audiovisual, en donde buscan y crean sus propias formas que se adaptan a sus propios contextos de producción.

4.2 SCOUTING DE LOCACIÓN: RECONOCIENDO TERRITORIOS.

Los territorios que se exponen en los cortometrajes, tienen sus propias particularidades pero también comparten ciertas similitudes. Dentro de estas se encuentra la ubicación geográfica que ocupan en la ciudad, ya que los dos territorios están localizados muy cerca a los cerros de Bogotá; teniendo en cuenta cómo se ha configurado el espacio geográfico en la ciudad, se podrían catalogar estos territorios como periféricos en relación con el centro. Según Silva (2006) el centro es lo focal y lo periférico alude más a lo que es marginal de ese centro; y esto se puede evidenciar desde un sentido tanto

geográfico como en un sentido de poder; aunque estos territorios no se encuentren tan alejados del centro de la ciudad – lo que conocemos como centro histórico- estos no se reconocen por la mayoría de los habitantes de la ciudad como parte del centro ya que son lugares que han sido poco reconocidos por ese centro de poder.

Las dinámicas en que se han construido estos barrios son parecidas, los territorios se construyeron por los mismos habitantes, con sus esfuerzos y con la ayuda entre ellos. Muchas veces estos territorios como espacio geográfico se encuentran en zona de riesgo o no son catalogados aptos para construir vivienda ya que al estar ubicados en la montaña hay zona de deslizamiento de tierra o como en el caso del Alto Fucha que es una zona cercana al río lo cual podría ser de riesgo; pero los mismos habitantes desde sus necesidades van adecuando el territorio y al contrario de verlo como una desventaja sacan provecho de este.

“la gente se desespera a veces de ver una situación, de un terrero que se mueve solo, mucha gente no quería construir y después alguien empezó y empezaron y digamos todo el camino, todas las partes de derrumbes empezaron a hacer casas y empezó a poblarse el barrio”²²

“Allí lavaban y cocinaban nuestros abuelos, y aún en la parte alta de la reserva, el Delirio y las primeras casas, se puede aún pescar y los niños nos bañamos en él”²³

Estos nos habla que, aunque bien son territorios que se encuentran en la ciudad y comparten una zona urbana, también poseen una zona rural, lo cual hace que se creen casas con espacios para cultivo o terreno fuera de estas donde pueden realizarlo; entonces, a partir del espacio y estas características rurales del territorio, las dinámicas pueden ser distintas frente a sectores más urbanizados ya que hay una relación diferente con el entorno. Este aspecto se puede ver, sobretodo, en el cortometraje La

²² Memoria y territorio (18 de diciembre de 2019). Memorias de mi barrio, cuentos para niños grandes [Audio podcast]. Recuperado de https://www.spreaker.com/user/memtes/santafealto?fbclid=IwAR1jhLbJfF2j5sP5LqHdG0qcJzRG36TFOFWHELsYKkF0e4_jVUSxuLF9jqw

²³ Memoria y territorio (13 de diciembre de 2019). Memorias de mi barrio, cuentos para niños grandes [Audio podcast]. Recuperado de https://www.spreaker.com/user/memtes/altofucha?fbclid=IwAR2hUR-0pObl8b_KskoJvy6RkC95voC6KqCVJnIRi57wtRKQmnhqfB_qDGw

Vara de Premios con la narración del abuelo donde se exponía como era el territorio antes o en las escenas donde muestran parte de su territorio (ver imagen N 5).



Imagen 5 Fotograma: Material detrás de cámaras La Vara de Premios

“mi mami [...] tenía chivas, marranos, perros, gatos, patos; de todo tenía, como estilo campo [...] entonces esto era solo lote [...] entonces se sembraba papa, cilantro”²⁴

“no es como vivir en la ciudad y tener muchos parques, nosotros teníamos un parque inmenso y nuestra vivienda en la mitad, y hoy en día no, nosotros ya se nos está acabando este parque que teníamos”²⁵

Ahora, en la narración, al referirse a un territorio de antes, quiere decir que se evidencia que hubo una transformación del mismo, en donde hoy en día el territorio posee más características urbanas que rurales, y que viene desde un conocimiento por tradición oral en donde los abuelos comentan cómo habitaban ese territorio. Como consecuencia

²⁴ Memoria y territorio (13 de diciembre de 2019). Memorias de mi barrio, cuentos para niños grandes [Audio podcast]. Recuperado de https://www.spreaker.com/user/memtes/altofucha?fbclid=IwAR2hUR-0pObl8b_KskoJvy6RkC95voC6KqCVJnIRi57wtRKQmnhqfB_qDGw

²⁵ Memoria y territorio (13 de diciembre de 2019). Memorias de mi barrio, cuentos para niños grandes [Audio podcast]. Recuperado de https://www.spreaker.com/user/memtes/altofucha?fbclid=IwAR2hUR-0pObl8b_KskoJvy6RkC95voC6KqCVJnIRi57wtRKQmnhqfB_qDGw

de esa transformación del territorio hay también una transformación en las dinámicas o prácticas que se daban allí y que los mismos habitantes expresan, como el que varias personas ya no tengan una necesidad de reunirse con los vecinos para apoyarse en ciertas labores para mejorar el territorio ya que la modernización como lo expresaba Torres (2002) genera estos distanciamientos en las comunidades. Pero desde el medio audiovisual, y la narrativa que se expone, se quiere resaltar esa transformación que para la comunidad fue importante ya que muestra su relación con el territorio de antes y el territorio de ahora, y que los realizadores (niños y colectivos) quieren traer o hacer recordación de esa memoria y esos lazos que pudieron existir en los territorios.

