



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA
DE AGUASCALIENTES

CENTRO DE LAS ARTES Y LA CULTURA

DEPARTAMENTO DE ARTE Y GESTIÓN CULTURAL

TRABAJO PRÁCTICO

EL CINE COMUNITARIO: UN MEDIO DE EXPRESIÓN Y CREACIÓN
DE MEMORIA COLECTIVA EN AGUASCALIENTES. ESTUDIO DE
TRES CASOS (CINEBRUTO, KPR Y MAIS A.C.)

PRESENTA

ABEL FRANCISCO AMADOR ALCALÁ

PARA OBTENER EL GRADO DE

MAESTRO EN ARTE

TUTORES

ARMANDO ANDRADE ZAMARRIPA

BRENDA MARÍA ANTONIETA RODRÍGUEZ RODRÍGUEZ

AGUASCALIENTES, MÉXICO. MAYO DE 2017.



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA
DE AGUASCALIENTES

FORMATO DE CARTA DE VOTO APROBATORIO

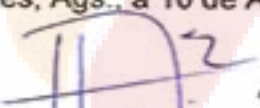
MTRO. JOSÉ LUIS GARCÍA RUBALCAVA
DECANO DEL CENTRO DE LAS ARTES Y LA CULTURA
P R E S E N T E

Por medio del presente como Tutor designado del estudiante **ABEL FRANCISCO AMADOR ALCALÁ** con ID 29887 quien realizó el *trabajo práctico* titulado: **EL CINE COMUNITARIO: UN MEDIO DE EXPRESIÓN Y CREACIÓN DE MEMORIA COLECTIVA EN AGUASCALIENTES. ESTUDIO DE TRES CASOS (CINEBRUTO, KPR Y MAIS A.C)** y con fundamento en el Artículo 175, Apartado II del Reglamento General de Docencia, me permito emitir el VOTO APROBATORIO, para que él pueda proceder a imprimirlo y, así como continuar con el procedimiento administrativo para la obtención del grado.

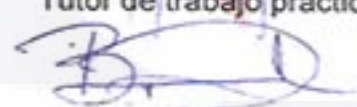
Pongo lo anterior a su digna consideración y sin otro particular por el momento, me permito enviarle un cordial saludo.

ATE NTAMENTE
"Se Lumen Proferre"

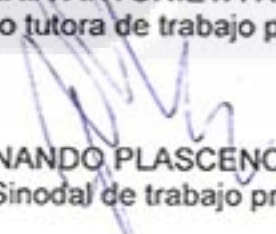
Aguascalientes, Ags., a 10 de Abril de 2017.



MTRO. ARMANDO ÁNDRAS ZAMARRIPA
Tutor de trabajo práctico



MTRA. BRENDA MARÍA ANTONIETA RODRÍGUEZ RODRÍGUEZ
Co tutora de trabajo práctico



DR. FERNANDO PLASCENCIA MARTÍNEZ
Sinodal de trabajo práctico

c.c.p.- Interesado
c.c.p.- Secretaría de Investigación y Posgrado
c.c.p.- Decanato del Centro de las Artes y la Cultura
c.c.p.- Consejero Académico
c.c.p.- Minuta Secretario Técnico

Oficio: CAYC/DEC/285/17
ASUNTO: Conclusión de Trabajo Práctico

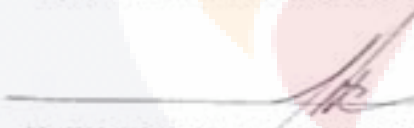
DRA. EN ADMÓN. MARÍA DEL CARMEN MARTÍNEZ SERNA
DIRECCIÓN GENERAL DE INVESTIGACION Y POSGRADO
P R E S E N T E .

Por medio de este conducto informo que el documento final de trabajo práctico titulado: **EL CINE COMUNITARIO: UN MEDIO DE EXPRESIÓN Y CREACIÓN DE MEMORIA COLECTIVA EN AGUASCALIENTES. ESTUDIO DE TRES CASOS (CINEBRUTO, KPR Y MAIS A.C.)**, presentado por el Sustentante: **ABEL FRANCISCO AMADOR ALCALÁ** con ID 29887 egresado de la **MESTRÍA EN ARTE**, cumple las normas y lineamientos establecidos institucionalmente.

Cabe mencionar que el autor cuenta con el voto aprobatorio correspondiente.

Se extiende el presente para efecto de los trámites que al interesado convengan.

ATENTAMENTE
"SE LUMEN PROFERRE"
Aguascalientes, Ags., a 3 de mayo de 2017


M. EN RSM JOSE LUIS GARCIA RUBALCAVA
DECANO DEL CENTRO DE LAS ARTES Y LA CULTURA

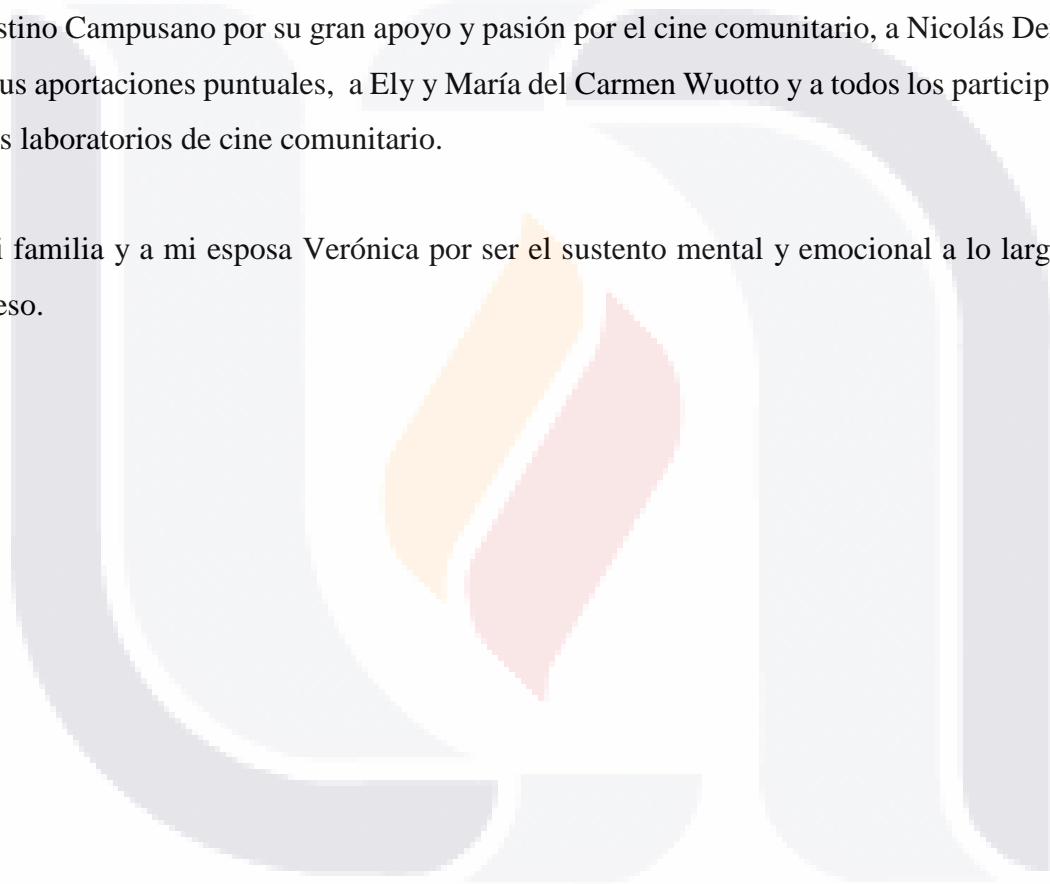
c.c.p. M. en C.E.A. Imelda Jiménez García, Jefa del Departamento de Control Escolar
c.c.p. Mtro. Francisco Fernández Martínez, Secretario Técnico de la Maestría en Arte
c.c.p. Tutor
c.c.p. Lic. Abel Francisco Amador Alcalá, Egresado de la Maestría en Arte
c.c.p. Archivo

AGRADECIMIENTOS

A la Universidad Autónoma de Aguascalientes, al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, a MAIS A.C., al Clúster Audiovisual de la Provincia de Buenos Aires, a Cinebruto y a los Kaparratas.

A mis tutores y lectores por su paciencia y claridad para dirigir esta investigación, a José Celestino Campusano por su gran apoyo y pasión por el cine comunitario, a Nicolás Defossé por sus aportaciones puntuales, a Ely y María del Carmen Wuotto y a todos los participantes de los laboratorios de cine comunitario.

A mi familia y a mi esposa Verónica por ser el sustento mental y emocional a lo largo del proceso.



DEDICATORIA

Esta investigación la dedico a mi esposa Verónica y a mis padres.



ÍNDICE GENERAL

Introducción.....	9
Origen de la investigación	9
Reflexiones en torno a las UEA's.....	14
Planteamiento del problema	16
Objetivo general.....	17
Objetivos específicos	17
Pregunta de investigación	18
Hipótesis	18
Justificación	19
Marco teórico.....	19
Metodología.....	21
Propuesta metodológica general	21
Propuesta metodológica sobre los laboratorios	24
Laboratorio de cine comunitario.....	25
Metodología de desarrollo	26
Cronograma de los laboratorios de cine comunitario	26
Breve descripción de los grupos	26
MAIS A.C. Comunidad Wixárika.....	26
KAPARRATAS SKATE- KPR	28
CINEBRUTO MX.....	29
Capítulo I.....	30
1. El cine comunitario en Latinoamérica y México.....	30
Capítulo II.....	48
2. La cinematografía y la memoria colectiva.....	48
Capítulo III	57
3. Laboratorios o experiencias de cine comunitario.	57
3.1 Experiencia CINEBRUTO MX	60
3.1.1 Contraviento.....	71
3.1.2 Experiencia CINEBRUTO en Argentina	76

3.2 KAPARRATAS SKATE.....	79
3.2.1 <i>Viaje a Nueva York</i>	81
3.2.2 <i>Tienda Patina</i>	82
3.2.3 <i>La calle</i>	84
3.2.4 <i>Verticalidad</i>	86
3.2.5 <i>Fiesta</i>	87
3.2.6 <i>Editado por ellos</i>	91
3.3 MAIS A.C. (Comunidad Wixárika).....	94
3.3.1 Sesión 1.....	94
3.3.2 Sesión 2.....	97
3.3.3 Sesión 3.....	99
3.3.4 Sesión 4.....	101
3.3.5 Sesión 5.....	103
3.3.6 Sesión 6.....	105
3.3.7 Sesión 7.....	107
3.3.8 Sesión 8.....	109
3.3.9 Sesión 9.....	109
3.3.10 Sesión 10.....	110
3.3.11 Sesión 11.....	111
3.3.12 Sesión 12.....	114
3.3.13 Sesión 13.....	116
3.3.14 Sesión 14.....	117
Conclusiones.....	119
Referencias.....	130

ÍNDICE DE TABLAS

Tabla 1. Cronograma de actividades del laboratorio de cine comunitario. 26



ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1. Taller de cine comunitario impartido en la colonia Morelos, Aguascalientes.....	18
Figura 2. Cámara SJ400	25
Tabla 1. Cronograma de actividades del laboratorio de cine comunitario.	26
Figura 3. Primer día de laboratorio en MAIS AC.	27
Figura 4. Reunión de Kaparratas Skate	28
Figura 5. Logotipo de la productora Cinebruto	29
Figura 6. Imagen del Grupo Medvedkine.....	35
Figura 7. Mujer del Centro de Documentación Audiovisual Comunitario (CEDAC)	36
Figura 8. Grabación de Promedios Comunicación en el estado de Chiapas	40
Figura 9. Eva Ruíz Hernández, integrante de Ojo de Agua Comunicación	41
Figura 10. Imagen publicitaria de las primeras exhibiciones del cinematógrafo.	51
Figura 11. El general Francisco Franco.....	53
Figura 12. Protesta en Chile para recordar a los desaparecidos en la dictadura.....	54
Figura 13. Ejemplo de encuadre o sema, imágenes del experimento de Lev Kuleshov	58
Figura 14. Ejemplo de cinema, imágenes del experimento de Lev Kuleshov.....	59
Figura 15. Ejemplo de un cinemorfena, imágenes del experimento de Lev Kuleshov	59
Figura 16. Afiche promocional del taller de Cinebruto en México.....	61
Figura 17. Fotografía clausura del taller de Cinebruto en México.....	65
Figura 18. Grabación del teaser durante el taller de Cinebruto	67
Figura 19. Conversatorio de José Celestino Campusano.	69
Figura 20. Fragmento de teaser de Contraviento.....	70
Figura 21. Captura de pantalla del proyecto Cinebruto Mx en la plataforma Trello.	73
Figura 22. Grabación en una vecindad en Tepito, Ciudad de México	74
Figura 23. Afiche del cortometraje Contraviento.....	76
Figura 24. Reunión con comunidad mapuche	78
Figura 25. Playera de Kaparratas.....	80
Figura 26. Emiliano grafiteando tren.....	84
Figura 27. Un joven KPR patinando para sus hermanas	87
Figura 28. Emiliano muestra una imagen que le hicieron durante una fiesta.....	90
Figura 29. Niñas wixárikas grabándose.....	96
Figura 30. Comunidad visualizando las grabaciones	97
Figura 31. Lupita posa para la cámara.....	100
Figura 32. Sebastián se graba a sí mismo	102
Figura 33. Nando pidiendo la cámara para sus registros.....	104

RESUMEN

La presente investigación explora el fenómeno del cine comunitario como medio de expresión para grupos o colectivos que comparten una identidad o intereses en común. En específico se centra en la experiencia de tres casos de estudio, dos realizados en la ciudad de Aguascalientes; uno en la comunidad wixárika migrante en la localidad, otro en la comunidad de *skaters* o patinetos y el tercero en la Ciudad de México, en el cual se experimentó con una comunidad de profesionales y aficionados al cine. Estos casos se denominaron laboratorios de cine comunitario, ya que el objetivo era experimentar con la forma de producción audiovisual de carácter comunal.

En primer lugar se realizó una revisión documental del desarrollo histórico del cine comunitario en Latinoamérica y específicamente en México. No se pudo valorar en un inicio si existían grupos creadores de cine comunitario en Aguascalientes, ya que existe una carencia de archivos de consulta fílmica y audiovisual en la localidad.

Posteriormente se desarrollaron los conceptos de memoria, en específico de memoria colectiva. A partir de la conceptualización de la memoria y de cómo surge y se manifiesta, se relacionó con el cine, ya que éste se presenta como un soporte de evocación o de rememoración.

Finalmente se describe lo sucedido en los laboratorios de cine comunitario, realizado bajo un enfoque de antropología experimental y de autoetnografía. A partir de la experiencia como observador-participante se pudo analizar cómo cada grupo desarrollaba sus dinámicas de creación comunitaria y cómo estas producciones afectaban a la creación de la memoria colectiva de la comunidad. Además se determinó si las producciones realmente se articulaban bajo el concepto de cine comunitario.

ABSTRACT

The following research, explores the phenomenon of community cinema as a means of expression for groups or groups that share a common identity and / or interests. Specifically, it focuses on the experience of three case studies, two in the city of Aguascalientes; One in the local migrant wixárika community, another in the skaters or patinetos community and one more in Mexico City, which was experimented with a community of professionals and film fans. These cases were called Community Film Laboratories, since the objective was to experiment with the form of audiovisual production of a communal character.

The first step was a documentary review of the historical development of community cinema in Latin America and specifically in Mexico was carried out. It was not possible to evaluate in the beginning if there were creative groups of community cinema in Aguascalientes, since there is a lack of film and audiovisual consultation files in the locality.

Subsequently the concepts of memory were developed, specific to collective memory. From the conceptualization of memory and how it emerges and manifests itself, it was related to the cinema, since it is presented as a support of evocation or remembrance.

Finally we describe what happened in the Community Film Laboratories, conducted under a focus of experimental anthropology and autoethnography. From the experience as an observer-participant it was possible to analyze how each group developed its dynamics of community creation and how these productions affected or not to the creation of the collective memory of the community. It was also determined whether the productions really were articulated under the concept of community cinema.

Prólogo

El cine comunitario como medio de creación de memoria colectiva, es el tema que elegí por que el cine ha tenido un papel fundamental como generador de memoria en la sociedad del siglo XX y XXI. Además del interés de abordar la producción comunitaria como forma de acceso a los medios de información y de expresión de grupos regularmente marginados o invisibilizados por el discurso hegemónico.

El cine comunitario es una forma de producir materiales audiovisuales que privilegia la participación colectiva de forma activa, se construye a través de una comunicación horizontal, es decir todos los participantes toman las decisiones en la producción. El primer referente hasta la fecha documentado, es del realizador Aleksandr Medvedkin, quién en la década de los 30's desarrolló su proyecto *Kino-poezd* (Cine Tren), donde la comunidad participaba de manera activa en la realización de los filmes.

Alfonso Gumucio Dagron, Irma Ávila Pietrasanta y Érica Cusi, son algunos de los autores que han documentado e investigado el fenómeno del cine comunitario en América Latina y México, sin embargo, son pocos los documentos que abordan esta temática.

Como precedente a esta investigación, tuve la experiencia de realizar talleres de cine comunitario. Muchas de las reflexiones, dudas y hallazgos surgieron de esta experiencia. Durante el año 2011, mientras laboraba en el Instituto Municipal Aguascalentense para la Cultura (*IMAC*), me invitaron para desarrollar un taller de video para niños de las colonias con mayor índice de violencia en Aguascalientes, en el que tenía total libertad pedagógica. El objetivo final del taller, era tener un cortometraje de cada colonia intervenida. Organicé el taller de tal forma que los niños conocieran, a grandes rasgos, todos los procesos de una producción audiovisual: la preproducción, la producción y la postproducción. Al momento de desarrollar el taller, lo más fácil hubiera sido que yo escribiera la historia, que yo grabara, dirigiera y decidiera cada etapa. Sin embargo, decidí que para los niños, sería más significativo participar de forma colectiva en todas las etapas. De esta forma los cortometrajes resultantes, fueron realizados en su totalidad por los niños; ellos decidieron la temática y escribieron las historias; hicieron de camarógrafos, actuaron y realizaron su vestuario y utilería. El ciclo se cerraba con la exhibición en la colonia, asistieron amigos y familiares. Ver en pantalla a sus hijos, hermanos o conocidos, emocionó a los espectadores.

Las primeras realizaciones eran homenajes de películas que les gustaban a los niños, conforme avanzaron los talleres fueron surgiendo historias que identificaban a la colonia, las historias incluían leyendas o mitos de la zona.

El hecho de llevar a la pantalla acontecimientos de la colonia e impregnar del imaginario colectivo a las realizaciones audiovisuales, generó un mayor compromiso por parte de los mismos niños y de los habitantes de las colonias. Surgía una forma de realizar cine comunitario, donde los niños eran los realizadores y el resto de la comunidad, los espectadores. Estas producciones se convertían en una forma de preservar en la memoria las historias de la colonia.

Esta experiencia detonó mi interés por la creación de cine comunitario. Al investigar conocí diversos grupos comunitarios mexicanos del siglo pasado, principalmente en la Ciudad de México, Chiapas y Oaxaca, donde el cine comunitario se utilizó como una forma de expresión en contra del sistema, permitía darle voz e imagen a grupos olvidados o segregados, en específico a los grupos indígenas. En general el cine comunitario es un medio para dar pluralidad a la creación de imágenes en movimiento, mostrar otras realidades, contadas desde adentro.

Introducción

Origen de la investigación

En el año 2011 se inicia en el municipio de Aguascalientes un proyecto multidisciplinario por parte del Instituto Municipal Aguascalentense para la Cultura (IMAC)¹ llamado Unidades de Iniciación Artística (UIA's). Las UIA's eran talleres dirigidos a niños y niñas de 6 a 12 años, en colonias violentas o vulnerables del Municipio de Aguascalientes; los talleres eran vespertinos, con un horario de 5 a 8 p.m. y en invierno de 16 a 19 horas .

El objetivo del proyecto era abordar temáticas por medio de actividades artísticas, tales como: no violencia, derechos humanos, equidad de género, sexualidad, cuidado ambiental y competencias (asertividad, respeto, tolerancia, cooperatividad, etcétera.). Los talleristas recibían capacitaciones para abordar las diferentes temáticas y dinámicas para construir grupo y poder realizar las actividades artísticas. Los talleres se impartían en espacios públicos como parques, escuelas, iglesias, salones de usos múltiples, casas de algún jefe de colonia, o espacio abiertos donde fuera posible dar el taller. Se contó con material didáctico como plastilina, tijeras, papel, lápices, colores, mesas, bancos, guitarras, etcétera, para realizar las actividades.

En el 2012 se cambió el nombre a Unidades de Exploración Artística (UEA's). El cambio de Iniciación a Exploración resultó fundamental para dar mayor libertad a los asistentes en las actividades artísticas, evitando en gran medida la imposición de resultados y promoviendo un acercamiento individual hacia las diversas disciplinas artísticas. Bajo este nuevo enfoque del proyecto se implementan talleres itinerantes: teatro, danza, radio, periodismo y cine comunitario.

El objetivo de estos talleres itinerantes era visitar la mayoría de las sedes fijas de las UEA's para introducir a los asistentes a disciplinas especializadas y desarrollar un producto final que se presentaba en la colonia al finalizar cada taller itinerante. La duración de estos talleres itinerantes era de una semana por sede, lo que resultaba que los viernes fueran el día de la presentación de los proyectos desarrollados.

¹ El IMAC dirigido por la Dra. Evangelina Terán Fuentes durante el período 2011-2013.

El taller de cine comunitario tenía como material un trípode y una cámara fotográfica con opción de grabar vídeo². El taller estaba programado de la siguiente forma:

Día 1. Introducción al cine. Visionado de cortometrajes de animación, estos cortometrajes eran seleccionados por el gusto personal del tallerista. Cortometrajes como *Pedro y el Lobo*³ y *Las sinfonías bobas*⁴, resultaron desconocidos para la mayoría de los asistentes. Posteriormente se comentaba qué era lo que más les había gustado, otra actividad consistía en realizar con una tira de cartulina, escenas de su vida que fueran importantes o que mejor recordarán, incluyendo situaciones felices o tristes.

Cuando terminaban la línea de tiempo, la mostraban a los demás, cada integrante compartía su experiencia; cuando todos terminaban de compartir su experiencia se procedía a eliminar las partes que no les gustaran de su línea de tiempo, este ejercicio servía de ejemplo para enseñar el montaje cinematográfico. Cuando editaban su línea de tiempo, tenían una línea de tiempo que a cada uno le agradaba. Se dejaba de tarea pensar en alguna historia que tuviera qué ver con las temáticas del programa, para hacer el cortometraje.

Día 2. Escritura de guion. En círculo cada integrante compartía su historia, al finalizar se votaba por la historia que más les hubiera gustado, sucedió que en varias ocasiones se mezclaban historias de varios integrantes por decisión democrática. Al finalizar el consenso se procedía a la escritura en papel, se elegían los asistentes que interpretarían a los personajes y se dibujaba la escenografía y vestuario. Para cerrar la clase se mostraban los planos cinematográficos por medio de fotografías.

Día 3. Realización de vestuario y escenografía. Al tener los diseños de vestuario y escenografía se procedía a realizarlos con papel china, papel kraft, pintura, pegamento, listones, en general cualquier material que estuviera a la disposición, priorizando el uso de material reciclado. Se probaban su vestuario, se montaba la escenografía donde se fuera a utilizar y se realizaba un ensayo general de la historia.

Día 4. Grabación. Utilizando la cámara y el trípode se grababan las escenas, casi siempre en orden cronológico, para evitar mucho trabajo de edición. Los mismo niños elegían donde poner la cámara, ellos la operaban, había rotación en las áreas, en un momento actuaban, en

² Cámara Panasonic Lumix Dmc-fh6 de 14.1 megapíxeles.

³ Suzie Templeton, *Pedro y el Lobo*. (Reino Unido: Chanel 4 Televisión Corporation, 2006), DVD, 32 min.

⁴ Sinfonías bobas (Silly Symphonies), son cortometrajes de animación producidos por Disney entre 1929 y 1939.

otro dirigían, en otro operaban la cámara, el objetivo era que todos conocieran en gran medida todas las disciplinas cinematográficas. Ese mismo día se editaba el vídeo basándose en el guion. Se pedía a los asistentes que invitaran a sus familiares y amigos a la presentación del cortometraje.

Día 5. Presentación. Se presentaba el cortometraje a la comunidad asistente por medio de una computadora portátil y bocinas, en ocasiones se reunían en una casa y se proyectaba en la televisión. Al finalizar los asistentes al taller y a la proyección comentaban sus impresiones del cortometraje y del taller en general. Los resultados tenían influencias de diversas fuentes, algunas literarias, otras cinematográficas, de videojuegos, videos en línea de la plataforma YouTube® y la mayoría de caricaturas o programas televisivos.

La primera colonia donde se desarrolló el taller fue en El ojo de agua. El taller se realizó en un espacio abierto, teniendo como impedimento una falla en la cámara para captar audio, por lo que el resultado fue un cortometraje mudo titulado *El campamento de los niños y niñas*⁵, el texto se apoyaba de intertítulos para contar la historia. En este cortometraje los asistentes plasmaron un mensaje ambientalista, el cuidado del espacio y la no violencia, tenía un elemento fantástico con personajes que podían desaparecer. Al final los “malos” (cómo ellos mismos lo ponen en el guion) se redimían y reflexionaban sus acciones para modificar su conducta hacia el bienestar y la paz. Era una producción que buscaba parecerse a producciones de Disney, el referente más influyente en el grupo de asistentes.

El segundo taller fue en la colonia La Salud. El cortometraje que resultó se tituló *Los zombies sucios*⁶, la historia era un llamado al cuidado e higiene del cuerpo, los zombies o muertos vivientes eran la representación de lo sucio o enfermo. Al final el cortometraje también expresaba la integración de los zombies al grupo. En esta colonia había un gusto por el cine de animación y por la serie *The Walking Dead*⁷. Al igual que el primer taller la influencia y referencia audiovisual venía del cine Hollywoodense.