Contrario al distanciamiento entre la comunidad que se puede generar por la modernización de los territorios, existen unas condiciones socioeconómicas en estos barrios que pueden tener relación con el territorio desde donde se nombran; existen unos imaginarios que están tanto fuera como dentro de los territorios en donde se cree que el territorio mismo determina esas condiciones socioeconómicas, y estas condiciones a su vez determinan ciertas dinámicas en la comunidad, como por ejemplo el reunirse para solucionar ciertos problemas en la comunidad para el bien de algún vecino, desde lo que cada uno de sus habitantes puede aportar y colaborar, como se refleja tanto en el podcast de Santa Fe Alto o en las últimas escenas del cortometraje *La Vara de Premios*; en ese sentido las condiciones socioeconómicas en los territorios podrían generar lazos desde esa empatía por el otro y no la ruptura de ellos como se podría pensar desde la modernización de los territorios.

Además de esto, una parte de los habitantes que empezaron a llegar a estos territorios, son en su mayoría desplazados a causa de la guerra en Colombia, y así lo expresan los dos podcasts en donde se comentan las situaciones por las que llegaron a estos barrios y ello tiene que ver con la manera en como fueron contruidos, con personas que llegaban a la ciudad para estar más tranquilas y en busca de mejores oportunidades; esto también tiene relación con las prácticas de cultivo que se daban en los terrenos y su especial acentamiento en esas zonas que poseían más características rurales ya que traían consigo esos saberes del campo, generando dinámicas autosostenibles por decirlo de algún modo.

“nosotros somos desplazados, nos tocó arrancar de un momento para otro por motivo de la violencia y entonces mi hijo el que estaba por acá nos consiguió esta casita, y pues ahí estamos”²⁶

Por otra parte, cada territorio expone unas problemáticas propias de su contexto; por un lado, en el territorio de Santa Fe Alto sus habitantes comentan los problemas de violencia o inseguridad que se han presentado en las últimas décadas, temas como drogadicción, limpieza social y delincuencia, son parte de una memoria que ha constituido el territorio desde sus habitantes, pero que, a su vez, como ellos mismos los expresan, se ha ido transformando. En cuanto al territorio del Alto Fucha se pueden percibir algunas necesidades que tenían sus habitantes hace un tiempo, como por ejemplo la construcción de una escuela ya que no existía y que se fue gestionando por los propios vecinos, sobre todo en el sector de la Gran Colombia (ver imagen 6).

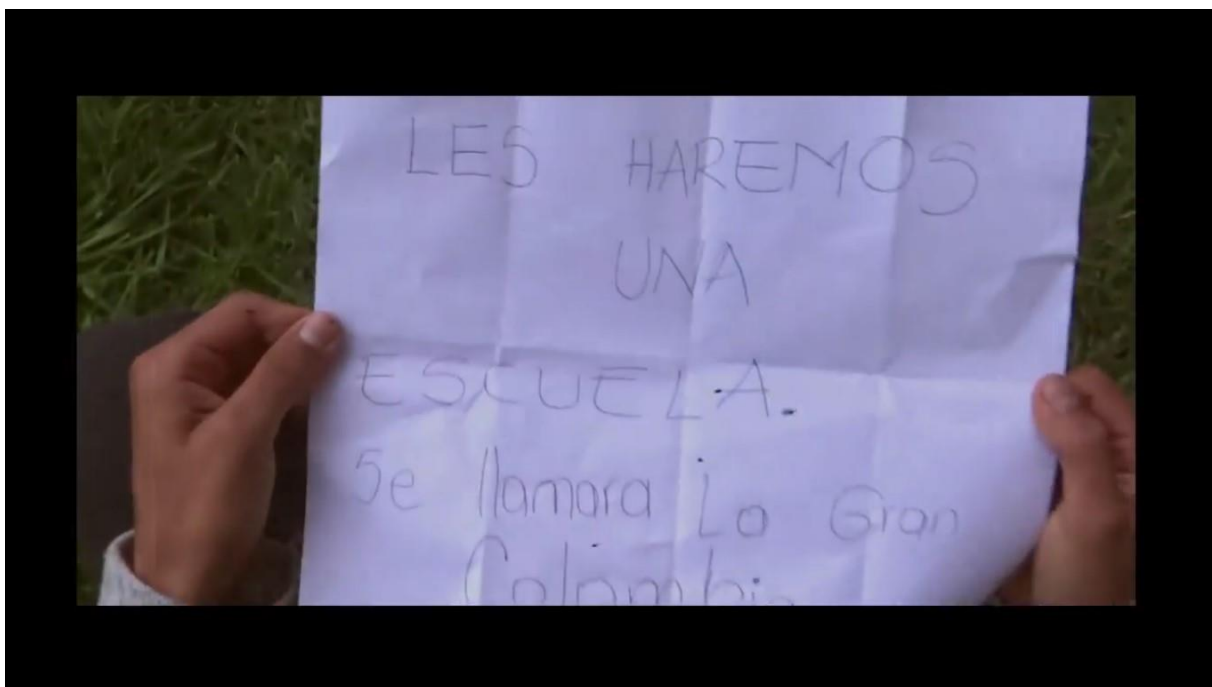


Imagen 6 Fotograma cortometraje: La Vara de Premios

²⁶ Memoria y territorio (18 de diciembre de 2019). Memorias de mi barrio, cuentos para niños grandes [Audio podcast]. Recuperado de https://www.spreaker.com/user/memtes/santafealto?fbclid=IwAR1jhLbJfF2j5sP5LqHdG0qcJzRG36TFOFWHELsYKkF0e4_jVUSxuLF9jqw

“nosotros mostrábamos las necesidades porque las mujeres salían a trabajar [...] la gente empezó a decir que hay algo que necesitamos, un jardín, entonces se unieron muchas familias [...] unos dijeron vamos a llevar una panela, una leche, y vamos a tener lo niños acá. [...] entonces por qué estábamos haciendo eso. Porque había la necesidad.”²⁷

Pero, a pesar de que esto sucedió hace varios años, en las narraciones de los podcasts se comenta que aunque se cuenten con algunas instituciones educativas en la zona, el acceso y los desplazamientos a estas sigue siendo complicado y ello no se comenta en el territorio de Santa Fe Alto; así mismo, lo que se narra en los podcasts y que muestra la diferencia en los territorios es el asunto del agua; lo que unía a los habitantes de Alto Fucha era el ir por el agua y los encuentros que se generaban en torno a esto, en Santa Fe Alto por el contrario era motivo de discordia. Y esto depende de las dinámicas y los recursos que tiene cada territorio, aunque por otro lado comparten como tal esa tradición que permaneció un tiempo o el hecho de recoger agua y que al recalcar eso desde las narraciones revela que desde esa relación con el agua en los territorios los han configurado y resaltado esa parte de la memoria. Ahora bien, aquí se exponen unas problemáticas que no se comparte con el otro territorio, ya sea porque no existen en uno u otro, o no son relevantes para la construcción o idea que tienen sus mismos habitantes sobre su territorio, lo cual hace evidente que así compartan algunas características, cada uno tiene sus particularidades y en ese sentido cada uno también sus propias representaciones.

Estas representaciones desde los cortometrajes son formas en que “el territorio se nombra, se muestra o se materializa en una imagen, en un juego de operaciones simbólicas en las que, por su propia naturaleza, ubica sus contenidos y marca los límites” (Silva, 2006, p.28), son las maneras que sus habitantes tienen de reconocer y nombrar su territorio desde el medio audiovisual. En estas producciones de audiovisual comunitario hay un deseo, de pronto inconsciente, de querer mostrar su territorio, no siendo en vano que las grabaciones de las escenas ocurran como tal en los espacios

²⁷ Memoria y territorio (13 de diciembre de 2019). Memorias de mi barrio, cuentos para niños grandes [Audio podcast]. Recuperado de https://www.spreaker.com/user/memtes/altofucha?fbclid=IwAR2hUR-0pObl8b_KskoJvy6RkC95voC6KqCVJnIRi57wtRKQmnhqfB_qDGw

que tuvieron lugar en la historia real, como lo es la casa de Doña Blanca la cual se muestra en el video; pero tampoco hay un afán por querer recrear todo de manera que parezca real y verdadero lo que allí se muestra y esto se puede ver en la escena en la que capturan el sombrerero, en donde no hay una necesidad de adecuar un lugar que parezca una cárcel o jaula, sino que son los mismos lugares del barrio que sirven para representar dichas situaciones, en ese sentido exponen lugares y elementos que hacen parte de su cotidianidad como lo pueden ser sus viviendas, el barrio y que hacen parte del territorio que habitan diariamente; entonces se hace evidente que al mostrar de cierto modo su realidad, es importante para ellos exponer algo de lo que son, cómo viven y cómo se relacionan con su territorio.



Imagen 7 Fotograma: material detrás de cámaras cortometraje El Sombrerero

También se resaltan algunos lugares que son relevantes para la comunidad, y esto en el sentido que son lugares que connotan un grado de importancia para los territorios, como lo podría ser la plaza pública, y que en el cortometraje de *El Sombrerero* se representa desde el espacio del mobiliario. Aunque bien podría ser una casualidad representar la plaza pública en este espacio, el mobiliario ha sido un lugar importante en cada uno de los territorios, tanto el mobiliario del barrio El Consuelo (ver imagen N

7), y el mobiliario que está en el bosque del Yuste en el barrio La Gran Colombia; ya que son lugares de encuentro para la comunidad, donde también se crean y gestionan distintos eventos por los colectivos. En este sentido la representación del territorio va más allá de visualizar un espacio que está de fondo en la pantalla; se trata de exponer y representar lugares que han marcado y son importantes para la comunidad como construcción y reconocimiento de los territorios propios.

Por otro lado, las imágenes que se muestran haciendo referencia a un pasado, en la cual desde la narración del cortometraje *La Vara de Premios* se presenta un espacio rural en la época del abuelo, vemos y tenemos claro que estas imágenes no son imágenes de archivo de esa época, sino que están mostrando el territorio mismo desde el presente haciendo alusión a ese pasado, lo cual significa que el territorio desde donde se está enunciado, es un territorio que conserva de cierto modo su ruralidad lo cual genera, como se dijo anteriormente, una relación distinta entre los habitantes con el espacio que habitan. A su vez, esta relación con el territorio no se presenta solamente de manera visual, sino también desde la música que escogieron los realizadores se podría acercar a esa comprensión, a conocer acontecimientos que vivieron algunos habitantes en el territorio ya que son historias que conforman y describe, sus tradiciones, mitos e imaginarios.

Generalmente, estas prácticas audiovisuales o de representación de territorios que se dan en estos lugares, permiten a las personas que no están familiarizadas con estas características de los territorios que allí se exponen, puedan conocerlas desde los mismos habitantes de ese lugar, o bien, a los niños y participantes acercarse a estas historias particulares de su barrio y el lugar que habitan de una manera diferente. Por ello, estas representaciones son distintas a las representaciones que presentan producciones audiovisuales del tercer mundo que estamos acostumbrados a ver, precisamente porque estas se enfocan en la particularidad como tal de territorios locales y no tanto nacionales, es decir, estas representaciones que surgen del audiovisual comunitario no buscan homogenizar los territorios, sino exponer eso que los hace diferentes a los demás territorios.

Podríamos hablar entonces de las figuras que presenta Silva (2006) en cuanto al mapa y al croquis para dichas representaciones territoriales. Comparando estas dos figuras en donde el mapa es un simulacro del objeto que se pretende representar, en este caso los dos territorios, y el croquis como la representación de los límites evocativos o metafóricos, el audiovisual comunitario estaría en relación con ese croquis que crean las comunidades ya que es “aquello de un territorio que no admite puntos precisos de corte por su expresión de sentimientos colectivos o de profunda subjetividad social” (Silva, 2006, p.33) lo cual genera representaciones particulares de los territorios desde la mirada de quien los recorre y habita.