El siguiente taller fue en la colonia Loma Bonita, el producto titulado *Loma bonita cortometraje*⁸ fue una combinación de *La Dama de negro*⁹ y videojuegos bélicos. El discurso

⁵ <https://vimeo.com/45766490> versión completa.

⁶ <https://vimeo.com/46163601> versión completa.

⁷ Frank Darabond, *The Walking Dead*. (Estados Unidos: AMC, 2010), DVD.

⁸ <https://vimeo.com/46555485> versión completa.

⁹ James Watkins, *La Dama de negro*. (Reino Unido: Hammer Productions, 2012), DVD, 95 min.

era ambientalista, específicamente el cuidado del agua. El argumento giraba en torno a unas plantas extraterrestres que vienen a la tierra en busca de agua. Se presentan varios temas, la incomunicación, la falta de agua, el militarismo, y los mitos sobrenaturales. Se seguían utilizando los intertítulos para darle seguimiento a la historia.

El cortometraje *La boca sucia de Ulises*¹⁰ realizado por niños y niñas de la colonia Ojocaliente II, narra la historia de un adolescente llamado Ulises con problemas de higiene en su boca, dentro de su boca vivían unos seres que estaban cansados de la suciedad de Ulises, salen de su boca y secuestran a Ulises y a sus amigos, un extraterrestre llega para dar un mensaje de paz y de cuidado de la boca. En esta ocasión se pudo utilizar el audio de la cámara por primera vez, por lo que hubo menos intertítulos. El guion giraba en torno a situaciones desagradables que cada integrante había pasado por falta de higiene. Los personajes eran más diversos, sin embargo, la referencia de Hollywood seguía apareciendo por medio de personajes prototipos como el caso de Drácula. Este cortometraje gustó mucho a los participantes, ellos pidieron copias en DVD y el link para compartirlo, fue más apreciado por que involucraba experiencias personales de los niños y niñas.

En la colona Horizontal del valle se realizó el cortometraje *El chepe*¹¹, este cortometraje era una crítica a las noticias que los niños y niñas escuchaban día a día. Matanzas, enfrentamientos entre narcos, eran las imágenes que tenían de referente. La figura del narcotraficante como una figura prototípica y ejemplar, ya que varios niños externaron su deseo por ser narcotraficantes de grandes para tener autos y dinero, hay una estilización al emular las joyas con el papel de china amarillo y las armas parecidas a las AK-47.

El video muestra una especie de redención y cambio de profesión, existe un mensaje de rompimiento con los medio de comunicación al romper la televisión y dejar de consumir la programación, se puede ver cómo el crimen se espectaculariza. Cabe mencionar que en la colonia se detectan a narcomenudistas operando, es decir que tienen figuras cercanas a la cultura del narcotráfico. El video fue mal recibido en el IMAC, por lo que se nos invitó a generar productos que fueran encaminados a los valores que se manejaban en la institución. La historia de *El chepe*, fue completamente escrita por los niños y niñas; era lo que querían

¹⁰ <https://vimeo.com/47259502> versión completa.

¹¹ <https://vimeo.com/47741032> versión completa.

contar, su referente es la televisión abierta y los videohomes. Los realizadores del cortometraje quedaron muy contentos con el resultado.

La emisión de las UEA's se interrumpió unos meses. Cuando se reanudó hubo modificaciones en el plan de trabajo y en la forma de realizar las producciones, sólo se trabajaba tres días por sede, pero los temas eran más libres, propiciando una producción más cercana a su vida cotidiana, sin intentar emular otras producciones, teniendo como resultado en retratos de la colonias hechos por los niños.

El primer taller bajo este nuevo formato, fue en la colonia Pocitos, titulado *Pocitos documental*¹², había dos cámaras operadas por los niños. Ellos grababan los lugares que más les gustaban de su colonia, compartían historias, comentarios, el origen de la colonia, la génesis de sus casas, sus impresiones de vivir en ese lugar, sus calles, la iglesia, los referentes físicos de su colonia, personajes icónicos, hacían reflexiones en torno a los animales. En general era una radiografía hecha por los niños sobre su colonia y sobre varios aspectos de su vida. La cámara tiene un movimiento libre, sin importar tanto las reglas de la cinematografía.

Posteriormente continuó la producción realizada en el Infonavit Ojo de agua. El título *Retrato Infonavit Ojo de agua*¹³. Este video nos muestra los lugares favoritos de los niños, nos platican un poco de su vida, es un recorrido a su cotidianeidad, a su sentir hacia algunas actividades, vemos su forma de relacionarse, de jugar. La forma se parece mucho al video *Pocitos documental*, pero la riqueza de esta forma de trabajo radica en que todas las visiones son diferentes, ya que cada colonia tiene particularidades que ninguna otra tiene, cada familia, cada niño tiene sueños, relaciones de forma diferente.

La última producción que se realizó en estos talleres fue en la colonia La Salud, una colonia donde ya se había impartido el taller con el otro formato. En esta ocasión los integrantes nos narran sus sueños, nos describen su colonia y algunos recuerdos que tienen en ella. El título del cortometraje es *Sueños y recuerdos de La Salud*¹⁴. La producción continuó con la línea narrativa de las dos anteriores, pero conservando la esencias y la unicidad de la colonia.

¹² <https://www.youtube.com/watch?v=c9lafp-0QWY> versión completa.

¹³ <https://www.youtube.com/watch?v=krXJ20sO-30> versión completa.

¹⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=gCWZY-m5UF8> versión completa.

Reflexiones en torno a las UEA's

Revisando las experiencias encuentro que los talleres tenían varias limitantes. En primer lugar la duración del taller, al ser primero cinco días y después tres días, nos obligaba a trabajar expresamente. Cuando cambió a tres días los participantes se apropiaban de las historias y se convertían más personales. Sin embargo, existía una especie de imposición: contar cosas de su colonia, eso también ofrece una limitante, la libertad se convierte en una especie de orden con mayores posibilidades, ya que lo que retrataban era sus espacios y acciones inmediatas. Regularmente se caía en la captura documental, cuando existía la posibilidad de hablar de su colonia por medio de la ficción. Una limitante más sería la inclusión de ciertos temas que eran parte del programa UEA's. Aunque cabe señalar que los objetivos eran muy claros sobre los ejes y temas a abordar, tal vez otro tipo de programa con objetivos más abiertos permitiría otras formas de enunciación y de articulación de producciones cinematográficas.

Creo que es posible utilizar el lenguaje cinematográfico existente, reformularlo, reorganizarlo según cada comunidad o grupo, dependerá de varios factores: del tiempo que tengan para experimentar con los dispositivos, del interés en participar en esta forma expresiva y de documentación y, de la libertad para seleccionar sus temáticas y su forma de abordarlas.

Por lo anterior hace falta una consciencia y sistematización en la producción de cine comunitario en Aguascalientes. Además de un apoderamiento de las herramientas, un desarrollo grupal del lenguaje cinematográfico, sin imposición de terceros. Preservando el derecho de la auto-presentación.

Esta experiencia me demostró que es posible utilizar el cine comunitario como un medio de expresión y que además sirve como un elemento de memoria colectiva y de patrimonio histórico de nuestro estado, ya que se capturan personajes, lugares, hechos e historias de cada colonia, comunidad o grupo humano. Los asistentes de los talleres compartían los videos con

sus familiares y amigos, además de que eran acontecimientos significantes en una memoria audiovisual personal y comunitaria. Este hecho es el detonante del análisis de este proyecto junto con los talleres que se impartirán a los largo de siete meses, con tres comunidades en el estado de Aguascalientes.



Planteamiento del problema

Desde su surgimiento, el cine nace con la posibilidad de creación de memoria individual, histórica y colectiva. El cine comunitario es una actividad realizada de forma horizontal, con la participación activa de los integrantes, quienes tienen como objetivo ser una vía de comunicación entre la comunidad y hacia el exterior, además de servir como un documento de preservación de tradiciones, acontecimientos, ritos y hechos trascendentes para la comunidad sirviendo como parte de su memoria histórica, y a su vez como parte de la memoria colectiva del grupo, ya que se convierte en un referente sensorial e intelectual que provoca la evocación.

El cine es principalmente una industria, aunque existe la realización independiente o alternativa a esta forma, esto resulta en que en la memoria colectiva audiovisual mundial, existen acontecimientos históricos y grupos humanos que fueron y siguen siendo ignorados por los realizadores cinematográficos, son pocos los realizadores, que de forma parcial y por medio de esfuerzos aislados, reivindican a algunas culturas, grupos o comunidades. El cine comunitario, es una respuesta de diversos grupos por expresarse y mantenerse en la memoria colectiva e histórica.

En Aguascalientes, al inicio de la investigación no se encontraron casos de cine comunitario como medio de expresión, de auto representación y de creación de memoria colectiva, de forma sistemática y consciente. Por lo tanto la memoria colectiva de las comunidades en Aguascalientes sólo se encuentra soportada por la tradición oral, escrita y por manifestaciones como la pintura, el grabado, la música y la arquitectura, pero no se encuentra contruida y contenida en materiales fílmicos o audiovisuales formales.

La labor de rastrear referentes previos de producciones y colectivos de cine comunitario, resultó sumamente difícil, por la carencia de un archivo audiovisual o filmoteca en el estado.

En los antecedentes en la teoría y práctica del cine comunitario no se propone metodologías prescriptivas, solamente se presentan metodologías por casos concretos, que no siempre se pueden aplicar a otras experiencias, pero que sirven como referencia, para generar otras formas de creación de cine comunitario. Bajo esta condición se reflexionó en las experiencias previas y las realizadas para la investigación bajo el título de laboratorios de cine comunitario.

Objetivo general

El objetivo general que rigió este trabajo práctico fue el análisis de tres experiencias de cine comunitario: Cinebruto¹⁵ Mx (México/Argentina), Kaparratas Skate- KPR (Aguascalientes) y MAIS A.C. (Aguascalientes), a partir de la creación comunitaria de estos grupos, como un medios de expresión, de auto representación y generadores de memoria colectiva.

Objetivos específicos

Los objetivos específicos que se determinaron fueron:

- Revisar históricamente, por medio de la consulta documental, la función y formas de realización del cine comunitario.
- Analizar la relación del cine con la memoria colectiva (a partir de textos específicos sobre la memoria y otros textos que vinculan al cine y la memoria).
- Organizar laboratorios de creación de cine comunitario en Aguascalientes (Kaparratas Skate -KPR y MAIS A.C., anexándose la experiencia de Cinebruto Mx.)
- Analizar y documentar por medio de bitácoras escritas y audiovisuales los laboratorios de cine comunitario, propuestos como estudio de campo (Kaparratas Skate- KPR, MAIS A.C. y Cinebruto Mx.). Los laboratorios se desarrollaron de septiembre de 2015 a mayo 2016. Para de esta forma observar como el cine comunitario comunica y forma parte de la memoria colectiva de los grupos que lo realizan.

¹⁵ Cinebruto es una casa productora fundada por José Celestino Campusano y Leonardo Padín en el 2006.

Pregunta de investigación

¿Cómo el cine comunitario de forma sistemática y consciente es un medio de auto-representación, comunicación y de creación de memoria colectiva en grupos sociales de la ciudad Aguascalientes, específicamente en Kaparratas Skate (KPR), MAIS A.C. y Cinebruto Mx.?

Hipótesis

El cine se relaciona estrechamente con la memoria, primeramente al realizar un registro de alguna actividad o acontecimiento humano. En segundo término, por medio del uso que le da una comunidad o grupo humano, como monumento, referente o elemento de memoria. El cine comunitario es un medio de auto-presentación, de comunicación y de creación de memoria colectiva, a partir de la experiencia de realizarlo y de concientizar la importancia de la creación audiovisual como un medio de expresión para las comunidades o grupos sociales. Al dejar una libertad en el registro (enunciación), cada grupo genera su propia forma de presentarse y auto-representarse, sin olvidarse de que en cada grupo opera un imaginario audiovisual particular. Y estas formas de articulación del discurso cinematográfico de cada colectivo, permiten dar pluralidad de materiales audiovisuales y enriquecen el acervo histórico audiovisual del estado de Aguascalientes.



Figura 1. Taller de cine comunitario impartido en la colonia Morelos, Aguascalientes

Justificación

El estudio del cine comunitario como medio de expresión comunicativa y de creación de memoria colectiva en Aguascalientes, es pertinente, ya que hasta el momento no existe un referente (escrito o audiovisual) que respalde su realización sistemática y consciente. La documentación, el estudio de campo y el análisis de ambos procesos, brindará un panorama sobre la realización de cine comunitario como medio de expresión comunicativa y de creación de memoria colectiva.

Al estudiar las producciones realizadas y poner en práctica los laboratorios de realización comunitaria, podremos visualizar los procesos de creación y analizar cómo estas producciones se insertan como elementos en la construcción de memoria colectiva.

Generar memoria colectiva desde una comunidad, permite una diversidad audiovisual y forma parte del patrimonio histórico de Aguascalientes, por lo que conviene, clasificarlos, promoverlos y analizarlos.

Marco teórico

La presente investigación tiene como objetivo principal, mostrar un panorama histórico y fenomenológico del cine comunitario como medio de creación de memoria colectiva en Aguascalientes, a partir de la revisión documental, del análisis de la realización comunitaria y sobre todo de la experiencia y reflexión surgida desde el trabajo práctico.

Se entenderá para esta investigación el concepto de comunidad, según la definición de La Real Academia de la Lengua Española “conjunto de personas vinculadas por características o intereses comunes”.¹⁶ En la investigación *El cine comunitario en América Latina y el Caribe* coordinada por Alfonso Gumucio Dagron, en el año 2014 realizada por la Fundación de Nuevo Cine Latinoamericano (FNCL), define al cine comunitario “como un medio de expresión de comunicación, expresión artística y expresión política”¹⁷, los productos audiovisuales forman parte del archivo histórico y de la memoria colectiva. “Pretende

¹⁶ *Diccionario de la lengua española*, s.v. “comunidad”, Real Academia Española, consultado el 03 de febrero de 2015, <http://dle.rae.es/?id=A5NKSVv>.

¹⁷ Alfonso Gumucio Dagron, coord., “Aproximación al cine comunitario”, en *El cine comunitario en América Latina y el Caribe* (Bogotá: Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano, 2014), 18.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

cumplir en la sociedad la función de representar políticamente a colectividades marginadas, poco representadas o ignoradas.”¹⁸

El cine comunitario se desarrolla de forma horizontal, cada miembro del grupo o comunidad participa de forma activa en la toma de decisiones. El objetivo final, es la exhibición del producto dentro de la misma comunidad, aunque existen propuestas donde la difusión es más extensa y funciona como una red comunicativa, tal es el caso de Ojo de Agua Comunicación, por mencionar un ejemplo exitoso, ya que continúan con la producción comunitaria desde hace varios años.¹⁹

La memoria colectiva según el sociólogo francés Maurice Halbwachs nos permite hacer una evocación de un evento que ocurre en la vida del grupo y a partir de eso obtiene un valor particular.²⁰ La memoria colectiva es un proceso de ejercer la identidad y consolidarla. Los seres humanos recordamos a través de conversaciones, costumbres, lugares, imágenes, entre otros elementos. La memoria colectiva se respalda en uno o varios monumentos. Los monumentos, según su raíz latina, *monumentum* se define como recuerdo, una sociedad o grupo elige objetos para recordar, en este caso el cine, puede ser realizado para constituirse como un monumento de la comunidad que lo produzca.²¹

El cine es una práctica en pleno desarrollo en Aguascalientes, todavía no existe una constancia de realización audiovisual. Los realizadores del estado están principalmente constituidos por estudiantes y productores independientes. Existen pocos documentos que integren de forma sistemática la creación audiovisual en el estado.

El cine comunitario en Aguascalientes es una práctica poco común, y no se realiza de forma consciente y sistemática como sucede en otras latitudes, retomemos como ejemplo a Ojo de Agua Comunicación, que es una organización consolidada y que tiene como objetivo principal la comunicación y la preservación de la memoria de las comunidades indígenas de Oaxaca.²² En Aguascalientes existen diversos grupos comunitarios, con una identidad

¹⁸ *Ibíd.*

¹⁹ Irma Ávila Pietrasanta, "México", en *El cine comunitario en América Latina y el Caribe*, coord. Alfonso Gumucio Dagron (Bogotá:Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano, 2014), 407-411.

²⁰ Maurice Halbwachs, *La memoria colectiva* (España: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2004), 15.

²¹ Carla Brosky Zimmermann, "Memoria y Monumento. El memorial en la recuperación de la historia de la represión 1973- 1990 en Chile" (Tesis de licenciatura, Universidad de Chile, 2012), 8.

²² Ojo de Agua Comunicación, <http://ojodeaguacomunicacion.org/>. (Fecha de consulta: 15 de Febrero de 2015).

definita o con intereses en común, que bien podrían hacer uso del cine comunitario como un medio de comunicación y de creación de memoria colectiva.

La investigación partió de una revisión documental, para definir qué es el cine comunitario y su desarrollo histórico en México y en Latinoamérica. Posteriormente se hizo un análisis de la relación del cine con la memoria colectiva, partiendo de teóricos como Maurice Halbwachs, Marc Ferro, Igor Berrenetxea, entre otros. De forma paralela se desarrollaron laboratorios de cine comunitario con los grupos MAIS A.C. y Kaparratas Skate (KPR), anexándose la experiencia de Cinebruto Mx, estos tres casos fueron registrados a modo de bitácora, en primera persona, ya que esta parte de la investigación se realizó bajo la metodología de la antropología experimental. En dichas bitácoras se utilizaron de forma auxiliar los conceptos de Pier Paolo Pasolini y de Teresa Olabuenaga, sema (encuadre, unidad mínima y primaria de la construcción de un producto audiovisuales), cinema (conjunto de encuadres, escenas, esta unidad secundaria es la que permite realizar agrupaciones de fragmentos, que posteriormente se pueden convertir en un discurso audiovisual) y cinemorfemas (obras completas, articuladas desde la conjunción de cinemas y estos a su vez de semas).

Metodología

Propuesta metodológica general

1.- Recopilación documental y planteamientos teóricos sobre cine comunitario y memoria en relación con el cine.

2.- Realización de dos laboratorios de cine comunitario (Kaparratas Skate-KPR y MAIS A.C.), anexándose la experiencia de Cinebruto Mx, estos talleres serán realizados bajo un enfoque de antropología experimental, es decir que se obtendrán conclusiones a partir de la experiencia personal del investigador. Se realizará bajo una bitácora (escrita en primera persona, voz que se mantendrá en el escrito a pesar de que ya se haya concluido la investigación) y registro audiovisual. Este paso se considerará como el trabajo práctico de la investigación, siendo el de mayor amplitud en temporalidad y en recopilación de datos, tanto escritos como audiovisuales.

La investigación inició con una revisión histórico-documental, esto permitió determinar cómo se ha realizado el cine comunitario en México y Latinoamérica, cuáles han sido los principales logros, y sus deficiencias, para tener un panorama claro de esta actividad, cabe señalar que existe poca bibliografía especializada sobre la realización comunitaria, se parte del texto *El cine comunitario en América Latina y el Caribe*, antes mencionado.

Se analizó la relación de cine y memoria colectiva, atendiendo a teorías de estudiosos como Alan Badiou, Pierre Sorlin, Marc Ferro, Hans Markowitsch, Igor Barrentxea, Dario Betancourt Echecherry y sobre todo, basándonos en el texto de Maurice Halbwachs, *La memoria colectiva*.

Se realizó un estudio autoetnográfico a partir de una propuesta experimental de talleres de cine comunitario, en grupos y comunidades del estado de Aguascalientes (Kaparratas Skate-KPR y MAIS A.C), además de la experiencia de la producción de Cinebruto Mx.

La autoetnografía se considera pertinente para esta investigación debido a que: “sostiene que una vida individual puede dar cuenta de los contextos en los que le toca vivir o [experimentar] a esa persona, así como de las épocas históricas.”²³ En la escritura se combinará, lo impersonal con la primera persona, ya que este tipo de investigación lo permite y lo exige, ya que:

Explora el uso de la primera persona al escribir, la apropiación de modos literarios con fines utilitarios y las complicaciones de estar ubicado dentro de lo que uno está estudiando. De esta manera, la autoetnografía amplía su concepción para dar cabida tanto a los relatos personales y/o autobiográficos como a las experiencias del etnógrafo como investigador —ya sea de manera separada o combinada— situados en un contexto social y cultural.²⁴

El estudio se dividió en tres comunidades o experiencias: una comunidad de cineastas (Cinebruto Mx), una comunidad urbana (Kaparratas Skate- KPR) y una comunidad indígena (MAIS A.C.). Esto resultó en una visión de distintas comunidades y sus relaciones con la imagen en movimiento como medio de expresión y de creación de memoria colectiva.

²³ Mercedes Blanco, “Autoetnografía: una forma narrativa de generación de conocimientos” *Andamios, Revista de Investigación Social*, vol. 9, núm. 19 (mayo-agosto 2012): 49.

²⁴ *Ibíd.*, 52.

Al finalizar se expuso lo sucedido en las experiencias de los laboratorios de cine comunitario, se utilizaron los conceptos de Pier Paolo Pasolini²⁵, profundizados por Teresa Olabuenaga,²⁶ para analizar momentos claves de la investigación, en el sentido de la enunciación audiovisual por parte de los grupos de estudio. Además se analizó, en los casos que lo permitieron, la forma en que se relacionó su producción audiovisual con la memoria colectiva.

Los conceptos que serán utilizados para el estudio de los casos de la investigación son los siguientes:

- Comunidad: Grupo de individuos que comparten algo. (lengua, intereses, nacionalidad, etc.)
- Cine comunitario: Producción audiovisual realizada por un grupo de personas (comunidad), organizada horizontalmente (no existen las jerarquías de la producción cinematográfica comercial o hegemónica). Donde se prioriza representar los intereses del grupo. Las decisiones creativas son tomadas de forma democrática.
- Memoria colectiva: Proceso de reconstrucción por un grupo de personas. Se compone de memorias individuales que se mezclan para generar recuerdos en común.
- Enunciación: Conjunto de condiciones de producción de un mensaje, en este caso de forma audiovisual.
- Sema o encuadre: Primera articulación. Se segmenta la realidad. Punto de partida del discurso cinematográfico.²⁷
- Cinema: Conjunto de encuadres o semas.²⁸
- Cinemorfema: Discurso completo, constituido por todos los encuadres (Signos o semas).²⁹

²⁵ Pier P. Pasolini, *Cinema: El cine como semiología de la realidad* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2006).

²⁶ Teresa Olabuenaga, *El discurso cinematográfico: Un acercamiento semiótico* (México: Trillas, 2013).

²⁷ *Ibíd.*, 18.

²⁸ *Ibíd.*, 29.

²⁹ *Ibíd.*

Propuesta metodológica sobre los laboratorios

Consideraciones previas: Según la bibliografía revisada, no existe una metodología general sobre el cine comunitario, hay pocas sistematizaciones, debido a que estos grupos surgen por intereses particulares y las condiciones sociales, geográficas y culturales varían. Esta propuesta, surge de la reflexión del antecedente en los talleres de cine comunitario desarrollados para el IMAC. El principal aspecto del que se busca alejar, es de la intervención en el lenguaje de parte del investigador, que será un observador/participante de los laboratorios de cine comunitario. Es evidente que cada grupo contiene referentes audiovisuales, por lo que no existe una noción de virginidad audiovisual, sin embargo, interesa ver de qué forma los participantes de los laboratorios articulan su discurso cinematográfico.

Los grupos fueron seleccionados por una afinidad personal del investigador, además de ser una muestra diversa por las condiciones sociales, culturales y de conocimiento de la realización audiovisual. La relación con dichas comunidades permitió realizar el estudio como se planteó en la metodología.

Objetivo: Crear grupos de cine comunitario en Aguascalientes, que fomenten relaciones creativas horizontales, donde documenten lo que resulte importante para el colectivo.

Acciones:

- Conocimiento del dispositivo (en este caso la cámara portátil), el equipo que se eligió para los laboratorios. El dispositivo se determinó por sus bajo costos, su fácil manejo y accesibilidad para los usuarios.
- Revisión de material con los integrantes de los laboratorios, registrar su comentarios.
- Según las necesidades e intereses de cada grupo, profundizar sobre diferentes áreas cinematográficas (guion, grabación, montaje, escenificación).
- Analizar los siguientes conceptos en los vídeos: enunciación, memoria colectiva, comunidad, y en casos concretos, sema, cinema y cinemorfema.

Laboratorio de cine comunitario

Para fines de la investigación se propuso desarrollar dos laboratorios de cine comunitario, con duración de siete meses. Se usa la palabra laboratorio, ya que será un espacio de experimentación con el video. Cada comunidad investigó y determinó por cuenta propia su uso, sus alcances y su importancia. Los horarios se fijaron con cada grupo dependiendo la disponibilidad.

Se utilizaron cámaras SJ4000, propicias regularmente para deportes extremos. La elección de este equipo fue por su bajo costo, flexibilidad de posiciones, fácil uso y calidad media de video. Por razones de introducción al cine comunitario este equipo resulta pertinente para los laboratorios. Los grupos elegidos para realizar los laboratorios son: MAIS A.C. , Kaparratas Skate- KPR. Los grupos se seleccionaron por su diversidad y por el interés hacia estos grupos por parte del investigador.

Además de los dos casos mencionados, se anexó la experiencia de Cinebruto Mx, la cual surgió durante la realización de la investigación y del trabajo práctico. Y la cual tuvo una duración menor en días, pero fue intensiva, debido que se grabó un producto audiovisual en ocho días.



Figura 2. Cámara SJ400

Metodología de desarrollo

El taller se realizó de forma quincenal, los días sábados, en horario de 10 a 14 horas. Se realizaron diversas grabaciones que se integraron en un video compilatorio de lo sucedido en cada caso. Las actividades integraron aspectos teóricos mínimos, lo principal era encontrar cómo articulaba el lenguaje audiovisual cada comunidad, fundamentado con actividades en su mayoría prácticas.

Cronograma de los laboratorios de cine comunitario

Tabla 1. Cronograma de actividades del laboratorio de cine comunitario.

ACTIVIDAD	SEPTIEMBRE	OCTUBRE	NOVIEMBRE	ENERO	FEBRERO	MARZO	ABRIL	MAYO
INICIO DE TALLER								
GRABACIONES								
REVISIÓN DE GRABACIONES								
EDICIÓN FINAL								
REVISIÓN								
PRESENTACIÓN								

Breve descripción de los grupos

MAIS A.C. Comunidad Wixárika

MAIS A.C.³⁰ es una casa fundación que sirve de hogar para indígenas migrantes que por razones diversas llegan al estado de Aguascalientes. Su población se constituye principalmente por wixárikas o huicholes, quienes llevan varios años viviendo en la localidad, aunque también ha albergado indígenas de otras etnias como zapotecas, purépechas y mixtecos. La asociación se ubica en la calle Hornedo #450 en la zona centro de la ciudad de Aguascalientes.

³⁰ Mancomunidad de la América India Solar de Aguascalientes.

Nace en 1993 luego de una exclusión por parte del gobierno sobre los diversos pueblos indígenas que toman a Aguascalientes como paso temporal para llegar a sus lugares sagrados dando pie al uso de campamentos en la zona ferroviaria de la ciudad donde se refugiaban más de ochenta personas. En la casa MAIS se intenta mantener con vida todas las tradiciones que tienen estos pueblos y dándole techo y medios para que los moradores permanentes y visitantes eventuales puedan dedicarse a la venta y elaboración de artesanías propias de su cultura sin que deban de pagar costo alguno más que el mantener en óptimas condiciones las instalaciones de la casa.³¹

La población wixárika que habita en MAIS A.C. presenta la particularidad de la inexistencia de un registro audiovisual hecho desde la comunidad, no hay un testimonio de su estancia en ese lugar, de su convivencia diaria, de sus tradiciones y su lengua. Son 22 años que sólo quedan en el recuerdo de los integrantes, algunos ya se fueron, otros permanecen en la comunidad. Los únicos registros que existen son de persona o instituciones que capturan un momento de la vida de este grupo, sin que la comunidad MAIS tenga acceso a estos materiales, este hecho ha causado disgusto por parte de algunos adultos de la comunidad, ya que sin su consentimiento los graban y posteriormente las imágenes circulan públicamente sin consultar a los integrantes de la comunidad wixárika.



Figura 3. Primer día de laboratorio en MAIS AC.

³¹ MAIS A.C., <http://maisgrupo.blogspot.mx/> (Fecha de consulta: 10 de Julio de 2015).

KAPARRATAS SKATE- KPR

Este grupo de *skaters*³² o patinetos originado en Aguascalientes, se autodenominan Kaparratas. Dila Sandoval uno de los miembros de la comunidad, define la palabra Kaparrata de la siguiente forma: “Kaparrata son personas que ya estuvieron en la cárcel, que sobreviven a pesar de todo, de barrio, que les gusta andar de vagos, que se saben varias artimañas, en otras palabras es una rata pero que sobrevive ante las circunstancias más feas.”³³

A diferencia de la comunidad MAIS, este grupo ha estado en un contacto frecuente con las videocámaras, los dispositivos son utilizados como un medio de conservación de sus trucos³⁴, y al revisarlos mejoran la técnica, además de que utilizan el video como forma de publicidad y en ocasiones como un ingreso económico. Sin embargo, es poco frecuente su uso para comunicar sus costumbres, hábitos o su convivencia cotidiana. El grupo genera una imagen heredada de los videos *skates* provenientes en sus inicios de Estados Unidos y que se convirtieron en una práctica común en el país y en el estado de Aguascalientes.



Figura 4. Reunión de Kaparratas Skate

³² Skaters, skates, skatos o patinetos, son personas que practican skaterboarding, como deporte y existe una cultura musical, de vestimenta y accesorios en torno a este deporte extremo.

³³ Dila Sandoval, entrevistado por Miguel Á. López, “Entrevista a Dila Sandoval”, *Urbe Skate*, <http://urbeskate.com/reportajes/2016/dila/> (Fecha de consulta: 15 de Octubre de 2015).

³⁴ Suertes que demuestran la habilidad de dominar la patineta, con piruetas en el aire, juegos de equilibrio y velocidad.

CINEBRUTO MX

Cinebruto es una casa productora de cine comunitario de Argentina, fundada en el año 2006, forma parte del Cluster Audiovisual de la Provincia de Buenos Aires. Esta casa productora es liderada por José Celestino Campusano, cineasta que ha realizado más de una decena de producciones de carácter comunitario.

La búsqueda de Cinebruto radica en generar un cine con dinámica participativa, horizontal, autocrítica y de alta gama, este último aspecto plantea un nuevo paradigma en el cine comunitario, ya que se busca un cuidado estilístico y un diseño de imagen que se ligue al entorno de cada comunidad donde se está filmando. Su decisión es optar por la incertidumbre, el azar y el riesgo. Su lema es “se filma o se filma.”³⁵



Figura 5. Logotipo de la productora Cinebruto

³⁵Cinebruto, http://www.cinebruto.com.ar/index_esp.html (Fecha de consulta: 07 de Agosto de 2015).

Capítulo I

1. El cine comunitario en Latinoamérica y México

El cine como actualmente lo conocemos surge en 1895, en París, gracias a las investigaciones de los hermanos Lumière basadas en el kinetoscopio de Tomás Alva Edison. A partir de la exhibición del 28 de diciembre de 1895, los Lumière comenzaron a expandir esta nueva forma de registrar la vida. “Después del éxito inicial [...] Los Lumière enviaron camarógrafos por el mundo para que exhibieran películas y fotografieran hechos importantes y lugares exóticos.”³⁶

A partir de esta expansión que se produjo en varios puntos geográficos, el cine llegó a América Latina. “A principios de julio de 1896, Gabriel Veyre, director técnico del cinematógrafo Lumière y Claude Fernand Bon Bernard, concesionario para explotar el aparato en México, Venezuela, las Guayanas y las Antillas, embarcaron en El Havre para Nueva York con destino final a la ciudad de México.”³⁷

En ese momento no existía una consciencia total de la capacidad del cine como material histórico, ya que era un invento que apenas se exploraba, una atracción de feria. Los Lumière grababan escenas cotidianas, al parecer sin mucha trascendencia del mero registro, en la actualidad esas *vistas* (o pequeños filmes) observadas en retrospectiva, nos permiten acceder a las construcciones, vestimentas, costumbres y acontecimientos de la época. Se tiene a disposición un archivo audiovisual muy amplio del siglo XX gracias al cine.

El cine ha sido utilizado por grupos sociales como objeto de memoria colectiva. A lo largo de la historia las películas de ficción y documental, han servido como un texto que identifica un momento histórico y a un grupo o grupos sociales.

Alrededor de 1920, en la Unión de Repúblicas Socialistas.Soviéticas (U.R.S.S), surgió un grupo de cineastas, entre ellos Vsévolod Pudovkin, Sergei Einsenstein, Dziga Vertov, Aleksandr Medvedkin, entre otros, que constituyeron la Vanguardia Socialista. El gobierno apenas instaurado después de la revolución, subvencionó al cine. Lenin dejó muy claro la

³⁶ David Bordwell y Kristin Thompson, *Arte Cinematográfico* (México: McGraw-Hill, 2003), 400-401.

³⁷ Aurelio de los Reyes, “Gabriel Veyre y Ferdinand Bon Bernard, representantes de los Hermanos Lumière, en México,” *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM*, vol. XVII, núm. 67 (otoño 1995):119.

importancia del cine para su régimen socialista: “[...] para nosotros el arte más importante es el cine”.³⁸

El caso del cineasta Medvedkin podría ser visto como el precursor del cine comunitario, ya que él creó su *kino-poezd* (cine tren), que consistía en tres vagones, equipados con todos los elementos técnicos de filmación y de edición. Medvedkin visitaba diversos poblados en la U.R.S.S. y por medio del cine realizaba filmes *agitprop* (agitación política), este fue el inicio del cine con participación comunitaria, con una visión ideológica y basada en la política del Estado soviético³⁹. El mismo Medvedkin explica su forma de trabajo: “Nos mandaban a los lugares más problemáticos donde había muchas dificultades, donde no se trabajaba bien, donde no había cuadros, ni medios materiales, donde no marchaban las cosas y se necesitaba ayuda”.⁴⁰

Medvedkin trabajó largos años de esta forma, realizó una forma de hacer cine que involucraba a la comunidad que visitaba. “Por ejemplo, una vez fueron unos herreros nuestros coautores de un film. Una vez vino un herrero y dijo: «Nos mandan equipos tan malos que tenemos que empezar a cortarle las piezas que sobran. Fílmelo.» Así lo hicimos, por lo que ellos se convertían en nuestros guionistas”.⁴¹

Este ejemplo es de los primeros referentes que existen de cine comunitario, Medvedkin y los obreros fueron los creadores de su obra y el objetivo principal era ser proyectado en la comunidad para ayudarla y de esta forma preservar la memoria de esa comunidad.

El caso de Aleksandr Medvedkin fue referente del cine hecho con y para el pueblo, con resultados positivos para la comunidad, que utilizó el cine como medio expresivo, didáctico y como testimonio de sucesos importantes para la comunidad.

Otro ejemplo de la capacidad del cine para crear memoria colectiva queda manifestado en el cine de la Alemania nazi, donde las películas lograban una identificación con los simpatizantes de la ideología nazi. Joseph Goebbels al ser el ministro para la Ilustración Pública y Propaganda de Adolf Hitler, tenía destinada una oficina específica para el cine.

³⁸ Nelly Prigorian, “Cine soviético,” *Cuadernos Unimetanos*, núm. 16 (diciembre 2008): 10.

³⁹ Trevor Stark, “Encuentro con el Grupo Medvedkin,” en *Chris Marker Inmemoria*, ed. por Mara Fortes y Lorena Gómes Mostajo (México: Ambulante, 2013), 77.

⁴⁰ Aleksandr Medvedkin, “El tren cinematográfico,” en *Textos y manifiestos del cine*, ed. por Joaquim Romaguera y Homero Alsina (España: Cátedra, 1989), 127.

⁴¹ *Ibíd.*, 131.

Leni Riefenstahl ícono del cine alemán de esa etapa, por medio de su cine, logró crear una fuerte identidad con el pueblo alemán. Riefenstahl, enalteció la imagen del pueblo teutón y de la raza aria. Crearon memoria colectiva a partir de los filmes de esa época, es tal su importancia, que hasta la fecha siguen siendo recordadas y reinterpretadas estas imágenes, a partir de la distancia histórica y del desenlace de los acontecimientos de la Segunda Guerra Mundial.⁴²

Cómo se puede observar, los movimientos sociales y políticos, fueron cruciales para la consolidación del cine como un medio de protesta o de apoyo a una ideología. En México un acontecimiento que marcó un partaguas en la creación de memoria colectiva, fue la Revolución Mexicana, donde aprovechando el interés y la importancia de los cineastas, fue registrada de múltiples maneras, con diversas miradas y enfoques, lo que enriquece la memoria colectiva audiovisual del país. La Revolución Mexicana es un acontecimiento, que es parte del imaginario del mexicano, siendo un objeto de identidad y de memoria.⁴³

Las omisiones en los libros de historia han sido recurrentes, en ocasiones muy graves, al olvidar acontecimientos cruciales que nunca fueron documentados. Con el cine sucede algo similar, ya que los acontecimientos que son filmados, casi siempre responden a los intereses oficiales, sean de gobierno o de la industria, quienes tienen objetivos claros y tendencias sobre distintos hechos. Alfredo Joskowickz, cineasta e investigador cinematográfico escribió: [...] no se puede descartar la vinculación temprana del cine con una forma de propaganda política, al incluir casi invariablemente en la programación las imágenes de don Porfirio, y evitando filmar y proyectar los aspectos negativos de la realidad nacional, como la huelga de Cananea en 1906[...].⁴⁴

Ejemplos como el citado, fueron ignorados tajantemente por el gobierno, por lo tanto el cine no captó imágenes de esos acontecimientos, y quedaron en la memoria sólo a través de los escritos de la época.

La Revolución Mexicana, por su parte, fue un hito cinematográfico. En su mayoría, los líderes del movimiento, tenían a su disposición algún camarógrafo para que capturara sus

⁴² Elena Seder Gallego, “El cine de propaganda como fenómeno totalitario. El caso Leni Riefenstahl,” *Fòrum de recerca*, núm. 11 (2005-2006): 1-14.

⁴³ Alfredo Joskowickz, “La formación de los documentalistas y la memoria histórica de México”, en *Construcción de la memoria*, coord. por María G. Ochoa Ávila (México: CONACULTA, 2013), 267-280.

⁴⁴ *Ibíd.*, 267.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

movimientos de insurgencia. Pancho Villa parecía ser la estrella, fue contratado por la Mutual Film Corporation, y tuvo al menos, 10 camarógrafos siguiendo su campaña, las ganancias que obtuvo de este contrato le permitieron financiar su regimiento.⁴⁵ La memoria audiovisual sobre la Revolución Mexicana es numerosa, y ha sido ampliamente difundida a lo largo del siglo XX y lo que va del XXI. Los personajes y acontecimientos, quedan fijados en la memoria colectiva del país, ya que “la memoria colectiva se define como la que recompone mágicamente el pasado, y cuyos recuerdos se remiten a la experiencia que una comunidad o un grupo pueden legar a un individuo o grupos de individuos”.⁴⁶

Al término de la Revolución y en congruencia con sus ideales, el gobierno creó organismos que buscaban dar pluralidad y equidad a los grupos sociales silenciados, principalmente a los indígenas y las clases obreras, para evitar que sus prácticas, tradiciones y necesidades se perdieran en el olvido.

A partir del año 1915, con directores como Carlos Martínez de Arredondo, Manuel Gamio, Miguel Covarrubias y Manuel Álvarez Bravo, se comenzaron a financiar por parte del gobierno, una serie de documentales que buscaban rescatar la pureza indígena y sus valores culturales. Estas visiones del mundo indígena, eran realizadas desde el punto de vista de alguien ajeno, por lo que sólo quedaba como un testimonio externo, sin la participación de la comunidad en ninguna de las etapas de la realización. Es decir, no reflejaban la realidad desde adentro de la comunidad, sino una realidad vista desde afuera. El ideal post revolucionario de darle voz a los grupos marginados, no se materializaba completamente.⁴⁷

El ingreso de etnógrafos, antropólogos, sociólogos y documentalistas extranjeros, interesados por la cultura indígena mexicana, permitieron nuevas formas de ver a los grupos étnicos. Walter Reuter, fotógrafo y documentalista alemán, realizó en el lapso de 1951-1954, filmes documentales de pueblos indígenas de diversas etnias. Estos documentales proponen por primera vez una dinámica de participación, ya que permitieron a los indígenas expresar

⁴⁵ *Ibíd.*, 275.

⁴⁶ Darío Betancourt Echeverry, “Memoria individual, memoria colectiva y memoria histórica : lo secreto y lo escondido en la narración y el recuerdo”, en *La práctica investigativa en ciencias sociales* (Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional, 2004), 126.

⁴⁷ Ávila Pietrasanta, “México”, 372.

su punto de vista. Nacía una forma de realizar cine con participación horizontal, la semilla del cine comunitario.⁴⁸

En 1958, el Instituto Nacional Indigenista (INI), que buscaba exhibir y compartir la vida de los grupos indígenas en ese mismo año, produjo el cortometraje *Todos somos mexicanos*⁴⁹, donde se retratan las actividades de los Centros Coordinadores Indigenistas Tzeltal-Tzotzil.⁵⁰ En el filme participaron, el director José Arenas, el fotógrafo Nacho López, la escritora Rosario Castellanos, entre otros artistas comprometidos por la igualdad social. Esta producción junto con *Danza mixe* (1951), *La Brecha* (1952) e *Historia de un río* (1954) marcaron oficialmente el inicio del cine comunitario en México. Las producciones que se realizaron en esta etapa, son documentos de gran valor histórico y cultural, que siguen siendo referentes de consulta.

Las revueltas estudiantiles de 1968, propiciaron la creación de numerosos colectivos, que utilizaron el cine como herramienta de protesta y de difusión de los movimientos sociales. En este periodo, los grupos sociales de mujeres, trabajadores y jóvenes, se unieron con los grupos indígenas en la búsqueda de una posibilidad de expresarse. En todo el mundo surgieron grupos de cine colectivo, uno de los más importantes es el *Grupo Medvedkine*⁵¹ en Francia, este grupo comunitario, demostró que el cine era una herramienta eficaz de presión y obligó a las autoridades gubernamentales al cumplimiento de las demandas de justicia laboral y social.⁵²

Posterior al movimiento de 1968, nació en México la *Cooperativa de Cine Marginal*, la cual, aún inspirada por los movimientos estudiantiles, registró marchas, huelgas y los famosos *Comunicados de insurgencia obrera* en 1971. La comunidad de trabajadores, formaba parte integral de los procesos de registro de los filmes. Jorge Bilarmino, miembro de la cooperativa, comenta: “[...] Nosotros queríamos generar discusión [...] El documental que hacíamos era malísimo, las cuarenta manifestaciones están filmadas igual [...]”

⁴⁸ Yanet Fernández, “La memoria audiovisual de los pueblos indígenas de México”, *Cuadernos de documentación multimedia*, núm. 13 (2002), <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=870876>.

⁴⁹ José Arenas, *Todos somos mexicanos*. (México: Instituto Nacional Indigenista, 1958), cortometraje, 12 min.

⁵⁰ Los Centros Coordinadores Indigenistas buscaban mejorar la situación económica, social y cultural de la población indígena en México.

⁵¹ EL Grupo Medvedkin, surge de la huelga de obreros en la fábrica de textiles Rhodiaceta en Francia. Realizaban filmes colectivos a modo de protesta por derechos laborales justos.

⁵² Stark, “Encuentro Grupo Medvenkin”, 77.

Desarrollamos la idea de cine imperfecto, nos venía como anillo al dedo. Llegabas con la manta o la sábana y la ponías en la pared o donde fuera y a proyectar.”⁵³



Figura 6. Imagen del Grupo Medvedkine

Los tiempos revolucionarios de la década de los sesenta contribuyeron al manifiesto de Octavio Getino y Fernando Solanas, titulado *Hacia un tercer cine*.⁵⁴ En este documento los realizadores latinoamericanos exponen una forma de hacer cine que se adecua al contexto de América Latina, separándose de la idea del primer cine, el cual era hecho principalmente en Hollywood, es decir el cine industrial, el segundo cine hace referencia al cine autoral, realizado en los países europeos generalmente, los cuales son designados como países colonialistas y por último, se planteaba una tercera vía para hacer cine, denominada el tercer cine, el cuál era un intento por vencer los prejuicios exóticos realizados por los países primer mundistas, se consideraba una forma de resistencia y de emancipación cultural de los países de tercer mundo.⁵⁵

No hace mucho tiempo parecía una aventura descabellada la pretensión de realizar en los países colonizados y neo colonizados un cine de descolonización. Hasta ese entonces el cine era sólo

⁵³ Ávila Pietrasanta, “México”, 375.

⁵⁴ Octavio Getino y Fernando Solánas, “Hacia un tercer cine”, *Revista Tricontinental*, núm. 13 (1969): 119-120

⁵⁵ *Ibíd.*

sinónimo de espectáculo o divertimento: objeto de consumo. En el mejor de los casos, estaba condicionado por el sistema o condenado a no trascender los márgenes de un cine de efectos, nunca de causas. Así, el instrumento de comunicación más valioso de nuestro tiempo estaba destinado a satisfacer exclusivamente los intereses de los poseedores del cine, es decir, de los dueños del mercado mundial del cine, en su inmensa mayoría estadounidenses.⁵⁶

El cine comunitario es una práctica que comenzó en el siglo XX como parte de la expansión del cine como fenómeno artístico y comercial, fue resultado de revoluciones y movimientos sociales, que buscaban expresarse en contra de la hegemonía mediática.

Si algo destaca como denominador común de las experiencias [del cine comunitario], es la voluntad de reivindicar el derecho a la comunicación. Más allá de las expresiones culturales que fortalecen las identidades, el cine y el audiovisual representan para las comunidades un ejercicio de posicionamiento político y social, en sociedades que frecuentemente las invisibilizan y marginan. A través de la tecnología audiovisual esas comunidades afirman su derecho a expresarse en el conjunto de la sociedad.⁵⁷



Figura 7. Mujer del Centro de Documentación Audiovisual Comunitario (CEDAC)

Esta forma de realización colectiva, cumplía con los objetivos principales del cine comunitario, registrar y difundir la visión de un grupo humano, esto generó presión de

⁵⁶ *Ibíd.*, 119.

⁵⁷ Gumucio Dagron, “Aproximación al cine comunitario”, 15.

diversos estratos sociales que empatizaban con el movimiento. El gobierno en turno, comenzó una persecución sobre los integrantes de la *Cooperativa de Cine Marginal*, era prioridad eliminar de la memoria oficial todo manifiesto en contra del gobierno. Finalmente, en 1973 logran desintegrar a la cooperativa, ocultando a un grupo militante en favor del sindicalismo independiente. Sin embargo, quedan las imágenes y sonidos, como testimonio y recuerdo de esas luchas.

A raíz de las actividades de la *Cooperativa de Cine Marginal*, surgieron otros grupos y colectivos como: *Cine Testimonio*, *Taller de Cine Octubre* o *Cine Canario Rojo*. Héctor Cervera participante de estos grupos, señala: “Nosotros poníamos los elementos técnicos, poníamos la cámara, el fotógrafo, pero las comunidades lo realizaban, lo distribuían ellos.”⁵⁸ Estos grupos de cine comunitario, eran una forma de protesta y resistencia hacia las desigualdades sociales y la opresión gubernamental en turno.

Hasta entonces la mayoría de los grupos estaban conformados por hombres, en respuesta a esa hegemonía nace el *Colectivo Cine Mujer*. Originado en el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC), se planteó realizar cintas de mujeres para mujeres. En corto tiempo, logró reunir mujeres dentro y fuera del CUEC. Rosa Martha Fernández, fundadora del *Colectivo Cine Mujer*, en una entrevista señala: “Al principio quisimos hacer todo colectivo, el guion funcionó más o menos, pero en lugar de integración de ideas, terminó siendo un híbrido de concesiones. [...] Regresamos al esquema, necesitamos alguien que dirija, por algo se ha hecho así el cine siempre.”⁵⁹

La organización resulta un problema, debido al referente industrial estructura piramidal, donde alguien debe funcionar como director y los demás trabajan de acuerdo a sus decisiones. Sin embargo, el cine comunitario es una búsqueda por una organización horizontal, donde la participación activa de los integrantes en la toma de decisiones, sea la guía de la producción cinematográfica.

A pesar de los problemas estructurales y metodológicos, los grupos de cine comunitario que surgieron en esos años, se expresaban en contra del discurso oficial, dando pluralidad e

⁵⁸ Ávila Pietrasanta, “México”, 375.

⁵⁹ Rosa M. Fernández, entrevistada por Irma Ávila Pietrasanta, “Breve Historia del Documental Mexicano”, 2008.

integrando a personas de todos los estratos y grupos sociales. Paralelamente fue una época llena de experimentación y libertad creativa en el cine independiente mexicano.

En 1985, Luis Lupone, uno de los principales impulsores del cine comunitario, desarrolló el primer taller de cine indígena en formato Súper 8. Lupone proyectaba películas clásicas mexicanas, en donde los protagonistas fueran indígenas, " Les cuestioné si ellos se veían reflejados ahí o no: las reacciones fueron maravillosas. ¿Qué es eso? Esos no son indígenas, son actores vestidos, hablando como indígenas."⁶⁰

El proyecto apoyado por el INI y por el Archivo Etnográfico Audiovisual (AEA) se desarrolló en la comunidad Santa María del Mar, en Oaxaca. Luis Lupone recuerda: "Empezamos a dar las clases que eran teóricas, eran prácticas, eran cine clubs, todas las noches se pasaban películas y esa idea de reforzar el que los indígenas por primera vez hablarían de sí mismos [...]"⁶¹

Se detiene el proyecto, los filmes nunca fueron aprobados oficialmente. De las tres películas que surgieron del taller, sólo una logró exhibirse, *La vida de una familia ikood*.⁶² Las restantes quedaron enlatadas. Sin embargo, generó impacto internacional que las películas fueran dirigidas por grupos indígenas, y abrió el camino para considerar a los grupos étnicos como autores autónomos de sus propias historias.⁶³

Generalmente era complicado y poco común, que las comunidades tuvieran acceso a la producción de cine, por el hecho de que era costoso al realizarse en formato de 35mm, 16mm u 8mm. Sólo se podía acceder a la producción de filmes con el auspicio del gobierno o de alguna fundación internacional. Sin embargo, la introducción del video a la producción cinematográfica abarató los costos. Se generaron grupos de autogestión que permitieron libertades, que las cámaras de película no concedían. Integrantes del colectivo *Ojo de agua comunicación* comentan lo siguiente:

Incluso dentro de las comunidades indígenas cuando había pocas cámaras de video en México y en el mundo, algunas de ellas ya circulaban en manos de campesinos y dirigentes de organizaciones

⁶⁰ Luis Lupone, entrevistado por Irma Ávila Pietrasanta y María G. Ochoa Ávila bajo el título "Breve Historia del Documental Mexicano", por Irma Ávila y Guadalupe Ochoa, 2008.