En relación con esta idea del audiovisual comunitario como croquis que representa un territorio particular, estas producciones muestran de cierto modo cómo el croquis se construye desde lo que para sus habitantes han configurado el territorio desde su experiencia con este, haciendo evidente algunos rituales, tradiciones que hacen parte de esa expresión de sentimientos colectivos que tiene que ver con las maneras en cómo recuerdan su territorio y cómo está conformado este no solo como espacio físico o geográfico sino también imaginario, donde a su vez los habitantes reconocen su territorio desde sus historias haciéndolo un territorio propio y compartido por quienes lo habitan.

Por otro lado, las representaciones que tienen relación con la idea de mapa, como lo podrían ser las representaciones de la televisión nacional, las cuales, por sus dinámicas e intenciones de producción, generan en muchos casos otros imaginarios sobre estos territorios locales, homogenizando de cierto modo los territorios o creando representaciones que no corresponden o no se identifican con los territorios particulares. Es en este sentido que hay una necesidad por generar estas otras representaciones como los dos cortometrajes en cuestión, que gracias a las tecnologías y el internet pueden crear y exponer sus propias representaciones, esto permite que haya un desplazamiento y que se reconfigure, esa centralidad como centro de poder de representación. Por lo tanto, estas representaciones que se dan desde el audiovisual comunitario permiten que “los territorios se demarquen permanentemente de centro a periferia y a la inversa. Estas categorías, así, no se mantienen en su sentido estricto sino dialectico” (Silva, 2006, p.34) que genera nuevas representaciones que no se

habían expuesto antes o no se tienen en cuenta dentro de las representaciones nacionales.

4.3 PROCESO DE EDICIÓN: MONTAJE DE FRAGMENTOS DE MEMORIAS.

Para representar acontecimientos, situaciones o historias del pasado, se requiere traer a la memoria dichas circunstancias desde un ejercicio que muchas veces implica procesos de diálogo con los otros para la construcción de esas memorias. La comunidad y en especial los colectivos en cuestión, reflejan una preocupación y necesidad por conocer la historia de cómo se han construido sus territorios y los cambios que han tenido, ya que, como los expresan ellos mismos, no hay información o datos exactos sobre la construcción de estos territorios²⁸, y que una manera de acercarse a ello es por medio de los mismos habitantes y sus recuerdos sobre estos barrios; también consideran que al rescatar y difundir estas memorias se hace un aporte a la historia de Bogotá. Pero en ese sentido, ¿por qué los cortometrajes no exponen esa reconstrucción histórica de los territorios?, aunque bien en los audios podemos encontrar narraciones que reflejan cómo fueron construidos los territorios y los cambios que han tenido, desde el medio audiovisual comunitario no se tiene la intención de exponer dichas narraciones, ni presentar la formación de los barrios de una manera lineal; sino más bien exponer historias particulares de algunos de sus habitantes que tuvieron lugar en algún momento de esa historia, ya que estas imágenes que se presentan en los cortometrajes “no dan cuenta de un tiempo histórico lineal sino de un tiempo social fragmentado, que permite nuevas relaciones de sentido que cuestionan la historia oficial, construyendo nuevos presentes y futuros a partir de la relación con el pasado” (Montoya & Arango, 2008, p.195).

Ahora bien, al reunirse entre todos los habitantes que participaron del proceso, se construyó la memoria de mitos, leyendas, juegos y tradiciones que fueron importantes para ellos en una época específica y que de cierto modo hacen parte de esa construcción de los territorios. No necesariamente hablar de fechas o acontecimientos

²⁸ Información que presentan los colectivos en el documento entregado para la beca habitando.

en orden cronológico da cuenta de esa construcción, ya que estas imágenes podrían estar alejadas o no permitir a los habitantes una identificación o cercanía con el territorio que habitan, y que por otro lado estas historias que se presentan en los cortometrajes, pueden hallarse más familiares o más cercanas a sus propias memorias tanto para los realizadores como para los espectadores, ya sea porque ellos han hecho parte de estas prácticas o también son conocidas desde una tradición oral que viene de sus padres o abuelos, así sea que estas prácticas ya no permanezcan y solo hagan parte de la memoria de sus habitantes.



Imagen 8 Fotograma: material detrás de cámaras cortometraje El sombrero.

Respecto a lo anterior, podemos ver que estas producciones de audiovisual comunitario toman la memoria como eje central, ya sea en este caso para representarla, como también desde esas memorias construir otras representaciones que hablen de un futuro o de transformaciones que desean los habitantes en sus territorios. En ese sentido estos procesos colectivos utilizan “la memoria colectiva como instancia imaginaria que participa en la construcción de subjetividades” (Manero & Soto, 2005, p.181) ya que estas memorias al ser representadas, generan producciones subjetivas que a su vez hacen ser colectivos a los sujetos ya que participan en procesos de audiovisual que convocan a la comunidad.

Desde el trabajo que realizaron los colectivos con los habitantes de los territorios, se expone la acción de recordar desde la narración oral, del contar con los otros, lo que implica alimentar, mantener y construir unas memorias. Pero hay otra memoria compartida que no se da por medio de la narración oral como casi siempre se considera, sino que esta se comparte al trabajar con niños y jóvenes cine comunitario, es decir en el proceso mismo de la realización de los cortometrajes, ya que a la vez que se desarrolla toda la producción se va transmitiendo esa memoria y quedando recordación tanto en los realizadores como en los espectadores. De este modo la importancia radica en el proceso mismo de la producción como facilitador para llegar a conocer estas memorias sobre el lugar que habitan, considerando así la producción audiovisual comunitaria como proceso para el fortalecimiento de prácticas territoriales, de apropiación del territorio y de prácticas de construcción de memoria.