⁶¹ *Ibíd.*

⁶² Teófila Palafox, *La vida de una familia ikood*. (México: Instituto Nacional Indigenista, 1987), DVD, 62 min.

⁶³ Ávila Pietrasanta, "México", 378.

indígenas [...] gracias a los contactos producto de la migración. Con estas cámaras registraban ritos, tradiciones, procesos agrícolas, denuncias, leyendas y conflictos.⁶⁴

De esta forma la entrada del video a la realización comunitaria, permitía visualizar las producciones sin demasiado equipo. Se abrió el camino hacia una exhibición constante, que viajaba con mayor facilidad dentro y fuera del país, generando una comunicación internacional, sobre todo con Estados Unidos. “El video ha servido también para que los trabajadores indígenas inmigrantes y sus organizaciones se mantengan en contacto con sus comunidades de origen, así como para dar a conocer sus experiencias y derechos [...]”⁶⁵

En general la creación comunitaria se vuelve intermitente. La pobreza en las comunidades que cada día se incrementa y la falta de programas sociales enfocados en estas prácticas, imposibilitan la manutención del cine con participación colectiva. Sólo pocos colectivos se mantienen en pie hasta ahora, los cuales tienen una organización autogestora. Algunos casos exitosos son: Ojo de Agua Comunicación, Canal 6 de Julio, TV Tamix, Promedios Comunicación Comunitaria y el Colectivo Turix. Todos estos grupos han experimentado rotación en sus integrantes, pero mantienen un objetivo en común, generar y preservar en la memoria colectiva sus actividades culturales, políticas y religiosas, además de asegurar un medio de expresión ante injusticias de cualquier tipo.

Un problema común, en la creación de cine comunitario, es la forma narrativa de las producciones, ya que los referentes de los colectivos son, regularmente, europeos y norteamericanos. Érica Cusi en su investigación desarrollada en la sierra de Oaxaca, encontró que el cine comunitario indígena estaba lejos de expresar audiovisualmente su cultura.

Un “verdadero” video indígena sigue siendo tan elusivo hoy como lo era a principios de la década de 1990, a pesar de los deseos o pretensiones de los instructores y de algunos creadores de video indígena que pretendían lo contrario. Lo que distingue al video indígena de otros géneros no son los marcadores formales y estéticos, ni los individuos involucrados en su producción —que incluye

⁶⁴ Ojo de Agua Comunicación, <http://ojodeaguacomunicacion.org/>. (Fecha de consulta: 16 de febrero de 2015).

⁶⁵ Amalia Córdova y Gabriela Zamorano, “Video Indígena y Comunitario en México”, *Mapeando medios en México*, <http://nmai.si.edu/explore/film-media/native-media-topics/mapping-mexican-media>. (Fecha de consulta: 14 de marzo de 2015).

muchas veces a mestizos como editores y consejeros creativos—, sino una plataforma cultural y política compartida y comprometida.⁶⁶



Figura 8. Grabación de Promedios Comunicación en el estado de Chiapas

La importancia del discurso de Cusi, radica en que el cine comunitario debe trabajar por construir un lenguaje propio, que sea correspondiente a la ideología y forma de construcción de la realidad de cada cultura. Resulta pertinente, proponer nuevas metodologías, donde se privilegie la libertad y la creación de nuevas formas narrativas y de captura de imágenes, que sean afines a cada grupo.

El trabajo constante que involucre al cien por ciento a la comunidad, puede generar colectivos con voz propia. Ojo de Agua Comunicación, afincado en Oaxaca, tiene como objetivos principales:

Difundir una imagen digna y la palabra de los pueblos indígenas. Impulsar la multiplicación de experiencias y procesos de comunicación comunitaria en el sur del país. Contribuir a la democratización de los medios y de la sociedad en general, e impulsar la comprensión y la celebración de la diversidad cultural en nuestro país y en el mundo [...]⁶⁷

⁶⁶Erica Cusi Worthman, “Más allá de la hibridad: Los medios televisivos y la producción de identidades indígenas en Oaxaca”. *Liminar. Estudios Sociales y Humanísticos*, vol. 3, núm.2 (2005): 38.

⁶⁷ Ojo de Agua Comunicación, <http://ojodeaguacomunicacion.org/>. (Fecha de consulta: 20 de febrero de 2015).

El colectivo Ojo de Agua Comunicación, además de ser una fuente constante de creación de radio y cine comunitario, es la principal vía de difusión y exhibición de producciones propias y de otros grupos indígenas. La difusión y la exhibición son cruciales para el cine comunitario, ya que si sólo se centra en la mera producción de contenidos, el objetivo queda a mitad del camino.

El cine comunitario en México, es resultado de esfuerzos de diversos grupos segregados, generalmente de grupos étnicos, quienes han utilizado al cine comunitario como un medio de expresión, de preservación y creación de memoria colectiva, al retratar sus ritos, lenguas, tradiciones, acontecimientos, lugares y personajes, evitando así la pérdida de su cultura. Como Marc Ferro expone “El film se observa no como obra de arte, sino como un producto, una imagen objeto cuya significación va más allá de lo puramente cinematográfico; no cuenta sólo por aquello que atestigua, sino por el acercamiento socio histórico que permite.”⁶⁸



Figura 9. Eva Ruíz Hernández, integrante de Ojo de Agua Comunicación

Un acontecimiento que despertó gran interés en la población mexicana, fue el levantamiento Zapatista en 1994. Los grupos de cine comunitario de varios estados se unieron a la causa

⁶⁸ Marc Ferro, *Historia contemporánea y cine*, trad. Rafael de España (Barcelona: Ariel,1995),39.

del EZLN, y apoyaron a la grabación y difusión de los movimientos de la manifestación. Como indica Juan José García Ortiz, presidente de Ojo de Agua Comunicación, “[...] la rebelión zapatista nos impulsó y nos animó a asumir la responsabilidad de insistir y hacer talleres de capacitación para que desde el seno de las propias comunidades indígenas se comunicaran y se hicieran visibles sus demandas históricas y sus lecciones de trabajo, lucha y dignidad.”⁶⁹

Uno de los casos más emblemáticos y reconocidos a nivel internacional, se encuentra en la productora Cinebruto. Esta productora encabezada por José Celestino Campusano, busca dar imagen y voz a grupos silenciados en el territorio Argentino. Su forma de trabajar es única en Latinoamérica, abre el panorama de realización de cine comunitario, y se relaciona en sus prácticas y fundamentos con el manifiesto del Tercer Cine⁷⁰ de Getino y Solanas.

El Tercer Cine, propició nuevas formas de pensar y producir cine. Octavio Getino y Gustavo Solanas redactaron el documento que contenía el rechazo hacia el cine burgués y colonialista que se impuso en América Latina. Ellos proponían otro camino de realización y de construcción de la estética cinematográfica en Latinoamérica. Los realizadores latinoamericanos exponen una forma de hacer cine que se adecua al contexto de América Latina, preocupados por la preservación de la memoria por medio de la imagen cinematográfica, anticipaban el peligro de la homogeneización de la imagen y del recuerdo.

El cine impone con esa sola imagen una de sus funciones: ser parte de la memoria colectiva. Ésa es la lucha del Tercer Cine: combatir al enemigo recuperando y conservando la memoria mediante la imagen. El enemigo, la burguesía, el imperialismo, se esforzarán en borrarla, en falsificarla.⁷¹

El cine comunitario se fortaleció del movimiento del Tercer Cine. La práctica colectiva ejemplificaba de la mejor manera los ideales expuestos por Getino y Solanas.

Al construir la historia junto con la comunidad, al involucrar activamente a sus integrantes, la forma de financiamiento y de producción se vuelve autónoma, sin depender

⁶⁹ Ávila Pietrasanta, “México”, 408.

⁷⁰ Tercer Cine es un movimiento originado en la década de los 70’s. Buscaba una nueva forma estética, ideológica y de consumo del cine Latinoamericano.

⁷¹ Getino y Solanas, “Hacia un tercer cine”, 119.

de compañías *majors*⁷² y de financiamiento gubernamental, la comunidad se convierte en productora, en la inversionista de sus propias historias. El cine comunitario se abre paso sobre el cine hegemónico, permitiendo otras formas de articulación cinematográfica.

No hay por qué apuntar a un modelo de realización foráneo que no necesitamos y que es real apenas para 1% de los directores latinoamericanos. Hay quien considera que sin cinco millones de dólares no se puede hacer nada; para nosotros esa es una falsedad absoluta: todas mis películas han costado una décima parte y no hemos tenido ningún problema. De lo que se trata es de establecer mecanismos de diálogo y confiar en el otro; de someter los recursos del cine a la realidad de la persona.⁷³

Para Campusano, en este sentido, la comunidad no sólo es coproductora y protagonista, también se vuelve distribuidora, ya que asumen el resultado como parte de ellos, lo promueven y difunden a través de los medios a su alcance “Nosotros, por el contrario integramos a la comunidad en materia de contenidos, de personificación, de producción y, posteriormente, de difusión, todas nuestras películas son de orden comunitario.”⁷⁴

Este ejemplo de realización colectiva de alta gama, permite visualizar las posibilidades y las nuevas perspectivas del cine comunitario en América Latina, un modelo alejado de las grandes producciones. En este caso la construcción de la historia da entrada a los acontecimientos colectivos, con un participación activa en la toma de decisiones y en los aspectos creativos.

Si la entrada del video al comercio permitió mayor acceso a la producción comunitaria a bajo costo, la llegada de internet a zonas cada vez más alejadas de las grandes urbes, brindó la posibilidad de una difusión más extensa y transnacional.

María Rebeca Padilla de la Torre analiza cómo los nuevos medios de producción y de comunicación proponen, nuevos medios y procesos de creación. En su estudio sobre las prácticas mediáticas expone “[...] los elementos materiales de la comunicación -en particular en la tecnología digital o interfaz- adquieren desdoblamiento y posibilidades inéditas, en

⁷² Majors es un término utilizado para designar a las compañías productoras de cine hegemónicas, tales como Sony, Paramount, 20th Century Fox, entre otras.

⁷³ José C. Campusano, entrevistado por Héctor González, en *Vértigo Político*, 14 de agosto de 2015. <http://www.vertigopolitico.com/articulo/34264/Cine-comunitario-y-social>.

⁷⁴ José C. Campusano, “El Perro Molina, una tragedia más allá del Conurbano”, en *El Argentino Infonews*, <http://elargentino.infonews.com/nota/177828/el-perro-molina-una-tragedia-mas-alla> (Fecha de consulta: 10 de octubre de 2015).

consecuencia se incrementa la capacidad [...] de poner en circulación narrativas mediáticas.”⁷⁵

Además, las prácticas sociales han cambiado de forma acelerada en las últimas décadas. Nos proponen nuevas formas de acercarnos a otras culturas y grupos sociales. Las plataformas de video permiten el acceso a un acervo casi ilimitado de material audiovisual. El cine comunitario, a últimas fechas ha utilizado estos medios para exhibir sus producciones.

A partir de los documentos revisados, podemos ver la relación que puede tener el cine con la memoria colectiva, donde un grupo de personas designa a una película como un objeto de recuerdo, para no olvidar y crear identidad y pertenencia entre los integrantes. ”La memoria construye, transforma, olvida. Los rituales y las conmemoraciones necesitan una voz narrativa que recuerde a las viejas generaciones e instruya a las nuevas.”⁷⁶

La bibliografía sobre la cinematografía comunitaria, nos permite señalar, que las producciones comunitarias, principalmente, son un medio de protesta y de reivindicación, pero como lo señala María José Román:

[También] está el interés por decodificar la recepción acrítica de los mensajes que circulan por los medios masivos de comunicación, a través de la construcción y el fortalecimiento de canales de comunicación participativos capaces de retar la hegemonía de los *mainstream*, y de una alfabetización audiovisual de las audiencias de sus comunidades que las haga más perceptivas a las representaciones culturales alternativas.⁷⁷

Como el cine autoral (segundo cine), que es una forma de resistencia hacia las narrativas del primer cine (el cine industrial), el cine comunitario se presenta como una forma de realización, exhibición y reflexión emancipada del cine industrial y autoral, permitiendo una pluralidad en la experimentación del discurso audiovisual e instituyendo nuevas dinámicas de la apreciación cinematográfica.

⁷⁵ María R. Padilla de la Torre, *Geografías ciudadanas y mediáticas* (Aguascalientes: Universidad Autónoma de Aguascalientes, 2012), 29.

⁷⁶ María G. Ochoa Ávila, coord. “Atisbos: algunas historias sobre el documental mexicano”, *La construcción de la memoria* (México: CONACULTA, 2013), 58.

⁷⁷ María J. Román, “Mirar la mirada: para disfrutar el audiovisual alternativo y comunitario.” *Folios*, núm. 21 y 22 (2009): 144. <http://aprendeenlinea.udea.edu.co/revistas/index.php/folios/article/view/6438> (Fecha de consulta: 03 de febrero de 2016).

María José Román, nos presenta tres casos paradigmáticos en la producción cinematográfica comunitaria. En su natal Colombia, estudió las problemáticas, dinámicas y alcances de los colectivos: *Formato 19K*, *Mejoda* y *Pasolini en Medellín*⁷⁸. Estos colectivos trabajan con problemáticas recurrentes en los grupos de cine comunitario, como lo son: la pobreza, la exclusión social, violencia, las representaciones estereotipadas provenientes de los canales de comunicación hegemónicos, y que en lugar de visibilizar estas problemáticas, las ocultan.

Para responder a estas problemáticas, estas organizaciones trabajan desde el audiovisual alternativo y comunitario, la re-significación de símbolos y transformación de imaginarios de la comunidad, mostrando desde otra óptica los escenarios cotidianos; recrean situaciones de resolución pacífica de conflictos, rescatan historias de vida.⁷⁹

Los casos *Formato 19K*, *Mejoda* y *Pasolini en Medellín* presentan distintas formas de organizarse y producir cine comunitario, cada una con diferentes canales de producción, exhibición y capacitación, sin embargo, comparten el mismo objetivo: generar alternativas de enunciación audiovisual, de representación de su realidad a partir de adentro, es decir, de la misma comunidad. Este discurso audiovisual se presenta, como se comenta anteriormente, como una forma de resistencia social ante el poder audiovisual de los canales oficiales o acreditados.

En Aguascalientes la producción audiovisual se encuentra en crecimiento. No existe un documento revisado hasta la fecha, que compruebe la creación de cine comunitario de forma sistemática y consciente, esto se debe en gran parte a que no hay una apropiada clasificación y preservación del archivo audiovisual del estado. Hay comunidades en Aguascalientes que podrían utilizar al cine comunitario como un medio de comunicación y de creación de memoria colectiva, ya que comparten una cultura e identidad que no es expresada y preservada por medio del cine, siendo permeados por un imaginario creado por el cine industrial principalmente, como nos dice Omar Rincón:

Tarde pero oportuno. Los ciudadanos nos aburrimos de los medios comerciales (aunque los vemos compulsivamente) y de los medios públicos (que perdieron legitimidad en sus

⁷⁸ *Ibíd.*

⁷⁹ *Ibíd.*, 146.

audiencias), y comenzamos a creer que es posible imaginar una comunicación distinta, una propia, una donde la resistencia e innovación está en el relato (temporalidades, sujetos y ritmos), en las estéticas (las imágenes, los sonidos y los textos comienza a tomar la forma de quien los produce) y en las narrativas (los mitos y modos de contar culturalmente ubicados vienen a encontrar su expresión).⁸⁰

Esta revisión documental nos indica que existe poca documentación que aborde al cine comunitario en América Latina y en el Caribe, pero los resultados encontrados demuestran que la realización comunitaria es una práctica frecuente en la mayoría de los países, esto corresponde a la diversidad de sus grupos sociales, lenguas, tradiciones y culturas que conviven entre sí de manera simultánea. Sin embargo, resulta crucial realizar investigaciones y documentación de dichas prácticas para evitar el olvido.

Se constata la ausencia de estudios temáticos sobre el audiovisual comunitario en la región, a pesar de ser un sector con potencialidades estratégicas para los procesos de participación sociocultural, de preservación de identidades y de integración regional. El perímetro, generalmente urbano, del cine industrial, se traduce en un anclaje igualmente urbano de las investigaciones, y revela las limitaciones que existen para contactar directamente a las comunidades que participan en iniciativas de cine y audiovisual comunitario.⁸¹

En México existen artículos que tratan al fenómeno del cine comunitario, casi siempre de una forma aislada, es decir solo tratando a un grupo de cine comunitario, o el cine comunitario de un estado mexicano en particular. En el caso de Aguascalientes, la práctica del cine comunitario no ha sido sistemática, no existe un grupo referente de cine comunitario, por lo que no hay documentos revisados hasta la fecha, que traten esta actividad. Dicha búsqueda se complica ante la falta de archivos que preserven el material fílmico y audiovisual de la entidad.

⁸⁰ Omar Rincón, “Comunicar entre lo techno y lo retro: activismo y estéticas en experimento”, *Signo y Pensamiento*, vol. 24, núm. 47 (septiembre 2005): 46. <http://revistas.javeriana.edu.co/index.php/signoypensamiento/article/view/4653/3616>. (Fecha de consulta: 04 de abril de 2016).

⁸¹ Alquimia Peña, introducción a *El cine comunitario en América Latina y el Caribe*, coord. Alfonso Gumucio Dagron (Bogotá:Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano, 2014), 16.

Actualmente se busca que cada grupo comunitario realice sus producciones de acuerdo a sus necesidades narrativas y bajo sus búsquedas visuales y sonoras que sirvan para expresar su cosmogonía, sus relaciones, formas de hablar, de vestir, que puedan plasmar su idea de mundo bajo la forma que mejor se comunique con sus integrantes.

Partiendo de la revisión realizada en este capítulo, se puede definir al cine comunitario como una forma de comunicación de dinámica participativa y horizontal, donde la comunidad es quien toma las decisiones de forma consensuada sobre los puestos, las temáticas, las formas de abordarlo y la difusión de las producciones. Es una mirada desde el interior de la comunidad misma, con potencial de servir como diálogo hacia el exterior, siempre en respeto de la cultura particular de cada colectivo. Es una forma de reivindicación de grupos marginados, una forma de posicionamiento político, no necesariamente militante, y es parte del derecho a comunicarse y a insertarse en el conjunto de la sociedad. Además es un medio de preservación de la memoria personal (contruída a partir del otro), colectiva (contruída a partir del conjunto de individuos) e histórica audiovisual de una comunidad. Fortalece la identidad y es una búsqueda por una representación justa y equilibrada de la realidad de la comunidad.

Capítulo II

2. La cinematografía y la memoria colectiva.

No podremos entender nuestro siglo si nos falta la visión cinematográfica de él.⁸²

Ángel Luis Hueso.

Si el tema de la investigación se divide por un lado por la definición, desarrollo y posibilidades del cine comunitario como medio expresivo; la otra parte se dedica a relacionar al cine comunitario como medio de creación de memoria, en específico de memoria colectiva. El cine es una forma de expresión cultural, un reflejo de una sociedad y una fuente que configura la memoria.⁸³

Consideramos a la memoria como una construcción cultural donde la experiencia es vivida subjetivamente y culturalmente compartida y compartible. La memoria, entonces, se produce en tanto hay sujetos que comparten una cultura, en tanto hay agentes sociales que intentan “materializar” esos sentidos del pasado o de hechos recientes en diversos productos culturales que son concebidos como, o que se convierten en, vehículos de la memoria tales como los museos, libros, películas, entre otros.⁸⁴

Partiendo de esta noción general de la memoria, será necesario definir a la memoria colectiva y cómo ésta se relaciona y se construye a través del cine. Para definir la memoria colectiva habrá que distinguirla de las otras formas de memoria.

1) Memoria histórica: está hecha desde la síntesis del quehacer histórico y la realidad inmediata. Supone la reconstrucción de los datos proporcionados por el presente de la vida social y proyectada sobre el pasado reinventado.⁸⁵ Regularmente corresponde a un sistema hegemónico de poder (gobierno, medios, historiadores, etc.)

⁸² Ángel L.Hueso, *El cine y el siglo XX* (Barcelona: Ariel, 1998), 39.

⁸³ Robert A. Rosenstone, *El pasado en imágenes* (Barcelona: Ariel, 1997).

⁸⁴ Lidia G. Acuña, “El cine documental como herramienta en la construcción de la memoria y el pasado reciente”, *Clio & Asociados: La historia enseñada*, núm. 13 (2009): 63.

⁸⁵ Betancourt Echeverry, “Memoria individual, memoria colectiva”.

2) Memoria individual: se compone de cinco sistemas:

- Memoria procedural: involucra habilidades motoras invocadas de manera inconsciente.
- Memoria *priming*: es la probabilidad de reconocer estímulos previamente experimentados de forma inconsciente.
- Memoria perceptual: es una forma de categorizar e identificar objetos con certeza.
- Memoria semántica: engloba a sistemas de saberes, conocimientos generales (ejemplo: Washington es la capital de Estados Unidos).
- Memoria episódico-autobiográfica: engloba los recuerdos vivenciales, donde hay una consciencia del contexto.⁸⁶

3) Memoria colectiva: Es un proceso de reconstrucción del pasado vivido y experimentado por un grupo, comunidad o sociedad. Sirve para afirmar la identidad del grupo. Mientras la memoria histórica es informativa, la memoria colectiva es comunicativa. Se compone de memorias individuales que se mezclan para generar recuerdos en común. Esta memoria se sustenta en efemérides, conmemoraciones, objetos, conversaciones y otros referentes o testimonios que resulten importantes para la comunidad.⁸⁷

Existe, además una comunicación entre los tres tipos de memoria anteriormente señalados, existen cruces entre las memorias. Es decir que la memoria individual está impregnada de la memoria histórica, ya que de alguna forma ha sido percibida y por lo tanto almacenada, igualmente la memoria colectiva incide en la memoria individual, ya que muchas vivencias son reforzadas por una comunidad (familia, escuela, colonia, etcétera). De hecho la memoria individual es una forma de vivir la memoria colectiva, y esta última se construye a partir de múltiples memorias individuales. Sucede lo mismo con la memoria histórica y la memoria colectiva.

Cabe mencionar que existe una relación estrecha entre recuerdo y olvido. Siempre que se construye memoria existe una selección de elementos a recordar, eso significa que habrá otros elementos olvidados, ocultos, no por ello inexistentes.

⁸⁶ Hans J. Markowitsch, “Tras la huella de la memoria”, en *Culturas de la memoria: teoría, historia y praxis simbólica*, coord. Friedhelm Schmidt-Welle (México: Siglo XXI Editores, 2012), 15-18.

⁸⁷ Maurice Halbwachs, *La memoria colectiva*.

Una vez definido y diferenciado los tipos de memoria, se puede proceder a relacionar la memoria colectiva con el cine “El cine tiene una función sociotransmisora, es decir, las producciones cinematográficas son objetos de transmisión cultural y mnemotécnica que le dan sentido e identidad a la comunidad.”⁸⁸

A partir de lo anterior se puede entender la participación del cine como elemento que contiene y detona al recuerdo o la memoria. Por un lado las imágenes en movimiento permiten visualizar repetidamente un acontecimiento, esto es traer al presente un hecho pasado. Otro momento sucede en el sujeto o comunidad, que al ver lo grabado o filmado, complementan con sus experiencias o vivencias dicho acontecimiento. Lo visto en una película se convierte en parte de su memoria individual, colectiva e histórica. El cine se convierte en un medio capaz de dotar de sentido para la memoria.

El cine [...] será selectivo en el montaje, necesariamente siempre será una perspectiva. Pensemos de igual forma en la memoria, la cual también siempre es selectiva. Las imágenes cinematográficas, si bien son perspectivas parciales de una realidad, la construcción del pasado también está sujeta a esa selección.⁸⁹

El cine al ser un arte del tiempo, permite traer acciones, lugares y personajes del pasado, pero al proyectarse ocurren en un presente. Esto genera un continuo en el espectador, por el lapso que dure la proyección. Es decir, que lo que ve sucede en presente en la pantalla, como cuando algún sujeto trae a su mente un hecho pasado. El cine permite la re-experimentación de un acontecimiento determinado. El cine permite la simultaneidad de pasado y presente, al igual que la memoria.⁹⁰

⁸⁸ Joël Candau, “Anthropologie de la mémoire”, (2005), citado en Julián Woodside “Cine y memoria cultural: la ilusión del multiculturalismo a partir de dos películas mexicanas de animación”, *Estudios sobre las culturas contemporáneas*, vol. XVIII, núm. 36 (2012): 71.

⁸⁹ Paola Peña Ospina, “Memoria, cine y modernidad: una propuesta crítica para aproximarse al pasado”, *Polis*, vol. 8, num.1 (2012): 135

⁹⁰ *Ibíd.*, 115-142.

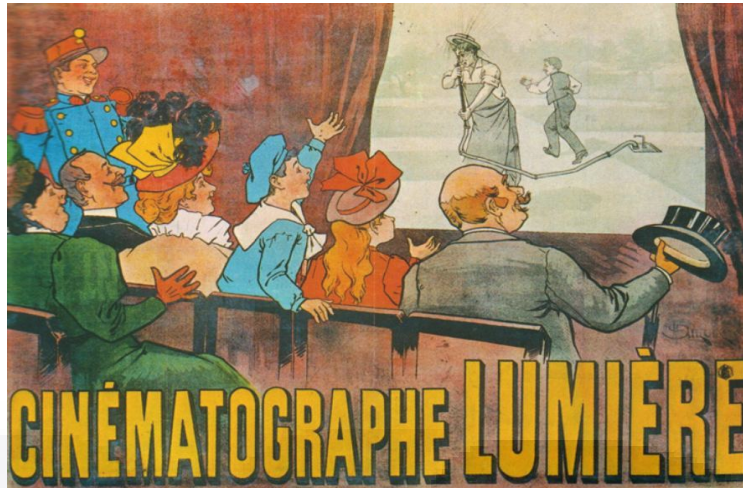


Figura 10. Imagen publicitaria de las primeras exhibiciones del cinematógrafo.

Las primeras imágenes capturadas por los Lumière a finales del siglo XIX, son hoy testimonio de esa época, nos permite conocer las formas de vestir, los espacios, los personajes, que hoy son parte de la memoria mundial. El cine es entendido por Alan Badiou como el acontecimiento del siglo XX, a partir del cine podemos entender los sucesos de siglo pasado y del presente. El cine fue el acontecimiento que capturó acontecimiento, por eso el cine tiene una relación estrecha con el siglo XX.⁹¹

Las películas cuya acción es contemporánea al rodaje no sólo constituyen un testimonio sobre la mentalidad de la época en que se realizaron, sino que también contienen elementos de mayor alcance, transmitiéndonos la imagen real del pasado.⁹²

Hemos de pensar que en el cine, la reflexión sobre acontecimientos particulares, opera sobre la memoria histórica y la colectiva, porque el cine es una experiencia emocional individual y social⁹³. Igor Barrenetxea plantea de hecho una nueva categoría mnemotécnica⁹⁴, la memoria cinematográfica. El cine se ha convertido en un testimonio que cada vez adquiere mayor

⁹¹ Alan Badiou, *El cine como acontecimiento* (México: Paradiso Editores, 2014).

⁹² Marc Ferro, *Historia contemporánea y cine* (Barcelona: Ariel, 1995), 67.

⁹³ Igor Barrenetxea Marañón, “¡Nada que olvidar! El cine y la memoria histórica”, *Quaderns de cine*, núm. 3 (2008): 7-14.

⁹⁴ Entendiendo mnemotecnia como la técnica para recordar.

aceptación como referente histórico, incluso comienza a ser reconocido por grupos de investigadores e historiadores.⁹⁵

Y eso nos responde al hecho de que el cine sí hace memoria, la valida y la certifica, nos conmina a ella de una forma total y directa. Pero no lo hace de una forma hermética sino plural, al entender esta memoria desde la historia y desde la realidad de nuestras vidas cotidianas, desde la perspectiva de que, nos guste o no, hablar del pasado es necesario, obligado, porque el pasado es una parte de nosotros mismos, de ahí que sea necesario no olvidarlo.⁹⁶

El cine, al ser un documento de memoria, puede ser utilizado por intereses que convengan al grupo de poder. Tal es el caso de la España franquista, donde las autoridades hicieron un uso coercitivo de la memoria, ¿Qué era importante recordar? Y aún más importante, ¿qué había que olvidar? Bajo esa selección de olvido y recuerdo se generó una imagen de España, una imagen que correspondía a los valores franquistas, que denunciaba y negaba cualquier acción que alterara o refutara la idea franquista de España. “Las autoridades franquistas tenían presente la gran influencia que el cinematógrafo tenía en el pensamiento, de ahí que su control del tratamiento de esta memoria nunca dejó de ser significativo, aun cuando se rebajara el control de la censura en los años finales del régimen.”⁹⁷ Los vencedores imponían la memoria.

En estos casos, las películas no debían ser fieles a la realidad o mejor dicho a las realidades de España, sino que debían configurar una representación que fortaleciera el discurso oficial, convirtiéndose en un testimonio de su época, como símbolo del imaginario.⁹⁸ “Las películas no son la realidad, pero reflejan, de forma más o menos distorsionada, aspectos de la sociedad que los produce.”⁹⁹

⁹⁵ Paula I. Laguarda, “*El cine como fuente de escritura histórica*”. *Anuario de la Facultad de Ciencias Humanas de la Universidad Nacional de La Pampa*, vol. VIII (2008): 109-119.

⁹⁶ Barrenetxea, “¡Nada que olvidar!”, 14.

⁹⁷ Igor Barrenetxea, “El cine de ficción como revelador de la memoria histórica” (ponencia, Jornadas Derechos humanos y memoria histórica, Universidad de Zaragoza, 23 y 24 de noviembre de 2012): 1-21. <http://derechosociales.unizar.es/Documenta/Barrenetxea.pdf>.

⁹⁸ *Ibid.*

⁹⁹ Pierre Sorlin, *Cines europeos, sociedades europeas, 1939-1990* (Barcelona: Paidós, 1996), 23.



Figura 11. El general Francisco Franco.

Cuando cae el régimen de Francisco Franco, España por fin tenía la oportunidad de reescribir su historia. El cine y otros documentos dieron la vuelta a la moneda, ahora se trataba de dejar un lado la historia oficial franquista, los nuevos vencedores dictaban la nueva memoria colectiva del país.

El pasado del que se nutre el arte cinematográfico nos provee de forma constante de nuevos imaginarios, confiando en que sea capaz de encontrar el modo de contribuir a una conciencia que garantice de forma permanente los derechos humanos, haciendo del trauma de la guerra y la posguerra una lección válida que nos ayude y comprometa a reforzar los pilares de la libertad y la democracia.¹⁰⁰

Anteriormente la educación nacional construía la memoria colectiva de un país, actualmente los medios audiovisuales, incluyendo el cine, se conforma como la principal fuente de recuerdo, como el principal alimento de la memoria colectiva.¹⁰¹

¹⁰⁰ Barrenetxea, "Cine ficción como revelador", 21.

¹⁰¹ Sholmo Sand, *El siglo XX en la pantalla. Cien años a través del Cine*, (Barcelona:Crítica, 2004).

En la dinámica de la memoria interviene un proceso denominado *Ekphorie*¹⁰², que se define como el surgimiento de una imagen o representación, a partir de la interacción de la información almacenada (experiencia) con estímulos evocadores, que en este caso se podría pensar en el cine como un estímulo a la evocación.



Figura 12. Protesta en Chile para recordar a los desaparecidos en la dictadura

El cine como otros soportes y medios, visuales y sonoros se presenta como una técnica de recuperación de la memoria. Gracias a estos medios y soportes, es posible tener acceso a una gran cantidad de momentos y recuerdos, pero no solamente se reduce a la cantidad, ya que la calidad es diferente; con el cine se tiene el elemento visual, proyectado en gran pantalla, con nitidez y contraste, pero cabe añadir la pista sonora, que refuerza lo que se proyecta. Paola Peña Ospina afirma que el cine posibilita una *memoria en expansión*¹⁰³, tanto individual y colectiva, incluso la memoria histórica es afectada por el registro y posterior proyección cinematográfica.

Sin importar que se trate de filmes documentales o de ficción, en todos los casos y circunstancias la observación cuidadosa de ellos proporciona información valiosísima sobre

¹⁰² Markowitsch, “Tras huella memoria”,19.

¹⁰³ Peña Ospina, “Memoria, cine y modernidad”, 130.

usos, costumbres, códigos de conducta y de censura, valores morales y éticos, intereses de clase reflejados en pantalla y formas de tergiversación ideológica.¹⁰⁴

Maurice Halbwachs plantea el hecho de que la memoria colectiva y la memoria individual, por momentos se acompañan y confunden. Esto sirve para precisar determinados recuerdos, cotejarlos con los recuerdos de los otros y de esta forma complementarlos y crear un mapa de esa experiencia.¹⁰⁵

“Algunos de los que consideramos recuerdos de infancia u otra etapa de nuestra vida, se han originado más en los que se nos ha contado, o en las fotos y videos que hemos visto, que en retenciones del propio pasado.”¹⁰⁶ Esta referencia nos permite ver la importancia y el valor que poseen los soporte y medios, en este caso el cine, como elemento de evocación y de rememoración, convirtiéndose en una experiencia individual y colectiva, que al igual que el encuadre, el cual selecciona una parte de la realidad y del momento para ser mostrado, el recuerdo trae ciertos elementos, personajes, voces y lugares, para dar paso al olvido de otros.

“El cine nos narra historias que al rememorarlas nos hablan de lo que somos e igualmente de lo que ya no queremos ser.”¹⁰⁷ El cine, al igual que la memoria colectiva, permite que los involucrados en la rememoración, se sometan a una reflexión constante, sobre lo que merece ser recordado para el individuo y el grupo. La memoria es dinámica y constantemente muta sobre un mismo recuerdo, ampliándolo, reduciéndolo o simplemente dejándolo en el olvido.

Por medio de este capítulo queda manifiesta la capacidad del cine como medio expresivo, pero sobre todo como contenedor de memoria, tanto colectiva (por quienes lo realizan y lo consumen), como histórica (por el soporte). Aunque en algunas ocasiones, la memoria histórica intenta imponerse a las memorias colectivas, cuando esto sucede, el arte y en este caso el cine, pueden ser medios que reivindiquen a esas memorias colectivas. De ahí la importancia y pertinencia de la diversidad de materiales audiovisuales, provenientes de diversas latitudes sociales y geográficas, ya que de modo contrario se tiene el riesgo de tener una versión unidireccional de la memoria colectiva y de la historia audiovisual.

¹⁰⁴ Eugenia Meyer, “Transmisión de la conciencia histórica. Memoria y conciencia histórica”, *Historia, Antropología y Fuentes Orales*, núm. 24 (2000): 77-94.

¹⁰⁵ Halbwachs, *La memoria colectiva*, 54

¹⁰⁶ Carlos Pereda, “Sobre el continuo personal social de la memoria”, en *Culturas de la memoria: teoría, historia y praxis simbólica*, coord. Friedhelm Schmidt-Welle (México: Siglo XXI Editores, 2012), 37.

¹⁰⁷ Peña Ospina, “Memoria, cine y modernidad”, 137.

Se hace evidente el hecho de que quienes producen imágenes en movimiento aportan material que sirve como soporte y medio de evocación de memoria colectiva, para el grupo que lo realiza e inclusiva para una población regional, nacional e internacional.

Los conceptos revisados en este capítulo sirven como antesala para entender cómo se usa y configura la memoria colectiva, para aplicarse en los casos de estudio, es decir en qué momentos sucede, cómo sucede y si es que sucede, por qué sucede. Esto se podrá determinar analizando lo que se graba y lo que sucede en los laboratorios o experiencias de cine comunitario.



Capítulo III

3. Laboratorios o experiencias de cine comunitario.

Según lo propuesto en la metodología, este apartado se generó a partir de nociones y técnicas de la autoetnografía y de la antropología experimental. Partiendo específicamente de la autoetnografía, la cual permite analizar algún fenómeno, práctica y/o acontecimiento social, desde la subjetividad del individuo que investiga, siendo miembro, participante o un individuo inserto en la comunidad o grupo humano, para analizar a partir de la experiencia activa como observador.

En este caso el fenómeno a analizar fueron los laboratorios de cine comunitario, los cuales se organizaron a partir de la experiencia previa del investigador en talleres de corte similar. Sin embargo, se intentó realizarlos de forma distinta a las experiencias previas, ya que se buscó que la comunidad fuera la que tomara todas las decisiones creativas y direccionara la producción a sus intereses particulares como grupo.

Este segmento de la investigación se acompaña con el registro audiovisual de las experiencias, y entre ambas forman el trabajo práctico de la investigación, el cuál abarcó los siete meses de duración de los laboratorios y los meses restantes de revisión, reflexión, análisis y transcripción de lo sucedido.

En este apartado están descritas las experiencias de los laboratorios de cine comunitario, realizados en la ciudad de Aguascalientes, con los grupos o comunidades MAIS A.C. (comunidad wixárika o huichol) y Kaparratas Skate-KPR (comunidad de patinetos o *skaters*) y se anexa la experiencia de Cinebruto Mx (comunidad de profesionales y/o aficionados al cine), en la cual se tuvo un doble papel, por un lado como investigador y por otro lado como realizador y parte del crew de la producción realizada dentro del taller de Cinebruto Mx.

Este vaciado de experiencias permitirá hacer una comparación de tres formas diferentes de producción cinematográfica comunitaria. Esta parte de la investigación será escrita, a forma de bitácora, en primera persona, ya que es donde se aplicó técnicas de la autoetnografía, se recomienda este tipo de escritura para detallar de forma más profunda lo sucedido en los laboratorios de cine comunitario.

Cabe mencionar que la selección de los casos de estudio se debió a los siguientes factores:

- 1) Conocimiento personal de las comunidades.

2) Diferencia en las dinámicas de las comunidades. Es decir su identidad se define por circunstancias, intereses y visiones diferentes.

3) Necesidad o interés por expresarse o comunicarse audiovisualmente.

El análisis y las reflexiones que surgen durante este capítulo parten de lo estudiado en materiales audiovisuales, escritos y en las experiencias previas de realización de cine de carácter comunitario.

En la propuesta metodológica se planteó utilizar los conceptos *sema*, *cinema* y *cinemorfema*, expuestos por Pier Paolo Pasolini¹⁰⁸, pero estudiados a profundidad por Teresa Olabuenaga. Dichos conceptos se aplicaron en la revisión y reflexión del material grabado por los casos de estudio. A continuación se presenta una breve explicación de los conceptos.

Sema: Conocido también para Pasolini y Olabuenaga como *encuadre*.¹⁰⁹ Es la selección de lo que se va a capturar por medio de la cámara, define el espacio y los elementos que lo ocupan. Primera articulación de la enunciación audiovisual.¹¹⁰



Figura 13. Ejemplo de encuadre o *sema*, imágenes del experimento de Lev Kuleshov

¹⁰⁸ Pasolini, *Cinema: cine como semiología*.

¹⁰⁹ Olabuenaga, *El discurso cinematográfico*, 80.

¹¹⁰ *Ibíd.*

Cinema: La segunda articulación se conforma por la conjunción de dos o más encuadres, esto se logra en el montaje. Estos conjuntos comienza a dar significados, siempre en función del discurso final que se busca expresar. Como se ve en el ejemplo de abajo, las dos imágenes juntas nos dan un resultado funesto.¹¹¹

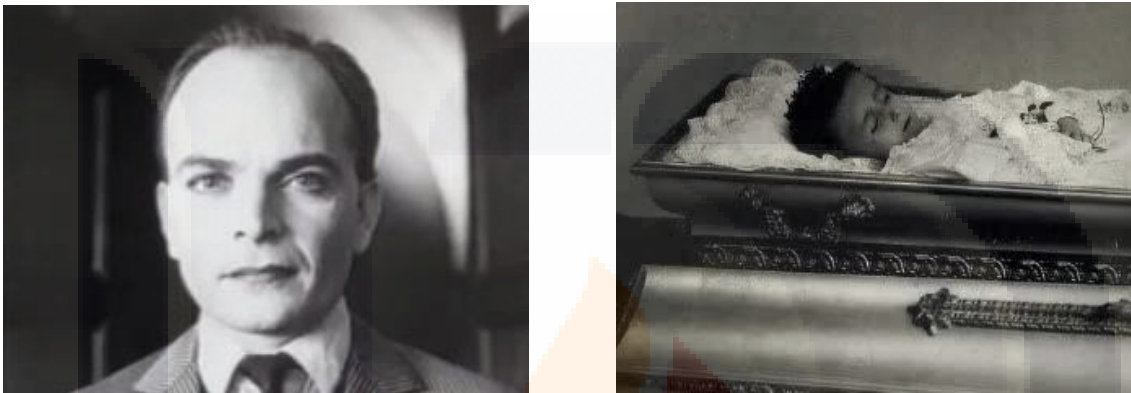


Figura 14. Ejemplo de cinema, imágenes del experimento de Lev Kuleshov

Cinemorfema: Es la conjunción de varios cinemas y por lo tanto de varios semas o encuadres, articulando una enunciación completa o discurso cinematográfico dotada de un sentido determinado por los creadores, es decir una película completa, puede ser corta, media o larga duración. Es una narración audiovisual completa.¹¹²



Figura 15. Ejemplo de un cinemorfema, imágenes del experimento de Lev Kuleshov

¹¹¹ *Ibíd.*

¹¹² *Ibíd.*

A partir de estos conceptos se puede determinar qué tipo de articulación de lenguaje cinematográfico realizaban los grupos.

Se retomará la definición de cine comunitario resultante de la revisión del primer capítulo, en donde se dice que el cine comunitario es una forma de comunicación de dinámica participativa, horizontal y consensuada de todas las acciones, desde las decisiones temáticas hasta la difusión de los contenidos.

A continuación se presentan las bitácoras resultado del trabajo práctico de la investigación.

3.1 Experiencia CINEBRUTO MX

“La mejor película es la que siempre está pasando delante de nuestros ojos.”¹¹³

Al comenzar la investigación, recuerdo que buscando bibliografía encontré una convocatoria, se llamaba “Cinebruto: La potencia e innovación del cine comunitario”, quien impartía el taller era José Celestino Campusano, un director argentino que comenzaba a sonar en los festivales de cine de iberoamérica. Inmediatamente me inscribí, no conocía el cine de Campusano, pero investigando pude reconocer, que su cine comunitario no se constreñía a las dinámicas que había revisado y que estaba por implementar en los laboratorios en Aguascalientes. Esto es lo que decía la convocatoria del taller:

José Celestino Campusano es un cineasta auténtico, portavoz de un inmutable tono denunciador y artífice de una puesta en escena hiperrealista como ninguna otra en el cine latinoamericano. Su obra no suscribe cánones importados sino que, a través de ella, opta por emprender su propia cruzada estética por los caminos más escabrosos de la sociedad argentina. Sin la más mínima intención de fabular ni metaforizar esos áridos contextos, los recrea de la manera más

¹¹³ José C. Campusano, “Cinebruto: La potencia e innovación del cine comunitario” (conferencia impartida en Distrital Formación auspiciado por el Festival Distrital, Ciudad de México, México, 14-18 de Julio de 2016).

desencarnada posible, penetrando hasta las entrañas de un sistema abusivo y corrupto del que sus personajes son admirables antihéroes.

Para este rastreador de historias extraordinarias, las comunidades bonaerenses son fuentes inagotables de relatos de problemáticas sociales que el discurso oficial y los medios de comunicación han invisibilizado. El frenesí de Campusano radica y germina en brutales épicas urbanas que exigen hasta la última estela de humanismo de sus apasionantes personajes. Qué duda cabe que el suyo es un cine bruto y extremo que excita todos los estímulos.

Esa irrevocable posición no sólo estética sino principalmente ética y política, que aflora con autonomía desde el seno de las comunidades periféricas donde desarrolla su potente obra, será reflexionada y puesta en práctica en este taller de realización, donde los participantes podrán capacitarse en las estrategias de captación e integración del cine comunitario, caracterizado por su condición horizontal y participativa.¹¹⁴



Figura 16. Afiche promocional del taller de Cinebruto en México

José Celestino Campusano nace en Quilmes, Argentina, en el año de 1964. Comenzó realizando cortometrajes documentales de la Provincia de Buenos Aires, por citar algunos *Ferrocarrilarios* en 1991 y *Bosques* en 2005. Antes de crear la productora Cinebruto, escribió un libro titulado *Mitología Marginal Argentina*, que contenía la cosmogonía de la Provincia

¹¹⁴ Distrital Festival 2016, <https://www.facebook.com/events/1443102435995782>. (Fecha de consulta: 20 de mayo de 2015).

de Buenos Aires asimilada por Campusano, muchos personajes, locaciones y situaciones escritas en el libro, posteriormente serían filmadas. Por ejemplo en el cuento *Indian '46* relata lo siguiente:

Desde muy joven supe que lo intenso enseña, que abre zonas oscuras del cerebro, posibilitando que el entendimiento se movilece dentro de parámetros más amplios; en tanto que lo aburrido resulta decepcionante y desemparenta a los seres de lo llamado hermoso que puede encontrarse en la vida. Me comprometí a no volver a ser cómplice de mi propio aburrimiento. Y para lograr intensidad ella me ayuda, la partecalles. Como antiguos integrantes de una legión ahora diezmada, ambos volvemos nuevamente a la ruta, sintiéndonos dueños de la cadencia de los héroes negros.

El mecano vibra rabioso mientras lo llevo contenido en la zona urbana, recién cuando dejan de verse los policías electrónicos, los semáforos, hago tronar los escapes liberando gran parte de la potencia del motor.

Mientras nos bañamos con el tibio sol del amanecer, recuerdo el canturrear de un amigo muerto diciendo:

-Los motociclistas se mueren jóvenes o se hacen inmortales.¹¹⁵

Las imágenes y situaciones presentes en este fragmento recuerdan a sus películas realizadas bajo el sello de Cinebruto.

Posterior a la publicación del libro, Campusano funda, junto a Leonardo Padín, la productora Cinebruto. Esta casa productora resulta *sui generis*, debido a que sus producciones son realizadas bajo un modelo cooperativo. El principal interés es descentralizar el audiovisual en Argentina, y actualmente expandir esta idea en Latinoamérica, dar voz e imagen a las comunidades de la provincia, donde los habitantes de estas comunidades intervengan en el contenido, sobre todo actuando en historias experimentadas por ellos mismos, que son ficcionalizadas por Campusano y sus colaboradores.

Campusano define al cine comunitario a partir de los siguientes postulados:

El cine comunitario respeta cuatro postulados: el primero es integrar a la comunidad en materia de contenidos, es decir, que los contenidos estén basados en anécdotas reales; el segundo es integrar a la comunidad en materia de personificación, que referentes de determinado estrato social tengan un papel predominante en el abanico de personajes, y eso es importante porque te lo cambia todo –

¹¹⁵ José C. Campusano, “Indian ‘46”, *Mitología Marginal Argentina* (Argentina: Llanto de mudo, 2006), 5-6.

porque son otros rostros, otros códigos del habla, de lenguaje corporal, es una riqueza que no está prevista-; el tercero, integrar a la comunidad en materia de producción; y por último, integrar a la comunidad en materia de difusión.¹¹⁶

Se puede cotejar con la definición que se propone en esta investigación y se pueden encontrar conceptos similares. Y basándonos en estas definiciones, se pueden analizar las producciones de Cinebruto, en específico las de Campusano, y se pueden detectar inconsistencias en dichas características, sobre todo en la enunciación, el enfoque que propone y decide Campusano. Y el enfoque o la enunciación, es parte fundamental del cine comunitario. Si esta actividad en coartada, se limita la mirada de la comunidad y no participa de forma integral. Esto no quiere decir que todo el cine de Campusano no sea comunitario.

Revisando la historia personal de Campusano, encontramos que nació en la provincia y pertenece a una comunidad de motociclistas, en este caso y utilizando sus postulados sobre el cine comunitario, sus primeras producciones sí podrían considerarse comunitarias. *Legión, tribus urbanas motorizadas*,¹¹⁷ *Vikingo*,¹¹⁸ *Fango*¹¹⁹ y *Fantasma de la ruta*,¹²⁰ por ejemplo, si forman un relato que surge de la comunidad a la que Campusano pertenece, son historias que le sucedieron a él o a los protagonistas de las películas, y ellos forman parte del reparto, del tratamiento y de la producción.

Sin embargo, sus últimas películas, si bien surgen de sucesos reales, de gente que conoce, Campusano ya no forma parte de esa comunidad y él, a final de cuentas es quien toma las decisiones formales y estilísticas, la comunidad sólo provee el relato, y nada más. Por ejemplo *Placer y Martirio*,¹²¹ una historia sobre la clase burguesa en Valdivia, Chile, no se articula de la misma manera que sus primeras producciones. *Placer y Martirio* se originó a partir de anécdotas que Campusano escuchó, pero no forma parte de esa comunidad, y él asume el papel de director de esta comunidad, utiliza mayoritariamente actores de formación,

¹¹⁶ Paula Arantazu Ruiz, “José Celestino Campusano: No podemos esperar que venga alguien a decir que eres lo que ya eres” *Número Cero*, <http://numerocero.es/cine/articulo/jose-celestino-campusano-no-podemos-esperar-que-venga-alguien-decir-que-eres-que-ya-eres/2960> (Fecha de consulta: 08 de octubre de 2015).

¹¹⁷ José C. Campusano, *Legión: tribus motorizadas*. (Argentina: Cinebruto, 2006), DVD, 61 min.

¹¹⁸ José C. Campusano, *Vikingo*. (Argentina: Cinebruto, 2009), DVD, 90 min.

¹¹⁹ José C. Campusano, *Fango*. (Argentina: Cinebruto, 2012), DVD, 105 min.

¹²⁰ José C. Campusano, *Fantasma de la ruta*. (Argentina: Cinebruto, 2013), DVD, 210 min.

¹²¹ José C. Campusano, *Placer y martirio*. (Argentina: Cinebruto, 2015), DVD, 100 min.

en la producción no hay participación de la comunidad. La comunidad sólo aportó la anécdota.

Campusano propone un cine comunitario de alta gama, es decir un cine comunitario que se interesa y se sustenta en una búsqueda de un diseño de imagen, que se adecue a la realidad estilística de la comunidad, es decir que se vea impregnado sus colores, sus texturas, tonos e iluminaciones específicas.

En este sentido me pregunto ¿qué tanto este estilo viene de la comunidad?, ¿la comunidad lo designa, lo propone o es una traducción de Campusano? Es cierto que Campusano conoce las comunidades donde trabaja, el mismo es parte de la provincia, vivió en carne propia muchas de las historias y las dinámicas de las comunidades, pero ¿eso será suficiente para dar una imagen, un estilo y una narración de la comunidad? Reiterando lo expresado en párrafos anteriores, las primeras películas de Campusano serían estrictamente cine comunitario, ya que conoce los códigos visuales, escritos y orales de esas comunidades. Las historias de estas películas parten de vivencias reales, de anécdotas conocidas por parte de la comunidad, incluso antes de ser filmadas se insertaban en la memoria colectiva del grupo, y al convertirse en película la memoria se fijaba y tenía un referente sensible para promover la evocación.

También es importante destacar que Cinebruto busca una distribución comercial de sus producciones, no se conforma con una visualización local, sino que sus estrategias de exhibición apuntan a un esquema de internacionalización. Al ser un sistema cooperativo, los ingresos de taquilla o de ventas al extranjero se reparten entre la comunidad y los socios que se unen a cada producción.