Por otra parte, los dos cortometrajes representan estas memorias de una manera particular; podría hablarse de una readaptación de una memoria la cual -desde el medio audiovisual- la hacen propia; pero esta readaptación no significa una reconstrucción de la memoria o de los acontecimientos a la manera de los participantes, sino que en esa misma readaptación es que se construye una nueva memoria en los participantes, en la comunidad; ya que al apropiarse de esa memoria y pensar en las formas que será contada, no se está pensando en representar los hechos tal cual fueron, sino en crear una memoria en el presente, desde los acontecimientos que se dieron en un tiempo pasado, pero sobre todo, desde sus subjetividades. Y esto tiene que ver con las propuestas que exponen los niños, niñas y colectivos para dar soluciones a los distintos problemas que presenta la historia y que se acomodan al contexto particular, alimentando el guion de los cortometrajes que a su vez refleja y expone unos conocimientos que traen consigo los realizadores.

Estos conocimientos pueden hacer parte tanto de tradiciones, rituales y mitos que los realizadores han visto en su entorno cercano, como por ejemplo en la escena del cortometraje *El Sombrero* donde los niños realizan una limpia con ramas y rezos para ahuyentar a los espíritus, como también conocimientos de introducción de personajes para dar giro o solución a la historia desde su cultura visual, como en el mismo corto, donde al introducir a los personajes científicos se hace evidente una apropiación de un

acontecimiento (ver imagen N 9), una apropiación de la historia de personas que comparten el territorio con ellos, y que permite la transformación de esa memoria que desde el juego ficcional y de la representación puede ser significativa para ellos, en donde conocen estas historias pero añadiendo su visión de mundo y permitiéndose transformarla. En este sentido se evidencian los saberes que traen consigo los participantes, tanto los saberes que recogen de su entorno que pueden ser transmitidos o aprendidos en su núcleo familiar, también los conocimientos que tienen de su territorio, la manera en que se convivía antes, la construcción de sus barrios y sus tradiciones, como también los saberes que han adquirido en ese observar producciones que puede ser la misma televisión nacional, películas, dibujos animados, o en escuchar historias desde la misma narración literaria. Y que ello forma parte en la conciencia de los realizadores comunitarios, para representar y transformar desde allí esas memorias.

Esta transformación de las memorias que son expuestas en estas producciones de audiovisual comunitario se da desde las experiencias, en este caso las experiencias de los niños y sus relaciones entre ellos y su contexto; por ejemplo, el convertir el personaje del sombrerero en Fercho, un niño que le gusta jugar, muestra algo propio de ellos, de su presente, así estén representando una memoria de otro tiempo, de otros habitantes como ya se ha nombrado; en ese sentido como lo expresa Manero y Soto (2005) “la memoria no se puede separar de las condiciones del aquí y el ahora. Esta es, en efecto, la reconstrucción del pasado desde las condiciones del presente” (p.183) aquí los niños están mostrando también su propia historia, logrando representar y hacer una mezcla entre los dos tiempos, el pasado y su presente, para así apropiarse de estas memorias de una forma significativa para ellos.



Imagen 9 Fotograma: cortometraje El Sombrero.

Ahora, también hay ciertas maneras de representar estas memorias desde elementos y recursos narrativos, como características de la vestimenta que aluden a un tiempo pasado y que representan una memoria de una tradición y eso se puede ver en la vestimenta de los personajes en los dos cortometrajes; así mismo los elementos que se usan para exponer cierta época del año como lo son los gorros de navidad y el papá Noel en el cortometraje *La Vara de Premios* (ver imagen N 10), de cierto modo generan una saturación por decirlo de alguna manera, y que tiene que ver con la importancia para los realizadores de exponer y dejar claro de qué festividad y qué época del año se está hablando. Por otro lado, los recursos narrativos que se acogen en el cortometraje *La Vara de Premios* para dar a entender que se está refiriendo a un tiempo pasado, es el efecto de cámara antigua, que se utiliza cuando se presentan las imágenes distintas a la narración principal, en este caso, la narración del abuelo, y que también tiene que ver con recalcar la idea de hacer notar y evidenciar que se está hablando de una memoria, ya que desde ese conocimiento que tienen los realizadores (como ya se ha expuesto en el apartado 4.1) sobre representaciones de tiempo pasado o flashback donde es común el uso de este efecto en distintas producciones audiovisuales.



Imagen 10 Fotograma: Material detrás de cámaras cortometraje La Vara de Premios

Otro recurso narrativo que también se presenta en este cortometraje, es el uso de la música instrumental (canción *Dame Tu Mujer* José de Los 50 de Joselito) que trae consigo una memoria que solo puede ser recordada desde una experiencia ya que la canción en cuestión refiere a la época navideña que solo podemos traerla a recordación en el compartir de experiencias que están ligadas a la memoria, aquí me refiero un poco a la figura del extranjero presentada por Silva (2006) ya que alguien que no conoce a no comparte las mismas dinámicas de estas comunidades, no entenderá de igual manera que esta música que se expone allí tiene que ver con una época específica, o que ese tipo de música hace parte de una cultura para celebrar la navidad. En ese sentido, la escogencia de los recursos materiales y narrativos, así como las propuestas y cambios en las historias, hacen parte también de un trabajo de memoria entre los realizadores, ya que al recordar ciertas costumbres y tradiciones que no necesariamente vienen en las narraciones de los audios, sino que vienen consigo inscritas en su memoria sea por narración oral de sus padres y abuelos, por referentes visuales de alguna novela, película o libro, o por su propia experiencia.