Esta breve introducción a la forma de producción de Cinebruto y sobre todo, del cine de Campusano, es necesaria para entender lo sucedido durante el taller convocado por Distrital Formación¹²².

¹²² Distrital Formación surge del Festival Distrital fundado por Paula Astorga, este festival cinematográfico ofrece retrospectivas y muestras de cine que inédito en México. Esta división de formación surge con la intención de generar un diálogo entre realizadores, alumnos y público. Su primera emisión fue en verano de 2015.



Figura 17. Fotografía clausura del taller de Cinebruto en México

La realización del proyecto de Cinebruto en México se estructuró en tres etapas:

Taller para cineastas. El taller fue impartido en Cine Tonalá en la Ciudad de México, y se desarrolló del 14 al 18 de Julio de 2016. José Celestino Campusano compartió su experiencia como creador de cine comunitario, y más que su experiencia nos expresó su ideología del cine, en palabra de él “anarquista”, contestataria, siempre en constante discusión y reflexión sobre la forma de realización y presentación de los personajes (personas) e historias, Campusano utiliza la palabra presentación, ya que los actores, al ser los habitantes y protagonistas reales de las historias no se representan, se presentan, me pregunto ¿no será una representación de ellos mismos?, ¿sólo por el hecho de que vivieron esas situaciones clausura la posibilidad de representación? Campusano arguye que al no tener instrucción actoral, al no ser cuerpos acondicionados para la representación, su naturaleza sólo les permite la presentación de ellos mismos delante de una cámara.

Como lo menciona Mercedes Halfon: “Quizás el aspecto más experimental del cine de Campusano sea precisamente éste: buscar –como lo hicieron Robert Bresson y Pier Paolo Pasolini de formas distintas– una irradiación, una empatía moral entre personas reales y

personajes cinematográficos.”¹²³ Y esta búsqueda la ha llevado a lo largo de su carrera cinematográfica, en sus más de 10 producciones, el cruce entre personajes y personas se difumina, la línea divisoria parece borrarse.

Posteriormente a la introducción de su ideología cinematográfica, dictó sus mandamientos para realizar cine comunitario:

- 1.- Tener un conocimiento social, propiciando la comunicación horizontal. El diálogo entre los integrantes del proyecto y de la comunidad.
- 2.- Inclusión de la comunidad en el reparto y en la producción.
- 3.- Consenso con la comunidad. No utilizar a la comunidad. Apoderarse de la película. Todos tienen su copia, todos la pueden distribuir.
- 4.- Todo lo que no ha sido filmado (grabado) es el mejor ejemplo.
- 5.- Diseño de imagen, construcción de la mirada. No menospreciar la calidad. Posibilidad de licencias creativas, sin alejarse de la realidad.
- 6- No mentir bajo ninguna circunstancia, ni al equipo técnico ni al artístico.
- 7- Ser el primero en llegar al rodaje, el primero en ceder su porción de alimentos si hiciera falta, el primero en intervenir ante una controversia que afecte al equipo.
- 8- No producir ni sostener enconos con compañeros, y, si se produce un conflicto convocar de inmediato a las partes en soledad y escuchar ambas exposiciones sin tomar partido, buscando la equidad.
- 9- Cómo director evitar todo escarceo amoroso durante el rodaje como así también la ingesta de alcohol y drogas y reacciones coléricas.
- 10.-Ser siempre agradecido.¹²⁴

Este decálogo se fue construyendo a lo largo de la experiencia de la producción cinematográfica, es una suerte de consejos, que a él le han funcionado, pero como Campusano mismo expresa están en constante cambio, y ningún proyecto se parece a otro, es decir que cada proyecto necesitara la adhesión o supresión de mandamientos, determinados por la historia, el contexto y los personajes (personas).

¹²³ Mercedes Halfon, “Cine independiente: José Celestino Campusano”, *Cine arte veo una voz*, <http://cinearteveounavoz.blogspot.mx/2014/12/cine-independiente-jose-celestino.html> (Fecha de consulta: 25 de febrero 2016).

¹²⁴José C. Campusano, correo electrónico al investigador, 28 de Julio, 2015.



Figura 18. Grabación del teaser durante el taller de Cinebruto

La siguiente dinámica consistió en plantear historias que hayan ocurrido en realidad y que reflejarán algún aspecto de la Ciudad de México. Por mí parte al ser de otro estado no pude contribuir en ese aspecto, ya que mi visión sería limitada por mi poco contacto con dicho territorio. Se propusieron tres historias, una giraba en torno a una delincuente que se enfiestaba con gente rica, y en la borrachera robaba sus carteras y pertenencias, otra en torno a la brujería del mercado Sonora, y una tercera que narraba la historia de un poeta que vivía en las calles del centro histórico de la Ciudad de México, y que tenía relación con Sergio, uno de los asistentes del taller.

Se eligió la tercer historia, a Campusano y a los asistentes del taller les pareció la adecuada, la historia se eligió una de forma democrática, quiero recalcar este aspecto, ya que cualquier decisión se tomó de forma asamblearia, debido a que Campusano promueve esta forma de toma de decisiones.

De hecho esta parte asamblearia es la que, en cierto sentido, dota a las producciones de Campusano de comunidad, ya que transforma el proceso piramidal de toma de decisiones, en un esquema horizontal, dando voz y voto a todos los integrantes por partes iguales. Sin embargo, habrá que añadir que las decisiones finales y las “licencias creativas”, como él las llama, son determinadas por el fotógrafo, el montajista, el productor, pero principalmente por el director.

Entonces ¿es realmente comunitario? o ¿sólo en ciertos procesos, pero no en la totalidad de la película? ¿la comunidad realmente tiene peso en las decisiones? ¿es lo que quieren y como lo quieren contar? Por una parte ya se comentó que existe un consenso por parte de la comunidad, aunque ella no participa en la totalidad de los procesos creativos. La comunidad tiene voz para la toma de decisiones, pero no todas las decisiones dependen de lo que el grupo retratado tenga que decir, creo que por ese lado, el cine de Campusano es más que nada colaborativo e incluyente, más que comunitario. Cabe añadir que las comunidades que participan con Cinebruto sí sienten una identidad y pertenencia con el cine que realizan, a pesar de que es dirigido por Campusano. Además, Campusano realiza las películas en espacio y lugares que difícilmente tendrían acceso a los equipos de producción, con la consigna de que aprendan cómo se hace una película, para que después ellos produzca bajo sus propias dinámicas más material. Campusano más que hacer cine comunitario en forma total, planta el interés para que las comunidades realicen sus propios contenidos, bajo sus propias formas de organización, se convierte en un facilitador y un catalizador para que se produzca cine comunitario en espacios y lugares inéditos en Argentina y Latinoamérica.

Ya habiendo votado por una historia, Campusano nos aconsejó realizar un *teaser*¹²⁵ de la historia, esto para poder ser mostrado dentro del festival y posteriormente si el *teaser* funcionaba, se comenzaría a la grabación del largometraje.

Campusano es un impulsor de las narrativas transmedia¹²⁶ como parte de la narración, cree que cada elemento aporta y nutre las expectativas y la construcción total de la experiencia de la obra o producto audiovisual, desde el inicio nos recomendó registrar todo, desde juntas, carteles, *spots*, entrevistas, carpetas, en general todos los elementos que formaban parte del proyecto, desde ideas hasta aspectos técnicos, esto con el fin de enganchar e interesar al público.

Posteriormente se convocó a la asignación de puestos, fue de forma voluntaria, Campusano decía ¿quién quiere ser guionista o productor o director?, y alguien de los

¹²⁵ Conocidos también como avances de intriga, diferentes de los típicos «avances de películas», son usualmente muy cortos en duración (entre 30-60 segundos) y usualmente contienen poco o ningún material real de la película. Sirve como estrategia para conseguir financiamiento de la producción.

¹²⁶ Es un tipo de relato donde la historia se despliega a través de múltiples medios y plataformas de comunicación, y en el cual una parte de los consumidores asume un rol activo en ese proceso de expansión requiere crear contenido que ‘enganche’ al público utilizando diferentes técnicas para impregnar su vida diaria.

asistentes levantaba la mano, no era restrictivo para que cada puesto fuera ocupado por una sola persona, ni tampoco a sólo colaborar en un puesto, lo importante era tener los puestos cubiertos, en este proceso se habló de la colaboración, cooperatividad y comunidad en el sentido de que todos podíamos opinar, es decir se fomentaba una comunicación horizontal, una forma de comunicación que es esencial en el cine comunitario, en este caso comenzaba con un cine comunitario de profesionales o estudiantes de cine.



Figura 19. Conversatorio de José Celestino Campusano.

¿Se puede hablar de un cine comunitario de cineastas profesionales? Ciertamente es posible, se debe de promover la horizontalidad, que los contenidos sean determinados por la comunidad en este caso los cineastas, ser autogestivos y expresar la cultura, deseos, tradiciones, historias, ritos, dinámicas, actividades, formas de hablar, de pensar y demás acciones que doten de identidad a una comunidad, en este caso de cineastas.

Los siguientes pasos fueron:

Creación del guion. Esta parte la realizaron Bárbara y Olga Tapia (también productora y organizadora de Distrital). Lo trabajaban en la tarde ellas dos, y en la mañana siguiente nos compartían los avances, había retroalimentación de parte del todo el equipo, determinando si iba por buen camino y sobre todo, si era la historia que queríamos contar, tratando de ser los más apegados a la realidad del contexto y de las comunidades que íbamos a (re)presentar (esto lo determinaba la gente que vivía en la Ciudad de México).

Las locaciones que se propusieron eran Tepito, La Merced y el centro histórico de la Ciudad de México. ¿Realmente había un conocimiento de las comunidades de la Ciudad de México presentadas en el guion? Casi todos eran alumnos de la escuela Centro y la SAE Institute México, ¿ellos conocían cómo era vivir en Tepito y La Merced?, ¿habían estado en Tepito y en la Merced? No había nadie que viviera en esos espacios, ni siquiera que tuviera un acercamiento profundo a esos lugares. De hecho los directores, David y yo, ni siquiera éramos de la Ciudad de México.

El único que realmente frecuentaba esos lugares era Sergio, quien propuso la historia. Lo que más motivaba al equipo era que el poeta vagabundo real iba a actuar su papel, ya estaba acordado que apoyaría a la grabación del teaser de la historia. Sin embargo, la asistencia de Sergio era irregular y no se estaba en la situación de esperarlo, ya que el taller tenía un calendario restringido a una semana de duración.

Grabación de *teaser*. Se iba a grabar en dos días. Sin embargo, primer día hubo un retraso, ya que el poeta real, que inspiraba la historia y que sería el protagonista, no fue localizado, por lo que se optó por contactar a un actor profesional, el Señor Patillas fue quien se acercó al proyecto.



Figura 20. Fragmento de *teaser* de *Contraviento*.

Se grabó solamente un par de escenas del *teaser* ese día, la locación fue el Cine Tonalá, sede del taller. Al día siguiente se grabaron las escenas en locaciones exteriores. La edición se hizo en una noche, por parte de Elliot, quien también fue fotógrafo del *teaser*. Se presentó el

teaser de cuatro minutos como parte del cierre del taller, el título del proyecto en esta etapa era *Cinebruto Mx*. El taller terminó con la promesa de continuar el proyecto y llevarlo a una producción de larga duración.

¿Hicimos con ese *teaser*, cine comunitario? Evidentemente no, fue un ejercicio de cooperación entre cineastas y estudiantes de cine, no se incluyó a la comunidad de la historia, es cierto que las decisiones eran tomadas democráticamente, pero eso no es suficiente para llamar comunitario al cine, ¿éramos parte de la comunidad que estábamos retratando? No, ni siquiera teníamos un acercamiento profundo a sus costumbres, creencias, formas de hablar, de relacionarse, a sus problemáticas. Nuestra visión era externa, alejada de la identidad propia del personaje y de las comunidades a las que pertenece, era ajena a los barrios, a las vecindades, a los vagabundos.

Nuestra comunidad era la de los cineastas, la de los estudiantes. ¿Por qué no hacer una película sobre eso? El cine comunitario no clausura ningún tipo de temática, al contrario, uno de las prioridades es abrir la posibilidad a nuevas temáticas, historias, rostros y formas de producir. Si se hubiera realizado una película que hablara sobre nosotros como comunidad, con nuestras experiencias, rituales, mitos y demás ideas que pudieran ser plasmadas en lenguaje cinematográfico estaríamos hablando de una película de carácter comunitario e impactaría en nuestra construcción y referentes de la memoria colectiva.

3.1.1 Contraviento¹²⁷

Concluido el *teaser*, se convocó a los integrantes a formar parte del proyecto *Cinebruto Mx* (posteriormente nombrado *Contraviento*), un largometraje de carácter comunitario. Cada integrante elegía el puesto que quería desarrollar, había la posibilidad de intercambio y de duplicar funciones. Dos personas fungirían como directores, David Villarreal y yo. Campusano realizó una escaleta, donde se describían las acciones o escenas que conformarían el largometraje. ¿Conocía el contexto de la Ciudad de México para desarrollar la idea del largometraje? No, pero él escribió la escaleta en base a la experiencia de su visita en México, y era labor de los guionistas contextualizarlo a la Ciudad de México.

¹²⁷El video que compila el cortometraje *Contraviento* y un detrás de cámaras de la grabación se puede consultar en el siguiente enlace: <https://vimeo.com/215513004/5d49d54581>.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

No hubo en realidad cambios en los roles, lo que sí hubo fueron deserciones al proyecto, gente que colaboró en el teaser ya no quiso continuar con el largometraje. Un deceso significativo fue Sergio, quien había propuesto la historia, y el que mejor conocía el contexto y al personaje. Su salida del proyecto fue motivada porque él sentía que la historia estaba tomando otro rumbo, y él que conocía la historia y al personaje real, no parecía justo que se llevara hacia otro camino, es decir, no le gustó el planteamiento de Campusano, que fue aceptado por la mayoría.

Preparación. La gente de la Ciudad de México realizó el *scouting* y *casting*, todo se subía a la plataforma digital Trello®¹²⁸ y era comentada por todo el equipo. Por medio de esta plataforma se decidían las locaciones (Tepito, La Merced, Cocoyoc, el centro histórico de la Cd. de México y la Universidad Obrera), el reparto que formaría parte del proyecto, se realizaba el plan de rodaje, las hojas de llamado, se presentaban las propuestas de fotografía y las necesidades de producción. Las decisiones se tomaban por mayoría de votos. Se planeó grabar sólo los fines de semana (23, 24, 30 y 31 de octubre y 6,7,13 y 14 de noviembre). Nos dividiríamos la dirección por fines de semana, es decir David Villarreal dirigiría los dos primeros fines de semana (los correspondientes al mes de Octubre), yo los siguientes dos (los correspondientes a noviembre) y el último día de rodaje dirigiríamos en conjunto.

El guion, fue escrito por Bárbara Moreno en colaboración con Olga Sánchez, productora del proyecto. Aunque en lugar de guion, lo que se decidió, fue que escribieran un argumento, basados en la escaleta de Campusano y en los hallazgos resultantes del *teaser*, para dejar espacio para la improvisación, en este caso no hubo diálogos, sino ideas para desarrollar en la locación en colaboración con la comunidad y los actores o personas de la comunidad.

La comunicación entre David y yo fue constante. Sobre todo discutíamos como llevar la dinámica con el equipo de grabación, es decir, generamos acuerdos del tono de los actores, el tipo de planos y movimientos de cámara que se utilizarían, y sobre todo, permitir que la comunidad y las locaciones se expresarán por sí mismas. Era estar abiertos y atentos a los habitantes, edificios, calles y demás elementos de las locaciones y construir en conjunto con el guion o escaleta, las escenas.

¹²⁸ Trello es una aplicación web, que permite agregar listas, imágenes, videos, documentos, etcétera. Además es para uso colaborativo, es decir, cualquier integrante de un proyecto en Trello puede agregar elementos, hacer notas, entre otras funciones.

Uno de los hallazgos más importantes durante la preproducción del proyecto de largometraje, fue la integración de Roberto Galicia, alias “El Robert”, cronista y habitante de Tepito. Su conocimiento y su contacto profundo con la comunidad del barrio, nos acercaban a poder integrarla a la dinámica del proyecto, ya que uno de sus miembros, “El Robert”, formaría parte del equipo. Un primer paso hacia una integración de la comunidad en los procesos de producción.



Figura 21. Captura de pantalla del proyecto Cinebruto Mx en la plataforma Trello.

Rodaje. A finales de octubre y principios de noviembre se realizó el rodaje. Un aspecto importante en esta etapa fueron los actores (no actores en su mayoría), en especial el caso de “El Robert”, que con su jerga enriquecía la producción. El reparto se complementó con cuatro actores de formación.

En cada locación se hablaba con los habitantes y se integraban a la producción, es este proceso “El Robert” era de gran ayuda, ya que era conocido en varias partes de la ciudad, sobre todo en Tepito, su comunidad. Las escenas que ocurren en el barrio de Tepito son interesantes, por un lado el aspecto visual que contiene el lugar, por otro lado, la forma de hablar de los habitantes, y el hecho de que no hubiera diálogos escritos, sino un argumento, permitía que cada persona le diera el sentido a la escena, según sus términos, esta dinámica permitía un acercamiento a la creación comunitaria, al menos en la puesta en escena.

Sin embargo, la enunciación cinematográfica ocurría al menos en dos vías, por una parte la puesta en escena, que era construida colectivamente, y al menos en las escenas bajo mi dirección. Se dejaba mayor peso a la opinión de los habitantes y de los no actores, es decir ellos eran los que proponían todo el tiempo, sólo se precisaba según el argumento, para no perder el hilo conductor. Y por otro lado, la enunciación visual y sonora, era elegida por nosotros, no por la comunidad, si bien se mezclan en pantalla y ambos forman parte del discurso, no hay una justicia ni para una comunidad ni para otra.



Figura 22. Grabación en una vecindad en Tepito, Ciudad de México

Hay una escena que puede explicar esta doble naturaleza de la enunciación y puesta en escena de este proyecto. En la escena, el poeta, interpretado por el actor el “Señor. Patillas”, caminaba por el Teatro Blanquita, en dicho lugar, la explanada es hogar de vagabundos, hay una comunidad, de unas 50 personas aproximadamente, que duerme en este espacio. En esta escena el poeta llegaba a pedir un cigarro a unos jóvenes, los jóvenes le ofrecían alcohol, el poeta se negaba, tomaba el cigarro y no agradecía, entonces los jóvenes se molestaban por la falta de amabilidad del poeta y lo golpeaban. Entonces platicando con la gente que duerme

en la explanada, les explicamos que estábamos haciendo cine, de forma comunitaria, que si gustaban nos podían ayudar, cuatro jóvenes nos ayudaron, les leímos la escena del argumento, y ellos nos dijeron que así no se hacía las cosas en el barrio, que los dejáramos a ellos, que ellos nos hacían la escena como pasaría en el barrio. Y así fue, dejamos que ellos montarían la escena, Señor. Patillas estaba bajo la dirección de ellos, quienes le explicaban como moverse a la hora de la golpiza, ellos proponían los diálogos. Mientras tanto la otra parte de la enunciación, es decir el encuadre o sema que propone Pasolini, esa porción de la realidad o puesta en escena que decidimos delimitar, era determinada por el fotógrafo y por mí.

Esta forma de ficcionalizar la realidad comunitaria, presenta varias inconsistencias para ser un producto comunitario según nuestra definición, incluso a partir de los postulados de Campusano. Por un lado está el hecho de que existe una dramaturgia, lo cual constriñe las posibilidades, pero está también diálogo y la adaptación de acciones en función de las propuestas de la comunidad, se crea una comunicación horizontal en la puesta en escena, no en el encuadre, el sema queda a decisión de los técnicos y del director, que en este caso no son de la comunidad. Durante la grabación se realizaron varios cinemas, en forma de plano secuencia, al igual que los semas, las decisiones eran determinadas por los especialistas de las áreas de dirección y de fotografía.

Un aspecto que se le critica a José Celestino Campusano es el hecho de que hay un director, pero eso sólo es para efectos prácticos, una persona que sea portavoz de las decisiones tomadas en conjunto. La comunidad al ser incluida, cuenta sus historias, su sentir, da información que de otra forma no darían. Se buscó retratar personajes y espacios de la Ciudad de México que habían sido ocultados o ignorados.

Edición. El material se ordenaba de acuerdo a la escaleta, luego se mostraba a todo el equipo y se proponían cambios. El material fue grabado para conseguir un producto final o cinemorfema, que hablara de la Ciudad de México en términos marginales, sin llegar a ser amarillistas o caer en la *pornomiseria*. De acuerdo a esa premisa fue que se conjuntaron los semas de la ciudad, de personajes que transitan por ella, animales, avenidas, mercados, edificios y vecindades, bajo una historia de un personaje que vive en la calle, que su acto de creación literaria va de acuerdo al análisis que puede hacer desde la calle. El cinemorfema (el producto terminado como unidad) muestra un cortometraje que nos permite entrar a una

atmósfera poco visitada en otros proyectos cinematográficos, dónde los protagonistas hablan desde sus experiencias, mezclando lo real y la ficción, tratando de hacer un retrato honesto sobre algunos personajes que habitan la capital de México.

Presentación. La presentación se realizó en el marco del Festival Distrital, el 21 de Enero de 2016. A la presentación acudieron reparto y *crew*. Un aspecto queda pendiente, enseñársela a las comunidades que participaron, en Tepito tendrá una presentación, pero hará falta mostrarla en la Merced y en las colonias aledañas al Teatro Blanquita.



Figura 23. Afiche del cortometraje Contraviento.

3.1.2 Experiencia CINEBRUTO en Argentina

Durante octubre de 2016, Cinebruto realizó un largometraje de carácter comunitario titulado “El azote”, el cual surge de las anécdotas de un asistente social que fue secuestrado por unos jóvenes, dicho asistente social, llamado Miguel, colaboró como eléctrico en dicho filme. La comunidad localizada en El Alto de la ciudad de Bariloche, específicamente la colonia Las Malvinas y la Nahuel Hue, fueron las protagonistas de dicha historia, ellos realizaban los papeles y enriquecían con su lunfardo o formas de hablar específicas de esa zona. Para dicha

grabación se me invitó a participar y documentar la experiencia para complementar con los apuntes y reflexiones en torno al cine comunitario realizado por Cinebruto.

Si bien la grabación del largometraje otorgó momentos destacables, al ser realizada bajo el auspicio de Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA), los tiempos, dinámicas y propuestas estaban más relacionadas a una comunicación vertical, donde las decisiones eran tomadas por dirección o por cada jefe de departamento. Aunque cabe señalar la real apertura de parte de las cabezas de los departamentos de fotografía, sonido, arte, actuación y dirección para escuchar, compartir y considerar las opiniones, comentarios y sugerencias en el desarrollo del rodaje.

Alternativamente a la producción, Campusano a petición de la comunidad mapuche, preparaba su siguiente película. Es interesante haber presenciado la gestación de un largometraje, este sí, de carácter sumamente comunitario.

Todo comenzó con una reunión con la comunidad mapuche Ranquehue, en las cercanías del Lago Gutiérrez, en Bariloche, en ese espacio se reunieron los mapuches pertenecientes a esa comunidad, incluyendo a la Lonco¹²⁹ de la comunidad. Quien realizó el nexo entre Cinebruto y la comunidad mapuche fue Tuqui, un mapuche originario, preocupado por la preservación de la cultura mapuche y por la recuperación de las tierras y espacios arrebatados por el gobierno argentino y por empresas nacionales o transnacionales.

La reunión comenzó con un ritual mapuche, en el cuál todos los participantes de la reunión se presentan, mencionan su ascendencia y sus motivos u objetivos de estar en la reunión. El ritual lo comienza la Lonco, y se sigue en orden contrario a las manecillas del reloj. Una vez terminada la ronda, se expone el tema o temas por los que fue convocada la reunión. Tuqui comenzó a exponer la idea de realizar la película de la comunidad mapuche, comentó los antecedentes del trabajo de cine comunitario de Campusano, cuando Tuqui terminó, la Lonco le pidió a José que expresara lo que buscaba y cuál sería el método de trabajo.

¹²⁹ En lengua mapuche *longko*, que significa cabeza, y como el significado lo indica, es la cabeza de una familia o comunidad mapuche.



Figura 24. Reunión con comunidad mapuche

José comenzó con un discurso, diciendo que el cine que él le interesaba era aquel que no existía, es decir el cine de los invisibilizados, de los marginados por el discurso oficial de los medios, que las comunidades que antes no contaban con oportunidades para autorepresentarse pudieran hacerlo, que se pudieran narrar su penas, problemáticas, tradiciones, alegrías y hazañas. Mencionó que él dirigiría esta película, pero que sería bajo las historias que ellos le facilitaran, que la comunidad mapuche sería la que actuaría, que la película sería hablada en su lengua nativa y que a partir de esta película, bajo el aprendizaje de realizarla, los mapuches realizarían las películas venideras, bajo su organización, tiempo y recursos.

Después de haber dicho sus intenciones les presentó su plan de trabajo, el cual consistía en lo siguiente: juntar la mayor cantidad de historias que ellos (los mapuches) quisieran contar (de forma oral, en video o escrita), posteriormente el realizaría una escaleta, se las mostraría y si ellos aceptaban continuaban con la producción. Cinebruto se encargaría de poner el equipo técnico y la comunidad mapuche les daría alojamiento y comidas, de esta forma sería una coproducción y las regalías se repartirían mitad Cinebruto mitad comunidad mapuche.

La Lonco tomó la palabra cuando terminó José de expresar su forma de trabajo. Les dijo que era una buena oportunidad para visibilizar las problemáticas de la comunidad mapuche, pero que antes de tomar alguna determinación se tendrían que reunir en privado con las otras comunidades para de forma colectiva tomar la decisión.

José después me comentó que las comunidades mapuche aceptaron, grabarán la película en Marzo de 2017. Como el mismo lo explicó la idea es que él realice la primer película con esa comunidad, para de esta forma generar atención y que pueda ser exhibida, posteriormente, la comunidad mapuche aprenderá de forma empírica como hacer una película y será cuestión de ellos realizar las que siguen, bajo la normativa que ellos consideren aceptable.

En general la experiencia de Cinebruto arroja nuevas opciones de articular la forma de realización de cine comunitario, buscando un cine de alta gama, con un diseño de imagen y una búsqueda narrativa clara, todo lo que no se ha contado, es el mejor ejemplo. La formas de enunciación tienen un referente directo al cine comercial o de entretenimiento, por este aspecto no existe una búsqueda formal del lenguaje, sino de los aspectos a abordar (lugares, personas, formas de habla, temas). La experiencia deja abierta esa posibilidad de experimentar nuevas narrativas, nuevas formas de articular el discurso cinematográfico, a partir del interés de la comunidad.

¿Podemos hablar de cine comunitario bajo estos términos? Me parece que es parcial está enunciación comunitaria, y la noción de comunidad en este caso se vuelve mixta, pero no se complementa, aparentemente se mezcla en pantalla, pero no hay una justicia ni para una ni para otra.

3.2 KAPARRATAS SKATE¹³⁰

Este laboratorio tuvo una dinámica diferente a las dos experiencias anteriores. Su particularidad radicó en el hecho de que la comunicación se realizó casi en su totalidad vía internet, específicamente con Dila, un joven *skater* de 21 años de edad, quien es parte del

¹³⁰El video que compila lo acontecido en el laboratorio de cine comunitario de la comunidad Kaparrata Skate-KPR, se puede consultar en el siguiente enlace: <https://vimeo.com/213380622/150a99b69e>.

colectivo Kaparratas o KPR. La conexión con él se dio gracias a un conocido común, él nos presentó y así comenzamos con esta relación investigativa.

Dila es un estudiante universitario de la carrera de negocios internacionales, divide su tiempo, como muchos de sus compañeros de KPR, entre los estudios o trabajos y patinar o grabar videos de otros *skaters*.

El primer paso fue explicarle a Dila el proyecto de investigación, desde el inicio hubo mucha apertura y diálogo, ya que Dila gusta de grabar videos junto con sus amigos y colegas de KPR. De hecho, Dila y otros integrantes de su comunidad dedican gran parte de su tiempo grabando videos, algunos de estos videos sirven para mejorar su técnica al patinar y otros para crear promocionales de marcas de skateboarding que los patrocinan con insumos o con dinero en efectivo. En este caso Dila y sus amigos dominan el uso de cámaras, ya que graban con diversas cámaras, desde profesionales hasta con sus teléfonos móviles.

Una de las particularidades de las grabaciones que realizan es que se limitan a grabar solamente el truco o suerte con la patineta, esto lo hacen en principio para poder verse realizando dichos movimientos, ver en qué fallan y cómo mejorar la técnica. También graban sobre pedido, es decir lo hacen para alguna marca que necesita trucos realizados de la mejor forma y que quienes lo realizan usen alguna prenda de dicha marca. No graban su convivencia cuando patinan.



Figura 25. Playera de Kaparratas

Dila y sus amigos aprovecharon la investigación para explorar otros elementos de captura, es decir no limitarse solo a los trucos o suertes, esto lo decidieron por el hecho de que no existía un compromiso comercial, ni con afán de mejorar la técnica. Este laboratorio lo tomaron como una oportunidad de explorar otras formas de enunciar y enunciarse, de mostrar otra cara de su realidad.

Para agrupar los videos y de esta forma proceder al análisis, se reunieron videos que compartían un espacio, tiempo o temática similar, es decir que se podían englobar en un determinado campo semántico.

3.2.1 *Viaje a Nueva York*¹³¹

La forma en que me entregaron las capturas fue por carpetas, separadas por quien había hecho la captura. Variaban muchísimo los contenidos, si bien seguían dominando los *clips* de trucos, había registros de ellos en diversos puntos de la ciudad. Incluso hay una serie de videos capturados en la ciudad de Nueva York, en dicho viaje acudieron la mayoría de los integrantes de KPR, en este conjunto de videos imperan los registros de ellos conviviendo o haciendo otras actividades ajenas al patinaje.

Hay un video en particular donde están en el subterráneo y uno de los integrantes está bebiendo una cerveza de forma ilegal, ya que se esconde para que nadie lo vea tomar, solamente se dispone a ser visualizado por la cámara, en una especie de complicidad con el que graba, una forma de registrar dicha actividad y dejarla para el comentario posterior, ya sea en reuniones o por medio de la comunidad virtual de las redes sociales.

En ese mismo viaje a Nueva York, un video que resulta interesante. La captura es en las calles de la ciudad, los chicos comienzan a patinar y alguien graba a otro integrante grabando a los demás patinando, es una especie de hacer evidente el dispositivo y la relación que generan con la cámara, un registro de ellos registrándose, se hace evidente la captura, se desnuda el artificio por medio de otro artificio.

También hay una grabación de una noche de patinaje, en una calle donde se suben con la patineta a una grúa. Este acto, en dichas circunstancias y en ese contexto, es ilegal, ya que lo

¹³¹ *Viaje a Nueva York* del código de tiempo en el video 00:00:10 a 00:01:49.

hacen mientras la grúa está en servicio, poniendo en riesgo a quienes están en la grúa y a ellos mismos, pero vale la pena correr el riesgo si se va a registrar en video, al menos eso es lo que me comentan personalmente. La adrenalina que se desata al hacer una actividad riesgosa se puede diseminar o al menos compartir dentro de su comunidad, gracias a las imágenes en movimiento.

En el mismo grupo de video se encuentran registros de la noche en Nueva York, incluso se captura un breve instante en un puerto donde ocurre una fiesta en un bote. Estos videos forman parte de la memoria audiovisual y colectiva del grupo, ya que además de la experiencia de haberlo vivido, está el referente directo con el clip de video.

En general los videos capturados en este grupo de *clips*, se clasificarían como semas, aunque algunos podrían ser cinemas, ya que al ser plano secuencia, es una suma de semas, es decir se cambia el encuadre o plano sin cortar, pero crea una unidad como escena.

Un último video, dentro del registro a Nueva York, es un video armado como *time lapse*¹³². La particularidad de este video radica en el hecho de planear una puesta en escena, se dispone la posición del sujeto y el fondo para que de esta forma resulte interesante el efecto de paso del tiempo, además de tomarse el tiempo de editarlo, un video que demuestra la preocupación y el cuidado en el registro de esta comunidad. En este caso podemos hablar de un cinemorfema, porque conlleva la yuxtaposición de varios cinemas y semas, además de que es una pequeña narración de un chico en Nueva York.

3.2.2 *Tienda Patina*¹³³

El siguiente grupo se organiza por el espacio que ofrece *Patina*, una tienda especializada en insumos para skateboarding, desde playeras hasta ruedas para las tablas. Ubicada en la calle Gral. José María Arteaga, en la zona centro de la capital de Aguascalientes. Reconocido por ser uno de los primeros lugares en comercializar diversas marcas y accesorios para los patinadores.

¹³² Time lapse o lapso de tiempo, es una técnica que consiste en grabar por un tiempo prolongado o por medio de fotografías tomadas en un intervalo de tiempo determinado y constante, para posteriormente en el montaje acelerar la velocidad.

¹³³ *Tienda Patina* del código de tiempo en el video 00:01:50 a 00:04:12.

Esta tienda se convierte en un espacio frecuente de convivencia, donde varios se conocieron y un espacio de consumo de insumos para practicar su deporte que los une y conforma como grupo o comunidad.

En uno de los *clips* se observa a uno de los miembros de KPR diseñar una ilustración para una patineta, de hecho durante la realización de la investigación, el grupo creó una línea de ropa y de tablas para patinar, en ese video se puede observar el germen de dicho negocio. Si bien la duración del clip es corta, resulta fundamental como elemento de memoria para el grupo, ya que muestra la incipiente empresa, que si bien aún ni está consolidada, día a día crece.

En otro video se puede apreciar una tarde común, donde los chicos platican, en un momento, uno de los integrantes mayores, se descubre la panza, eso da pie a que otro miembro del grupo haga lo mismo, iniciando con una batalla de la panza más voluminosa. Este evento muestra un momento de recreación y de la espontaneidad con que surge la diversión, aunque cabe resaltar que si existe una disposición y una atracción por llevar dicha acción a un plano audiovisual, es decir que existe una conciencia de que están siendo grabados, por lo que hay una actuación frente a la cámara o si se prefiere una pose hacia el dispositivo.

El último video de este grupo, es el registro de una tarde en el interior de la tienda, un joven en primer plano, observa a la cámara fijamente como retándola o retando a quien graba, de pronto se quita la gorra y grita, esto para causar un sobresalto en quien mira, un efecto básico en las películas de terror. Posteriormente la cámara hace un paneo y se puede ver el fastidio de varios jóvenes, quienes al ver que son grabados toman otra postura, de alguna forma, al ser grabados tendrían que entrar en una especie de personaje, lo cual no es algo exclusivo por estar frente a una cámara, ya que existe el concepto de *dramaturgia social*¹³⁴, el cual sostiene que los individuos actúan o interpretan a un personaje en el ámbito social y dicho personaje puede variar según el grupo humano en donde se desarrolle.

¹³⁴ Erving Goffman, *La presentación de la persona en la vida cotidiana* (Buenos Aires: Amorrortu, 1993).

3.2.3 *La calle*¹³⁵

Este grupo de videos es el más numeroso, sin embargo, en este conjunto de videos imperan los *clips* de trucos.

A pesar de la aclaración anterior, hay varios videos que registran acciones o momentos trascendentes para la comunidad *skate*. Hay un clip en donde uno de los jóvenes traza las letras KPR con aerosol, los demás lo ven a varios metros, se escuchan los comentarios fuera de cuadro de los que observan, en especial de Dila, quien es el que graba dicha acción. Este video sirve para expresar la forma de vida que quieren presentar ante los demás, una vida libre, en ocasiones al límite de las leyes, donde lo que importa es divertirse con los amigos, esa es la filosofía de este grupo, convivir y divertirse haciendo lo que más les gusta, patinar.



Figura 26. Emiliano grafiteando tren.

Una botarga intentando patinar, ese es otro de los registros en la calle. Este tipo de *clips* se integran en el álbum o en el archivo audiovisual de los *skaters*, ya que su disciplina se vuelve un objeto de deseo para otros, incluso en un crucero, un trabajador vestido de cangrejo intenta patinar, aprovechando a los espectadores que pasan en sus autos y al camarógrafo que registra todo lo que cree relevante o divertido.

¹³⁵ *La calle* del código de tiempo en el video 00:04:14 a 00:08:45.

El centro de la ciudad se vuelve un espacio sumamente atractivo para convivir y patinar, ya que al ser un lugar con gran cumulo de personas y autos se complica la realización, pero también se tienen más observantes, más público al cual ofrecer sus habilidades. En algunos videos, realizan trucos en la calle Zaragoza, una de las más concurridas, en otros se pueden ver en el Chalet Douglas, además de varios videos recorriendo la calle Madero. La particularidad de estos videos, es que existe una estilización consciente y facilitada por el espacio, ya que al tener paisajes conformados por templos, edificios antiguos, esculturas en la calle y otros elementos arquitectónicos, los chicos posan y encuadran utilizando estos elementos, para de esta forma enriquecer sus capturas, al menos a nivel imagen.

Hay un video que resulta perturbador, un clip sumamente explícito. En dicho registro se encuadra a un señor obeso defecando y limpiando su trasero con ropa que tiene cerca de él, se escuchan las risas de los chicos, quienes saben que lo que registran, a pesar de ser una acción sumamente natural, hablando de la defecación y de la limpieza, en nuestra cultura son acciones que se realizan en el ámbito privado, no es común encontrarse con este tipo de capturas, ellos lo saben, son conscientes de que lo que graban entra, de alguna forma, en el terreno de lo prohibido, prohibido para una mirada general, pública. En sus risas se hace evidente que lo que ven les divierte y que al capturarlo tendrán un elemento que compartir y hacer cómplices a quienes lo visualicen.

En este conjunto de videos hay una gran número de *clips* de ellos avanzando en sus patinetas, incluso quien graba va a la misma velocidad que sus colegas, lo que habla de una gran habilidad para manipular la cámara de algunos integrantes, incluso en condiciones de movimiento rápido, estos videos se vuelve vertiginosos y nos invitan a sentir la camaradería de este grupo, que funciona como comunidad, donde cada integrante aporta al crecimiento colectivo.

Estos *clips* se pueden catalogar en su mayoría como semas o encuadres, aunque algunos al ser un plano secuencia, en donde el encuadre cambia sin corte, se podrían clasificar como cinemas, especialmente un video que está editado por ellos, en donde varios *skater* saltan de una plataforma de tráiler a otra, el corte es realizado para poder pasar de un *skater* a otro, cada uno realizando la misma hazaña, cada uno mostrando su habilidad.

3.2.4 Verticalidad¹³⁶

Hay una tendencia que ha crecido en últimas fechas, es la de encuadrar de forma vertical, en otros tiempos hubiera sido un error grave, algo prohibido en los manuales de realización cinematográfica. Sin embargo, gracias a que los teléfonos móviles se han convertido en las cámaras de video más usadas en la actualidad, ya que además de poder realizar llamadas, mandar mensajes, escuchar música y de estar conectado en la redes sociales, estos dispositivos permiten captura de audio y video de una calidad suficiente para poder ser compartida, incluso ha surgido la tendencia de realizar cortometrajes y largometrajes con celulares. Dichos aparatos, por su forma, facilitan la captura de video en formato vertical, ya que la disposición del teléfono así lo permite, resulta más cómodo grabar así, que girarlo y grabar en formato horizontal.

A pesar de que conocen y realizan la mayoría de sus videos en formato horizontal, los jóvenes de KPR, tienen algunos videos realizados en formatos vertical, sobre todo videos en movimiento, donde quien captura también está patinando, de esta forma tiene mayor control del teléfono móvil. Uno en particular es interesante, por el camarógrafo lleva al teléfono a nivel casi del suelo, emulando una visión desde la perspectiva de la tabla, es atractivo visualmente por el inusual punto de vista.

Dentro de este grupo de videos verticales hay dos realizados dentro de un bar, y ambos corresponden a escenas musicales. En uno un señor baila al ritmo de una cumbia, este video tiene el potencial de convertirse en viral por medio de las plataformas online, ya que puede resultar cómico, está grabado para funcionar bajo la lógica de los videos de borrachos haciendo alguna gracia y convertirse en ídolos en la era del internet.

El segundo video musical, es de un señor tocando la canción *Perro callejero*, la captura dura toda la canción, en un mismo plano, no hay movimiento más que el generado por el músico, pero se escucha el canto de los integrantes de KPR, quienes a modo de coro cantan ciertas estrofas de la canción.

¹³⁶ Verticalidad del código de tiempo en el video 00:08:47 a 00:14:45.



Figura 27. Un joven KPR patinando para sus hermanas

Algunos de los videos en plano vertical, sería el equivalente a la fotografías tomadas bajo este formato, en la fotografía se ha permitido dicha disposición y bajo esta premisa es que los *skaters* hacen su composición en video, ya que implica una forma diferente de organizar los elementos, permitiendo tener de forma fácil el cuerpo completo de quien patina.

Este tipo de enunciaciones comprenden un sistema nuevo de codificación y de consumo, sobre todo destinado a teléfonos móviles, tabletas o para ser consumidos en las redes sociales.

Poco a poco la verticalidad en los videos ha ganado espacios, sobre todo en las redes sociales, donde no importa tanto el estilo, y el peso histórico del video de forma horizontal, en el mundo hipervisual en que nos encontramos importa lo momentáneo, la captura asertiva, no tan estilizada, sino que sea un registro actual, *in situ*, de algún evento o acción.

3.2.5 Fiesta¹³⁷

Una actividad común para los *skater* de KPR, es reunirse a festejar después de patinar, en este momento involucran a otros amigos y a sus parejas. Es un momento para conversar,

¹³⁷ Fiesta del código de tiempo en el video 00:14:47 a 00:24:28.

escuchar música, cantar, emborracharse y realizar travesuras, en general es un espacio que los une y cohesionan como grupo o comunidad.

El orden de los videos y el momento en que fueron grabados, nos permite determinar que hay un grupo de 20 *clips* que corresponden a una misma noche. En este grupo hay grabaciones desde la tarde, cuando ellos están terminando de patinar e incluso se ven varios escuchando música y preparándose para la noche.

Hay un video en donde están en una tienda de autoservicio, quien trae la cámara encuadra a uno de sus compañeros y dice fuera de cuadro lo siguiente: Estamos grabando aquí, al sospechoso número uno, aquí en Ojocaliente, ¿estás preparado para patinar hasta la muerte?”, el chico sólo niega con la cabeza, se nota incómodo frente a la cámara y a la luz que le apunta directo a la cara. Después la cámara se mueve, girando, hasta llegar a enfocar el cartel de la tienda de autoservicio.

El siguiente video en orden cronológico, es uno donde Dila intenta encender un cigarro, el encendedor sólo saca chispas, quien graba se ríe del infortunio de Dila, hasta que por fin logra encender su cigarro, Dila da una bocanada, y saca el humo por nariz, mientras mira directamente a la cámara, de forma retardada, un aspecto que ya se había observado en otro *skater*, la mirada la sostiene unos segundos para terminar soltando una sonrisa.

Posteriormente hay una serie de videos dentro del automóvil de Dila, en ellos se puede observar que van tomando bebidas alcohólicas dentro del auto, se escucha música en la radio. Posteriormente suena una canción que comienzan a cantar todos en el automóvil, esta secuencia resulta un elemento que habla de la confianza y de la unión del grupo, ya que no existe pena al cantar, al contrario, cada uno canta a grito abierto. Este clip se convierte en una escena musical, donde jóvenes *skaters* cantan una canción pop.

Los siguientes videos se desarrollan dentro de una casa. En el primer video dentro de la casa, Dila hace un tutorial de cómo preparar una michelada (cerveza preparada), este video es editado directamente con una aplicación del celular, y el resultado se podría considerar un cinemorfema, se integran varios cinemas y semas para completar la enunciación, que en este caso tiene como objetivo enseñar la preparación de una michelada, incluso el plano final es de una chica consumiendo el producto final y lo aprueba con la mano.

En los *clips* posteriores se ven a varios jóvenes de KPR sentados en una sala, todos traen un vaso con alguna bebida, también hay chicas, algunas son parejas de los *skaters*. Los videos muestran a los jóvenes platicando y riendo de las anécdotas que se cuentan.

El siguiente video muestra a Emiliano borracho, con brillantina en su cara, hace una serie de muecas, después la cámara hace un paneo a la izquierda y se encuentra con Dila, quien trae una máscara de luchador puesta, la cámara regresa con Emiliano, quien se baja los pantalones y muestra en su pierna un dibujo hecho con plumón, el dibujo es una rata, símbolo de su comunidad, y además tiene escrito kaparratas, el video corta cuando se enfoca a otro joven que abre la puerta, los demás se disponen a salir de la casa.

Las capturas posteriores ocurren en una taquería. En dicho videos se observa cuando les sirven sus tacos y comienzan a comerlos, se notan cansados, con sueño, los efectos del alcohol comienzan a surtir su efecto de somnolencia, los tacos son una parada común para los trasnochados que han bebido.

En el siguiente video, la cámara se pasea por un pasillo, entra a una habitación, en la cama hay tres *skaters*, dormidos, la cámara se acerca a la cama, los chicos al sentir a alguien dentro de la habitación se despiertan, uno sonrío, la cámara se mueve de un lado para otro y termina encuadrando la ventana.

Los *skaters* están en la calle, eso nos muestra el siguiente clip, patinan de bajada en una calle, el camarógrafo los sigue, es Dila quien opera la cámara, se puede observar su habilidad para dar seguimiento a sus compañeros y seguir encuadrándolos, de hecho Dila tiene muy claro algunos fundamentos de composición, siempre busca de alguna forma estilizar sus grabaciones.

El último video de este grupo es uno donde llegan a casa de un *skater*, un joven grita, después sólo se escucha la voz de quien fueron a buscar.

Esta serie de videos nos permite conocer, y visualizar como viven una noche los jóvenes *skaters*, incluso nos muestran lo que pasa después de una noche de fiesta, siempre unidos, siempre la patineta cerca de ellos, ya que es su medio de transporte por excelencia. Se puede notar como son un grupo sumamente conformado y estos videos forman parte de su archivo de memoria colectiva, ya que lo comparten y lo comentan frecuentemente, ya sea en futuras reuniones o por medio de las redes sociales. Esta articulación de cine comunitario que generan los KPR, abarca por un lado la comunicación, ya que es su forma de expresarse

además de lo que expresan al patinar, el video se vuelve una especie de testamento y de referente de sus actividades.

Estos videos si bien no fueron entregados con montaje, al ser ordenados cronológicamente permiten hacer un montaje secuencial de una noche de fiesta, y de esta forma conocemos las dinámicas del grupo, quienes después de patinar, se dan su tiempo para convivir con otros amigos y sus parejas, es el momento para compartir anécdotas, realizar travesuras y en general crear comunidad. El hecho de estarlo registrar, compartirlo y comentarlo, genera que el recuerdo se fije, y de esta forma se genere memoria colectiva, ya que está la experiencia vivida más lo que comentan y el referente directo del video como elemento que ancla el recuerdo, ya que se registra un espacio y tiempo habitado por el grupo.

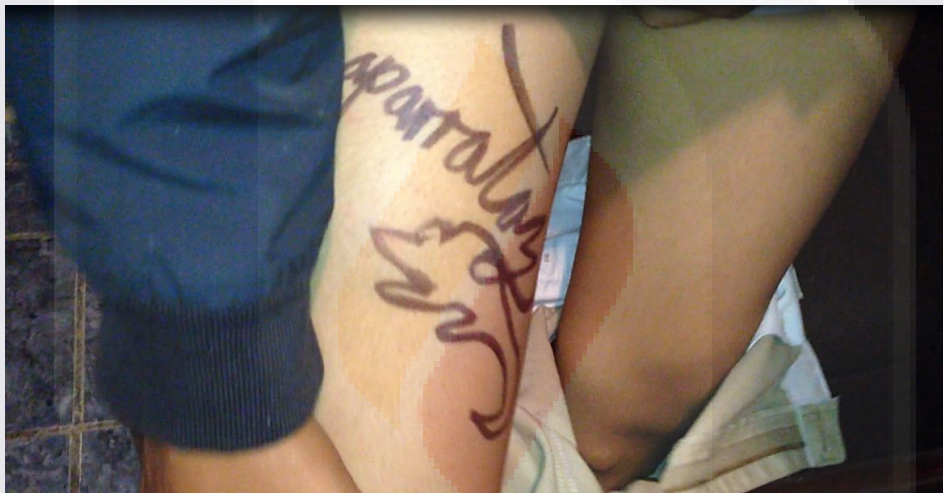


Figura 28. Emiliano muestra una imagen que le hicieron durante una fiesta

¿Esto es cine comunitario? Desde el punto de vista abordado en el primer capítulo y bajo la definición que introduce esta sección, el material realizado por el KPR se inserta de forma total a la creación de cine comunitario. Ya que ellos son los que producen, editan y distribuyen su material, bajo las condiciones que ellos acuerdan. Al ser una comunidad que comparte un pasatiempo, el cual es llevado a una forma de vida, todas sus grabaciones giran en torno a lo que ese pasatiempo los lleva, desde trucos, paseos, fiestas y demás formas de convivir, siempre con el skateboarding como pretexto y detonador.

¿Es cine lo realizado por KPR? Esto siempre puede ser una discusión exhaustiva, inclusive sin final. Los *skaters* capturan sus actividades y sus relaciones bajo la comunión hacia un

deporte extremo, editan dichos registros y los exhiben, en algunas ocasiones son pagados por realizar esto, muy similar al funcionamiento del cine actualmente, probablemente la distinción radique en la denominación que ellos hacen de sus producciones audiovisuales, nunca se refieren a ellas como cine, más bien las catalogan como videos. En este caso generan video comunitario. Sin embargo, las definiciones que surgen a partir de las investigaciones en torno al fenómeno del cine comunitario no excluyen al video u otro formato audiovisual, al contrario, para el cine comunitario cualquier enunciación producida por la comunidad de forma consciente se puede integrar al concepto de cine comunitario.

Además hay que añadir que KPR utiliza el lenguaje cinematográfico, al utilizar los encuadres, movimientos de cámara, la inclusión de música, sonido, montaje, en ocasiones usan efectos como la aceleración y la cámara lenta, al parecer ellos los usan más como recurso estilístico que por conocimiento real del lenguaje.. Tal vez no lo hacen de forma planificada y la organización es diferente a una producción cinematográfica industrial o independiente, tal vez haría falta su propia consciencia como creadores para determinar si su producción es cine o no.

3.2.6 *Editado por ellos*¹³⁸

Al terminar el laboratorio con los *skaters* de KPR, unos meses después Dila me comparte un liga de la plataforma YouTube®, dicha liga me llevó a un video editado por ellos para el aniversario de la marca Tricolor, la cual los patrocina.

El video, de diecinueve minutos de duración, el cual contaba con sonido directo y musicalización fue censurado por YouTube® al infringir derechos de autor por el uso de música sin los permisos correspondientes. El video comienza con un cargador hablando directamente a la cámara, nos muestra sus tatuajes, comienza a rapear, corte, se ve el logotipo de KPR (una rata en un círculo blanco), después un plano de una patineta, la cámara se mueve y nos muestra una avenida, la siguiente escena es una de las grabaciones de Nueva York, posteriormente se muestran una serie de videos de los *skaters* fallando al realizar los trucos, en uno de esos planos se ve a un oficial de seguridad que les prohíbe patinar, después una

¹³⁸*Editado por ellos* del código de tiempo en el video 00:24:29 a 00:43:33.

toma del cielo, se da un respiro de los trucos. Ese plano del atardecer se mezcla con videos de los *skater* patinando en plazas, en el centro de la ciudad y en avenidas.