Por otro lado, y como algo personal, comento que el juego que presentan en *La Vara de Premios* era absolutamente desconocido para mí, y pude conocer de él gracias al proceso y al cortometraje como tal, en ese sentido son tradiciones o prácticas que son conocidas por ciertas personas, en este caso para la comunidad del barrio, pero que por medio del audiovisual se pueden dar a conocer a otras personas estas prácticas, tradiciones y acontecimientos que conforman la memoria de las comunidades y que son importantes para los habitantes de estos espacios, pero no solo ver el video como registro de esa memoria sino que también “abre la posibilidad de interrogarse sobre los sucesos pasados que, aunque no hayan sido experimentados personalmente, convocan imágenes compartidas y cumplen funciones sociales” (Manero & Soto, 2005, p.185), es allí donde la responsabilidad estética y ética entran a jugar un papel importante dentro del audiovisual comunitario; desde la estética en donde por medio de la imagen, los recursos que toman y las maneras de mostrar esas memorias, se llegue a reconocer los intereses y necesidades de la comunidad que allí es representada; ligada a esta, la responsabilidad ética permite tanto espectadores como realizadores comunitarios, cuestionarse sobre esas memorias que pudieron conocer viendo el producto audiovisual o como en el proceso de realización, para así exponerlas de manera que no afecte la integridad de ninguno de los habitantes del territorio, sino por el contrario evidenciar y resaltar las luchas, los logros, las transformaciones del territorio, la construcción de comunidad y los procesos que han llevado desde distintos ámbitos sociales y culturales.

Podríamos hablar entonces del audiovisual comunitario mismo como memoria, o como dispositivo que activa un conjunto de relatos (Montoya & Arango, 2008), ya que son producidos desde una memoria, que a su vez produce memoria en las personas que lo realizan y participan en él, como también en los espectadores. Que exponen imágenes cercanas a la comunidad permitiendo así la indentificación con ellas, a su vez que se piensan sobre su pasado desde representaciones del presente para transformar su futuro.

CONCLUSIONES

Este proceso investigativo se cuestionaba por cómo el audiovisual comunitario podía fortalecer los procesos de construcción de memoria en dos territorios particulares. A lo cual y como respuesta surgieron distintos elementos a partir del análisis de estos productos teniendo en cuenta a su vez el contexto de producción de estos cortometrajes.

En primer lugar, las relaciones que surgen en el proceso de realización de estos cortometrajes, permite a los sujetos ser colectivos y conformar comunidades, que en este caso, toman el medio audiovisual como herramienta para la construcción de memoria y apropiación del territorio; estas comunidades que se reúnen en torno al cine o lo audiovisual generan lazos comunitarios desde el trabajo mismo de organizarse como comunidad para sacar adelante un producto, así mismo toman este medio para exponer su historias, memorias y territorios. Ello es importante porque los colectivos y sus mismos habitantes expresan que no cuentan con una red de trabajo en conjunto o con una consolidación comunitaria, ya que en la últimas décadas esos lazos entre ellos se han ido transformando o perdiendo a medida que cambian las dinámicas de los territorios desde distintos factores, ya sea porque estos han ido creciendo o han evolucionado en el sentido de que ya no se ve la necesidad – como necesidad básica - de seguir contruyendo el territorio entre todos como lo hacían en un principio, entendiendo este como territorio en cuanto a construcción física; pero que a través de estas iniciativas de trabajo con el medio audiovisual, se generan encuentros entre sus habitantes donde se comparten saberes, experiencias y conocimientos; es decir, la revitalización de los lazos comunitario en torno al medio audiovisual genera procesos de enseñanza – aprendizaje entre los participantes que a su vez construyen espacios de formación, reflexión y creación para hablar sobre los territorios que habitan y sus memorias.

En este sentido se evidencia una necesidad desde la misma comunidad por revitalizar esos lazos entre las personas que habitan estos espacios, en donde se resalta también el trabajo de los jóvenes ya que de todas maneras siempre surgen en estos territorios

agrupaciones, organizaciones o colectivos que trabajan desde distintos ámbitos para transformar sus contextos. Desde allí podría decirse que hay dos características las cuales exponía Álvarez (2014) al decir que hay distintos tipos de procesos en el cine comunitario, uno es desde los grupos que ya están conformados y toman el audiovisual como parte de su propuesta y el otro es el interés que tenemos los jóvenes por el medio audiovisual y que con el tiempo genera estos procesos colectivos; aquí podemos ver que estos tipos de procesos son móviles o no tienen fronteras ya que desde este contexto de producción podemos ver los dos tipos, los colectivos acogen el medio audiovisual para exponer sus miradas sobre sus territorios desde las memorias de los habitantes pero también este proceso de creación de los cortometrajes permite que se genere o se piense en volver a revitalizar esos lazos comunitarios que se habían difuminado.

En segundo lugar, desde las narrativas y formas de representación de estos productos podemos ver que las formas y dinámicas de producción del audiovisual comunitario son distintas a las de las producciones comerciales o realizadas en otros contextos de producción; es por ello que estos productos audiovisuales son distintos de analizar, ya que, aunque bien parten de una cultura visual de la sociedad – refiriendome a la cultura visual que recibimos de los medios masivos - y está viciada por ella misma, aquí se apropian de esta para representar sus memorias, además estos productos no tienen los mismos mecanismos de creación que estamos acostumbrados a ver, ni son creados con las mismas intenciones que estos otros productos.

Por lo tanto se hace necesario encontrar otras metodologías de análisis para este audiovisual comunitario, ya que estas imágenes que se representan allí no se pueden interpretar desde cánones audiovisuales establecidos por las academias, lo cual es importante hacerlo desde otras miradas para comprender mejor su función social en el contexto mismo de producción. Aunque en este proceso investigativo se acogió el método semiótico de Peirce expuesto por Acaso (2012), se tuvo muy presente el contexto de producción de estos cortometrajes desde una mirada de la antropología visual que permitía entender algunos usos y dinámicas del medio audiovisual en esa relectura de territorios y memorias que exponían estas producciones; pero casi siempre se traía a colación esas otras interpretaciones desde esos lugares hegemónicos y se

realizaba la comparación entre esas dos miradas, lo cual se hace un poco difícil desligar esas ideas que tenemos sobre las formas y dinámicas que se suponen “correctas” del medio audiovisual y que no solo van desde el espectador, sino también de quienes las producen. En ese sentido creo que no hay una metodología de análisis establecida para la comprensión de estas producciones, siempre y cuando se tenga presente que las imágenes que son producidas desde este cine dan cuenta de un conjunto de relaciones históricas, sociales y culturales desde donde son producidas (Baer & Schnettler, 2009) y que nos permite acercarnos a una comprensión de una realidad social y a unas formas particulares de representación.

En tercer lugar, estas comunidades que toman el medio audiovisual generan de por sí unas dinámicas que llevan a preguntarse el qué y cómo de sus representaciones. En ese proceso de qué historias sobre su territorio y cómo se van a exponer, los participantes están reconociendo su territorio, están compartiendo y construyendo las memorias de sus habitantes además de conocer algo de la historia del territorio que habitan de una manera diferente y de pronto más significativa; es por ello que, así como el tercer cine se deligaba de esas representaciones en el cine impuestas por la razón dominante como la llama Rocha, (1993), el audiovisual comunitario busca de igual forma desligarse de las miradas nacionales impuestas, para enforcarse y reivindicar unas miradas locales, que han sido nombradas como “minoritarias” en esa denominación de excluir o invisibilizar ciertos sectores de la ciudad. Ahora, las representaciones que se exponen configuran la memoria de estos territorios, “aquello que se ejecuta constantemente en lo cotidiano o que hace parte de los mitos o relatos colectivos” (Montoya & Arango, 2008, p.196) que pertenecen a estos territorios, y que se pudo ver en las narraciones de los cortometrajes donde se presentaban tradiciones, mitos, leyendas o sucesos que hacían parte de la construcción de territorio; y que por medio del audiovisual se pudo hacer memoria de esos sucesos, a su vez que quedan inscritos en la memoria de sus habitantes.

Es por ello que las historias que se presentan allí articulan de cierto modo el pasado y el presente, aunque sean cortometrajes de ficción se están representando momentos que ocurrieron en el pasado, que los espectadores conocen y están familiarizados con las historias, saben que sucedieron y que son acontecimientos reales en la historia de

los habitantes del territorio. Estas representaciones tienen una carga real que es inherente al audiovisual comunitario, ya que estas están inspiradas por su realidad próxima, su contexto y sus experiencias en los territorios, y que al representarlas se evidencia o expone la realidad misma independientemente del género cinematográfico. Además que permite a los espectadores que no están familiarizados con estas memorias y estos territorios, puedan conocerlos desde las representaciones que son producidas por sus mismos habitantes.

Por otro lado, al hallar este tipo de representaciones lo que se está encontrando es un archivo que contienen las memorias de estos territorios, y que a su vez reflejan en ellas sus conocimientos en cuanto a su contexto, la manera de relacionarse con el territorio que habitan y su cultura visual. Es decir, el audiovisual comunitario se produce por medio y gracias a unas memorias, pero a su vez crea otras memorias desde el presente, para transformar sus contextos desde el conocimiento o experiencia que pueden proporcionar estas producciones del audiovisual comunitario. También podría decirse que se pasa de unas memorias individuales, que se guardaban cada uno de los habitantes de los territorios, a unas memorias colectivas que surgieron gracias a los procesos que son llevados a cabo por los colectivos y la comunidad; donde se construyen unas memorias del territorio, unas memorias barriales, unas memorias locales que se exponen y hacen parte de ese archivo de memorias locales y particulares de la ciudad.

Considero que el aporte de este proceso investigativo a mi formación y a mi parte personal, es que permite aproximarme de una manera diferente y con otra mirada a estas producciones audiovisuales que no hacen parte de ese gran grupo del medio audiovisual que estamos acostumbrados a observar y a poner nuestra mirada para analizar; igualmente que desde estas, pude comprender y conocer contextos particulares que aunque fueran cercanos, no los conocía de este modo y que abre la posibilidad de trabajar en espacios no formales desde el medio audiovisual en donde puedo reconocer estas formas y dinámicas que me permiten acercarme de manera distinta a poblaciones y territorios particulares reconociendo a la vez sus memorias, lo cual es fundamental en la construcción de individuos y que como docente es fundamental tener presente a la hora de compartir y construir saberes. Además que me

permitió abrir la mirada hacia nuevas metodologías de análisis para estas producciones y que ello contribuye a mi formación como investigadora y docente en artes visuales.

Frente a la Licenciatura en Artes Visuales de la Universidad Pedagógica Nacional, considero que el aporte que deja este proceso investigativo es la manera en cómo fueron abordados los cortometrajes desde el análisis, abriendo una nueva mirada hacia estas producciones audiovisuales que no son producidas por los poderes de representación que se acostumbran analizar, sobretodo desde la línea de investigación de la cultura visual. Poniendo así el foco en estos productos audiovisuales que surgen de sectores populares y que desde la licenciatura deberían ser importantes ya que también están develando una cultura visual que muy pocas veces tenemos cuenta, además de las implicaciones y los efectos que estos tienen para las comunidades específicas y sus memorias.

FUENTES

- Acaso, M. (2012). La semiótica es caótica, análitica y neurótica. En M. Acaso, *Pedagogías Invisibles* (págs. 31-48). Madrid: Los Libros de la Catarata.
- Altman, R. (2000). Qué se suele entender por género cinematográfico. En R. Altman, *Los Géneros Cinematográficos* (págs. 37- 40). Barcelona: Paidós comunicación.
- Álvarez, P. (2014). Colombia. En A. Gumucio, *El Cine Comunitario en América Latina y el Caribe* (págs. 275-299). Bogotá.
- Amador, A. (s.f.). El Cine Comunitario: Un medio de comunicación y de creación de memoria colectiva. . *Universidad Autónoma de Aguascalientes*, 1-12.
- Andrade, X., & Zamurano, G. (2012). Antropología visual en Latinoamerica. *Íconos Revista de ciencias sociales* , 11-16.
- Arias, J. C. (2010). Las Nuevas Fronteras del Cine Documental: La Producción de lo Real en la Época de la imagen Omnipresente. *Aisthesis N. 48 Pontificia Universidad Católica de Chile* , 48-61.
- Baer, A., & Schnettler, B. (2009). Hacia una metodología cualitativa audiovisual. *Investigación cualitativa en ciencias sociales: temas, problemas y aplicaciones*, 149-173.
- Baquiro, A. (2016). Jóvenes, Temporalidades y Narrativas Visuales en el Conflicto Armado Colombiano. . *Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales, niñez y Juventud 14* , 1313-1329.
- Deleuze, G. (1986). Las Potencias de lo Falso. En G. Deleuze, *La Imagen - Tiempo* (págs. 171 -208). Barcelona: Paidós Comunicación.
- Fernández, M. (2 de Mayo de 2011). *Pensar el cine. Un repaso histórico a las teorías cinematográficas*. Obtenido de Institut de la comunicació Universitat Autònoma de Barcelona: https://incom.uab.cat/portalcom/wp-content/uploads/2020/01/39_esp.pdf

- Gumucio, A. (08 de 03 de 2009). *Televisión Comunitaria: Ni Pulpo, Ni Púlpito: Pálpito*.
Obtenido de Academia:
https://www.academia.edu/1365125/La_televisi%C3%B3n_comunitaria_Ni_pulpo_ni_p%C3%BAlpito_p%C3%A1lpito
- Gumucio, A. (2014). Procesos colectivos de organización y producción en el cine comunitario latinoamericano. *Mediaciones* , 8-19.
- Halbwachs, M. (1995). Memoria Colectiva y Memoria Histórica. *Reis*,(69), 209-219.
Obtenido de http://ih-vm-cisreis.c.mad.interhost.com/REIS/PDF/REIS_069_12.pdf
- Manero, R., & Soto, M. (2005). Memoria colectiva y procesos sociales . *Enseñanza e investigación en psicología. vol 1 Número 1*, 171-189.
- Montoya, V., & Arango, G. (2008). Territorios Visuales del Tiempo y la Memoria. *Boletín de Antropología Vol.22 Número 39*, 185-206.
- Nichols, B. (1997). En *La Representación de la Realidad*. (págs. 31-43). Barcelona: Paidós 1ra Edición.
- Pabón, C. (2010). *Una Ciudad en Imágenes Alternativas* . Bogotá: Javegraf. Instituto Distrital de las artes IDARTES.
- Patiño, S. C. (2009). Acercamiento al Documental en la Historia del Audiovisual Colombiano. Bogotá: Universidad Nacional De Colombia Facultad de Artes Escuela de Cine y Televisión .
- Ramírez, A. (2009). Definiciones de Conceptos. En A. Ramírez, *Estado del Arte del Área de las Artes Audiovisuales en Bogotá D.C* (págs. 19-21). Bogotá D.C: Imprenta Distrital. Alcaldía Mayor de Bogotá.
- Ramos, D. (2013). Qué son las prácticas artísticas comunitarias. Algunas reflexiones prácticas y teóricas en torno a las contrucción del concepto. *Pensamiento, palabra y obra*, 116-133.
- Rocha, G. (21 de 11 de 2013). *La Estética del Hambre*. Obtenido de SlideShare:
<https://es.slideshare.net/AtomSamit/la-esttica-del-hambre>

- Rocha, G. (1993). La Estética del Sueño . *La Caja n° 4*, 56-57. Obtenido de:
http://70.32.114.117/gsd/collect/revista/index/assoc/HASHc946/71730abf.dir/r41_15nota.pdf
- Román, M. (2009). Mirar la Mirada: para disfrutar el audiovisual alternativo y comunitario. *facultad de comunicaciones - Universidad de Antioquia*, 141-164.
- SDCRD. (9 de Julio de 2020). *Secretaria de Cultura Recreación y Deporte*. Obtenido de Secretaria de Cultura Recreación y Deporte:
<https://www.culturarecreacionydeporte.gov.co/convocatorias>
- Sedeño, A. (2012). Cine Social y Autoría colectiva: Prácticas de Cine sin Autor en España. *Razón y Palabra* , México.
- Silva, A. (2006). La ciudad marcada: territorios urbanos . En A. Silva, *Imaginaris Urbanos 5ta Edición* (págs. 26-44). Bogotá: Arango Editores .
- Torres, A. (2002). *Vínculos Comunitarios y Reconstrucción Social*. Obtenido de Revista Colombiana de Educación, (43): <https://doi.org/10.17227/01203916.5457>
- Vasilachis, I. (2006). Estrategias de la Investigación Cualitativa. *Editorial Gedisa. Barcelona*, 1-22.

VIDEOS

- Colectivos Fucha Films, MEMTES, Qué se cuentan, Waque. (Productores). (2019). *El Sombrero* [Cortometraje] Colombia: obtenidos de:
<https://www.facebook.com/ColectivoWaque/videos/1278383925689809>
- Colectivos Fucha Films, MEMTES, Qué se cuentan, Waque. (Productores). (2019). *La Vara de Premios* [Cortometraje] Colombia:
<https://www.facebook.com/fund.Memtes/videos/2412314662225333>

PODCASTS

- Memoria y territorio (13 de diciembre de 2019). Memorias de mi barrio, cuentos para niños grandes [Audio podcast]. Recuperado de

https://www.spreaker.com/user/memtes/altofucha?fbclid=IwAR2hUR-0pObl8b_KskoJvy6RkC95voC6KqCVJnIRi57wtRKQmnhqfB_qDGw

Memoria y territorio (18 de diciembre de 2019). Memorias de mi barrio, cuentos para niños grandes [Audio podcast]. Recuperado de

https://www.spreaker.com/user/memtes/santafealto?fbclid=IwAR1jhLbJfF2j5sP5LqHdG0qcJzRG36TFOFWHELsYKkF0e4_jVUSxuLF9jqw