Después de esa transición comienzan los *clips* de trucos, en esta ocasión bien logrados, eso se extiende por cuatro minutos, el siguiente clip es la pelea de panzas en la tienda tricolor.

En general el video se resume a clip de trucos, alternados por videos que muestran su convivencia, en varios trucos incluso se ve en multicámaras, es decir el mismo truco desde diferentes ángulos. El video es musicalizado por canciones de Pink Floyd, lo cual nos da una pista o un referente sobre alguna de sus preferencias musicales.

Los últimos cinco minutos muestran lo que pasa detrás de los trucos, muchos de esos videos fueron comentados párrafos antes, por ejemplo el grafiti en el tren, el señor defecando, la cena de tacos y otros *clips* que forman parte de su cohesión grupal, de su construcción comunitaria y que a partir de este video se vuelven parte de su memoria colectiva, ya que queda como testimonio para los años que vienen y su propagación es por medio de las redes sociales y plataforma de internet.

Esta comunidad tiene la particularidad de ser un grupo que usa constantemente el video. De hecho tienden a sobre registrar eventos o acciones, se tienen múltiples planos de un mismo truco o momento de la comunidad, esto nos habla de una necesidad de ver la cosas desde varios ángulos, aunque todas las miradas surgen desde la misma comunidad.

¿Qué tanto incide lo que producen en la memoria del grupo? El cine que hacen se integra totalmente como un elemento de memoria colectiva, ya que lo comparten en momentos importantes, lo comentan, es decir habla de ellos y es un referente que se vuelve un archivo histórico por una parte y por otra se inserta en la memoria colectiva e individual de los integrantes de KPR.

La difusión de estos materiales, como ya se comentó en algún momento, se realiza principalmente por medio de las redes sociales o plataformas online, como YouTube®, Vimeo®, Instagram® y Facebook®. Sin embargo, no se eliminan o excluyen los visionados en reuniones, fiestas o en la tienda *Patina*, que es el principal punto de encuentro de este grupo y cada que se produce un nuevo video se exhibe en espacios de venta de artículos de skateboarding, casa de los *skaters*, fiestas y concursos de *skate*. La visualización constante de producciones de KPR permite fortalecer su identidad como grupo y a su vez es una ventana

para dialogar con una macrocomunidad de personas que comparten su gusto por el deporte extremo.



3.3 MAIS A.C. (Comunidad Wixárika)¹³⁹

En Casa Mais, la población wixárika oscila entre 50 a 60 personas, que están en constante rotación, ya que muchos regresan a la Sierra de San Andrés o de Santa Catarina, Jalisco, y otros vienen a Aguascalientes a instalarse por un tiempo indeterminado en la ciudad, ya sea para estudiar o trabajar.

Aunque Casa MAIS A.C. alberga a indígenas de cualquier etnia, la población wixárika es mayoritaria, y en el transcurso del taller no hubo otra etnia habitando dicho espacio. Es decir, que en este laboratorio la comunidad fue exclusivamente wixárika.

3.3.1 Sesión 1¹⁴⁰

El laboratorio comenzó con una plática ante varios miembros de la comunidad. Se explicó que se iba a trabajar con cámaras, que ellos serían los que elegirían los contenidos y la ejecución técnica. Al terminar de exponer la dinámica del laboratorio, uno de los adultos, llamado Rubén, tomó la palabra, comentó que al él le molestaba que alguien ajeno a la comunidad les tomara fotografías o videos, y sobre todo, el hecho de que él nunca veía el resultado de estas capturas, era de forma accidental (por medio de internet), que podía acceder a las imágenes, nunca de una forma directa, y eso para él resultaba agresivo a su intimidad y una traición a su confianza.

Esta primera declaración de Rubén, se confirmó con varios integrantes de la comunidad, quienes se sentían intimidados cuando alguien ajeno a la comunidad les tomaba fotografías o video. Pero accediendo a ser retratados o grabados por alguien de su comunidad, ya sean sus familiares o vecinos.

En esa reunión se definió que ellos serían los que se grabarían, nadie ajeno a la comunidad, además de que sería bajo sus propios términos y con total libertad creativa y temática. Una vez clarificado la forma de trabajar, en este caso, un laboratorio de naturaleza experimental, en el sentido de que ellos utilizarían la cámara a voluntad, probando los encuadres,

¹³⁹ El video que compila lo acontecido en el laboratorio de cine comunitario de la comunidad MAIS A.C. se puede consultar en el siguiente enlace: <https://vimeo.com/215444662/46be2f7408>.

¹⁴⁰ Sesión 1 del código de tiempo en el video 00:00:00 a 00:16:14.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

movimientos y contenidos libremente. Con esto se buscaba generar un discurso y una enunciación específica y consciente de la comunidad.

¿Está enunciación estaba virgen?, ¿no tenía referentes de otras formas de enunciación cinematográfica? En un inicio creía que ellos estaban de alguna forma, libres de referentes audiovisuales. Pero fue una equivocación rotunda. En esta época en que vivimos, la información fluye de manera masiva e invasiva, resulta casi imposible estar ajeno a esa transferencia de contenidos. El acceso a materiales audiovisuales se ha expandido globalmente. Actualmente en un celular se pueden visualizar videos, películas, series y demás contenidos audiovisuales. En esta comunidad, un gran número de integrantes cuentan con celulares, con acceso a internet, y televisores con cable en sus casa/habitaciones. Si bien, la mayoría no ha asistido a una sala cinematográfica, todos han visto películas, es decir el mundo cinematográfico no les resulta ajeno como espectadores.

¿Qué es lo que ven en esta comunidad?, ¿qué contenidos influyen en su imaginario? Sus principales referentes son las telenovelas transmitidas por Televisa y TV Azteca. En la primera sesión, varios wixárikas compartieron sus películas favoritas, entre ellas estaban películas de terror y de animación. Estas declaraciones daban una orientación hacia el tipo de cine o material audiovisual al que estaban expuestos.

Ese día traía conmigo una de las cámaras con las que se iban a realizar los laboratorios, la llevaba porque me servía para registrar mis reflexiones previas y posteriores a las experiencias con la comunidad. Uno de los niños, Jorge, observó la cámara, la tomó, me preguntó cómo se usaba, le expliqué, los demás niños se acercaron, acordamos que compartirían la cámara por turnos.

Los primeros semas o encuadres y cinemas que se obtuvieron en esa sesión, eran imágenes exploratorias, en el sentido de que estaban manipulando la herramienta y su respuesta, ya que las tomas eran muy movidas, sin ningún interés en particular por algún elemento o composición.

La experiencia se caracterizó por la novedad de la cámara. Sin embargo, aparecieron grabaciones en donde hay una disposición consciente en el sema o encuadre, ya que en algunos hay una instrucción de quedarse quietos para ser grabados, en otros hay una grabación acompañada de un comentario de lo que está sucediendo, una especie de narración in situ. También hubo dos momentos en donde los enunciantes se permitían grabar elementos

privados, por ejemplo calzones colgados en un tendero, y hacían señas o decían palabras obscenas frente a la cámara.



Figura 29. Niñas wixárikas grabándose

Además surge un integrante interesante, Adán, un niño de nueve años. Este niño tomó la cámara, y encuadró el momento en que otro niño, Sebastián, estaba llorando, en este caso, hubo una consciencia total por parte de Adán, de estar frente a una cámara, ya que Sebastián lloraba y Adán se preocupaba sobre su imagen frente a la cámara, había una composición y una representación de él mismo frente al lente, había una enunciación, si se quiere, muy inocente, pero ya comenzaba una búsqueda por articular buscar un sema, buscaba ir más allá de la captura en bruto de lo que está enfrente, como lo hicieron la mayoría. Y lo hace en dos ocasiones, la otra sucede en la cocina, donde Junior está comiendo, Adán llega, coloca la cámara de forma en que se puedan ver Junior y él.

El caso de Adán demuestra una curiosidad exaltada por el uso de la cámara, se cuestiona que puede hacer con ella, y de qué forma puede enunciar a sus amigos, vecinos, familiares y a él mismo, existe una búsqueda por una construcción de sus seres cercanos y de él frente a la cámara.

3.3.2 Sesión 2¹⁴¹

Este día se mostraron las grabaciones que hicieron en la sesión 1, los niños y adolescentes que participaron estaban muy emocionados, en varias ocasiones pedían que se repitiera la visualización de algún video. Hubo un video en particular que les llamó la atención, fue un plano secuencia donde varios wixárikas están escogiendo ropa que les regalaron y le hacen una broma a Eliazar poniéndole unos calzones en la cabeza, este fragmento de video fue repetido en varias ocasiones, hasta que perdió la gracia para los enunciadore/spectadores.

Durante la visualización de los videos, Lupita y Adán registraron el acontecimiento. Adán en algunos videos, está muy atento en lo que sucede en el encuadre o sema, mueve la cámara en diversas posiciones buscando otras formas de encuadrar. También se observa cuando se enfoca en algunos integrantes, por ejemplo en Marcelina e Ismael, ambos se tapan la cara, ya que se sienten intimidados por la cámara.



Figura 30. Comunidad visualizando las grabaciones

Cabe señalar que esta sesión se contó con tres cámaras, lo que permitió a más integrantes de la comunidad participar en la grabación. Posterior a la visualización de los primeros videos,

¹⁴¹ Sesión 2 del código de tiempo en el video 00:16:15 a 00:36:46.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

los niños y adolescentes tomaron las cámaras y comenzaron a capturar su entorno, el espacio que comparten como comunidad. Sebastián iba narrando lo que grababa, indicaba quién pasaba frente al lente de la cámara, mostró las plantas que hay en su casa, al terminar el recorrido por el espacio, se sentó y comenzó a narrar un juego de dominadas con un balón de fútbol.

En una de las grabaciones, en dónde se meten a grabar la casa de la familia de Carmen, se escucha a Carmen decirles que no graben, esto sucedió en varias ocasiones, ya que los adultos les indicaban que no grabarán dentro de las casas.

Hay una grabación que resulta particular es esta sesión, es una narración a dos voces, articulada por Lupita y Sebastián, hace una especie de cadáver exquisito audiovisual, ya que uno soltaba una frase y el otro respondía intentando contar una historia de terror, ya que estaban próximas las fechas de día de muertos. Si bien resulta una documentación del juego de ellos, es interesante la disposición frente a la cámara y la generación de una narración. Esta narración sucede en plano secuencia, lo cual nos permite reconocer un cinema, ya que hay una presentación de múltiples semas o encuadres, y en este caso, comienza a gestar una búsqueda por generar un cinemorfema, es decir un discurso o narración completa.

A pesar de las advertencias de no grabar los interiores de las casas, Eliazar en su búsqueda por un chocolate, nos introduce en la intimidad de su cuarto, nos da un recorrido por su espacio que comparte con sus padres, Armando y Amalia y sus cuatro hermanos, Marcelina, Sebastián, Joel y Evelyn. Y en ese recorrido, somos testigos nuevamente de la incomodidad de Marcelina al ser grabada. Esto sirve de antecedente, ya que al final, Marcelina actúa frente a la cámara sin ninguna inhibición, al contrario, dirige, escribe y actúa, con mucho protagonismo.

La mayoría de las grabaciones nos muestran la forma en que los niños wixárikas juegan en su espacio. Estos videos forman parte de su memoria colectiva, ya que es una práctica que es preservada por sus experiencias grupales y tienen el referente del video para reforzar este recuerdo.

En estos videos, apenas se escuchan palabras en wixárikas, ya que la mayoría dijo que no sabían hablar wixárika, sólo español, nos estábamos perdiendo gran parte de su cohesión como comunidad, su lengua madre.

¿Con estas experiencias podemos hablar de cine comunitario? ¿Es cine lo que están haciendo? Si nos remitimos a la definición más genérica del cine, en la cuál es definido como imágenes en movimientos, es claro que si es cine, ¿pero el cine es sólo imágenes en movimiento? La Real Academia Española define a la cinematografía como: “Captación y proyección sobre una pantalla de imágenes fotográficas en movimiento.”¹⁴² Por otro lado, se dice que el cine es un lenguaje. ¿Estas grabaciones hablan de ese lenguaje? Por el momento resulta problemático saber si lo que hacen es cine, si bien existen semas o encuadres, no hay construcción de cinemas, que sería la segunda articulación y apenas se alcanzan a percibir las intenciones de formular un cinemorfema, que ya sería la tercera articulación y estaríamos hablando de un texto¹⁴³ cinematográfico.

3.3.3 Sesión 3¹⁴⁴

Esta sesión fue protagonizada por los patos, ya que en esta ocasión, los wixárikas pidieron acudir al parque Hidalgo¹⁴⁵ para realizar las grabaciones. La mayoría de los participantes decidió grabar el lago artificial habitado por patos, y ellos fueron el elemento que mayor atención les provocó, y esto se tradujo a varios semas donde aparecen los patos.

En general el ambiente fue muy cooperativo, casi todos los integrantes del laboratorio, en este caso niños y adolescentes, tomaron la cámara e hicieron algunos semas o encuadres. Cabe señalar que en esta sesión los fragmentos de video que se obtuvieron, en general estaban muy movidos, esto sucede por distracción, ya que los niños corren y apuntan la cámara hacia el suelo u otro lugar, pero dejan de poner atención en el encuadre.

A pesar del poco cuidado en el uso de la cámara, sobre todo de los más pequeños, lo cual lo hace comprensible, hay participantes que comienzan a dirigir, ya que dan indicaciones de donde ponerse y qué hacer. Marcelina participó poco con la cámara, pero cuando le tocó su turno de grabar, hizo un encuadre fijo del partido de fútbol que jugaban los wixárikas

¹⁴² *Diccionario de la lengua española*, s.v. “cinematografía”, consultado el 15 de junio de 2016, Real Academia Española. <http://dle.rae.es/?id=9GEVVQS>

¹⁴³ Texto entendido como trama o tejido, en este caso de un discurso o enunciación completa.

¹⁴⁴ Sesión 3 del código de tiempo en el video 00:36:47 a 00:45:03.

¹⁴⁵ Parque Infantil Miguel Hidalgo, ubicado en la calle Poder Legislativo esquina Avenida Adolfo López Mateos, en el Barrio de La Purisima, Aguascalientes, México.

adolescentes, en su caso hubo una premeditación, ya que buscó el mejor encuadre para abarcar la mayor parte de la cancha.



Figura 31. Lupita posa para la cámara.

Eliazar, por su parte, graba cosas que le prohíbe su hermana Marcelina, en el caso de esta sesión, Eliazar encuadró la paleta de Marcelina y ella le había pedido que grabara cualquier cosa, menos su paleta. Desde la primera sesión, algunos wixárikas han utilizado la cámara como un medio para acceder a lo prohibido. ¿Este acceso a lo prohibido no es, también, el motor de muchos realizadores profesionales? Evidentemente lo oculto y lo prohibido, desde tiempos remotos han atraído la atención de los humanos, es el motor de muchas búsquedas, tanto científicas, filosóficas y artísticas por mencionar algunas disciplinas. La cámara permite sacar a la luz lo que de alguna forma pasa desapercibido (oculto), dota a quién la porta de una especie de escudo, que gracias a él se permite acciones que sin la cámara probablemente no realizaría, como sucede con algunos niños wixárikas y muchos realizadores de cine.

Sebastián y Lupita han forjado una relación creativa muy interesante desde la segunda sesión. En esta ocasión Sebastián trabajó como camarógrafo, mientras Lupita realizaba piruetas, podría decirse que Lupita y Sebastián eran conscientes de la puesta en escena que estaban encuadrando, es decir el sema tenía un sentido muy específico, y fue decidido por ellos, ya no era una captura de su entorno solamente, sino que tenían como objetivo grabar

la habilidad de Lupita para dar piruetas, al final del clip se les unió Adán, quien también participó de esta puesta en escena, ya que comenzó a hacer gestos y bailes frente al lente. Hubo una consciencia de la capacidad del medio para realizar representaciones frente a la cámara.

Al término de esta tercera sesión, se puede decir que hay integrantes muy interesados en las funciones y capacidades de la cámara y de lo que sucede frente a ella, comienzan a ejercer control en lo qué encuadran y cómo lo encuadran.

3.3.4 Sesión 4¹⁴⁶

Esta sesión fue accidental, ya que yo acudía a la presentación del libro de un colega, llevaba una cámara para tomar fotos del evento, mi sorpresa fue que también acudieron a dicha presentación niños wixárikas, al verme varios corrieron hacia mí y lo primero que me preguntaron era si traía conmigo la cámara, se las dí y ellos comenzaron a grabar el evento y a los asistentes.

Esta situación me hizo darme cuenta, de que ya existía en ellos una necesidad o interés por la grabación, se comenzaban a familiarizar y se apoderaban de las herramientas de captura de video

Como en las anteriores sesiones, todos los wixárikas presentes tuvieron la oportunidad de utilizar la cámara. Jorge y Sebastián comenzaron a ver a los fotógrafos de prensa y observaron hacia donde encuadraban y ellos comenzaron a imitar la orientación de la cámara.

Muchos de los asistentes ajenos a la comunidad wixárika, se sorprendían al ver a los niños utilizar una cámara, ya que ahora no eran ellos retratados, sino que ellos eran los que tenían la herramienta para generar un discurso o una articulación audiovisual. Mucha gente los fotografió, ya que para ellos era algo extraordinario que unos indígenas tuvieran acceso a un medio de comunicación como enunciadores, no como sujetos de captura.

Un integrante, llamado Salvador, por primera vez tomó la cámara. Salvador fue capacitado para utilizar la cámara por parte de Adán, uno de los más interesados por el uso de la cámara. Adán le explicó que la cámara tenía un ojo (el lente) y que por medio de este

¹⁴⁶ Sesión 4 del código de tiempo en el video 00:45:04 a 00:50:29.

es que veía. Esta explicación habla de una asimilación de la herramienta, y Adán dota a la cámara de características humana.



Figura 32. Sebastián se graba a sí mismo

La capacitación de Salvador por parte de Adán, es un suceso fundamental para hablar de cine comunitario, ya que a pesar de que fueron algunos capacitados por mí, lo más importante es que se genere una continuidad en la capacitación, porque si no sucede de este modo, se pierde la dinámica de producción de cine comunitario al no haber personas de la comunidad que lo realice.

Casi al final, Salvador iba a entregarme la cámara, un periodista lo detuvo, le cuestionó de dónde había sacado la cámara, hizo que Salvador posara con la cámara, vio a Salvador con la cámara como algo exótico y fue en contra de los deseos de Salvador, ya que él no quería ser retratado.

¿Cuántas veces han estado en esta situación los niños wixárikas y otros niños indígenas? ¿Cuántas veces han sido capturados en contra de su voluntad, ejerciendo ante ellos una visión de porno-miseria?¹⁴⁷ ¿Cambiaría esta situación si ellos tuvieran acceso a los medios de

¹⁴⁷Luis Ospina y Carlos Mayolo, “¿Qué es la porno-miseria?”, *Tierra en trance*, <http://tierraentrance.miradas.net/2012/10/ensayos/que-es-la-porno-miseria.html> (Fecha de consulta: 20 de

comunicación? Como quedó evidente en las primeras sesiones, la explotación audiovisual a la que han estado sometidos los grupos indígenas, en específico la comunidad wixárika migrante en Aguascalientes, ha sido constante y profunda, a tal punto de huir de las cámaras y ocultarse en espacio públicos masivos, ya que las imágenes que se capturan de ellos, regularmente se hacen sin su conocimiento y consentimiento. El hecho de ser ellos quienes disponen del dispositivo cambia radicalmente las cosas, por un lado les da la facultad de capturar su entorno, tradiciones, personajes y también les sirve para denunciar abusos, en el caso de esta sesión quedó registrado como se tropicaliza a la comunidad en el estado, si es indígena es colorido y servirá como trofeo visual, al menos eso posiblemente pensó quien le tomó la fotografía.

3.3.5 Sesión 5 ¹⁴⁸

Para esta sesión los participantes decidieron grabar nuevamente en el parque, ya que es un espacio a donde recurren para socializar fuera de la esfera de Casa MAIS A.C., para ellos se vuelve un espacio lúdico, fuera del cuidado de sus padres o hermanos mayores. Los videos que fueron grabados en esta sesión fueron realizados principalmente por Junior (Rubén) y Sebastián, la cámara se convirtió en cómplice de sus juegos, los niños no se preocuparon por mantener estable el plano, sino que tomaban la cámara y no revisaban el visor para seleccionar que iban a grabar, la cámara la utilizaron como un compañero de juegos y el descuido en la estabilidad de los encuadres desembocó en videos caóticos, donde no se aprecia nada más que un movimiento brusco y constante.

Sin embargo, hay un plano secuencia de seis minutos, el cual resulta interesante por varios aspectos. Dicho plano secuencia, es grabado en un inicio por Sebastián, quien está en la resbaladilla y nos da un paseo por los juegos del parque, posteriormente graba a unos niños wixárikas jugando a las luchas, comienza a correr y nos lleva a un comedor público, donde Moisés, Evelyn y Jorge están tomando agua, en ese momento la cámara es tomada por Jorge, quien la pone sobre la superficie del comedor público y deja unos segundo el encuadre fijo

Mayo de 2016). Entendiendo dicho concepto como la explotación mercantil de miseria, volviendo las imágenes de pobreza o miseria en un espectáculo sensacionalista.

¹⁴⁸ Sesión 5 del código de tiempo en el video 00:50:31 a 01:00:36.

hacia los juegos, nuevamente Jorge toma la cámara y comienza a narrar sobre ciertos aspectos del parque, incluso entrevista a los demás sobre qué pasa en el parque, posteriormente deciden grabar a los patos, Moisés sugiere que graben el partido de fútbol, pero Jorge le contesta que no, porque los iban a cuestionar el por qué no estaban jugando. El clip termina cuando Jorge cruza los juegos nuevamente y llega a la jaula de los coyotes, donde están Evelyn, Moisés y Sebastián, quienes aúllan, al final Sebastián corre para no ser grabado.



Figura 33. Nando pidiendo la cámara para sus registros

El mismo Jorge grabó otro plano secuencia de cinco minutos con un recorrido similar, pero ahora totalmente controlado por Jorge, que a su vez, por medio de su voz, nos cuenta lo que está sucediendo frente a la cámara. Jorge es uno de los niños wixárikas que más veces ha tomado la cámara y sobre todo que más ha experimentado con el uso de este dispositivo, ya que en un inicio sus tomas eran también caóticas y registraba sin preocuparse por cómo y qué grabar. En esta ocasión tiene un mayor control del encuadre, comienza a buscar una narración con la cámara y su voz, de hecho presenta inquietudes por dirigir a sus compañeros.

Los demás integrantes hicieron grabaciones centradas en los animales, que se encuentran dentro de las jaulas. Sebastián y Jorge, son de los más comprometidos en cuanto al uso de la cámara y el registro, ellos ayudan a capacitar a los demás niños wixárikas en el uso y cuidado de la cámara.

Algo que noté en esta sesión, es el hecho de que graban muy pocos segundos, debido a que aprietan la cámara como si estuvieran tomando una foto. Esto se hace evidente en un video de dos segundos, donde dice Nando: “estoy tomando foto”.

Sus grabaciones generalmente consisten en recorridos de los espacios que habitan o frecuentan, y recurrentemente apuntan hacia el suelo. Es interesante un gesto que realiza Nando, cuando pone la cámara estable y observa por medio del visor de la cámara lo que tiene frente a él, mueve su mano frente al lente para ver si eso también se registra, me parece un gesto para verificar si es la realidad que él ve con sus ojos la que se captura con la cámara.

Al finalizar el día, regresamos a Casa MAIS A.C., donde Eliazar tomó la cámara y comenzó a encuadrar los murales que decoran la vecindad donde viven las familias wixárikas. Su enunciación iba dirigida a un registro de un elemento que se ha vuelto parte de su memoria colectiva reciente, una representación pictórica de su cultura, hecha con ayuda de grafiteros, son murales que ven día con día, pero que para Eliazar resulta importante registrarlos. Su interés se enfocó en una pequeña pintura que fue realizada por él mismo y otros niños wixárikas, me parece un gesto de capturar algo que sienten suyo, algo que los vincula como comunidad.

3.3.6 Sesión 6¹⁴⁹

Esta sesión resulta particular por el hecho de que tuvieron la cámara a su disposición las 24 horas del día durante una semana. Anteriormente, tenían acceso a la cámara solamente cuando yo asistía. ¿Hubo cambios con esta decisión? Definitivamente. Si bien, no realizaron muchos clips de video, si hubo una disposición diferente del dispositivo, es decir, ya no existía la limitación de grabar en el tiempo en que yo iba, que regularmente oscilaba entre dos o tres horas por sesión.

En esta ocasión ellos tenían acceso a cualquier hora del día y el tiempo que desearán grabar. Esto también afectó en la enunciación, y en la creación de semas o encuadres, ya que al tener libre acceso a la cámara, experimentaban nuevas formas de encuadrar y de la puesta en escena. Por ejemplo, el primer video que grabaron, fue de noche, y Sebastián, Eliazar, Adán y Rubén jugaban, entonces Sebastián le dice a Adán, quien era el camarógrafo en ese

¹⁴⁹ Sesión 6 del código de tiempo en el video 01:00:38 a 01:11:03.

momento, que lo grabara, esto nos indica que existe ya un interés y una noción de representar por medio y frente a la cámara. Los planos de Adán son estables, y existe una consciencia de lo que se está grabando, ya que existe un seguimiento consecuente a las acciones que realizan las personas frente a la cámara, de hecho Adán le dice a Toño que haga trucos, en este caso Adán está realizando una dirección de lo que pasa frente a la cámara, si bien no tiene un control total, propone acciones a desarrollar frente a la cámara. De hecho Adán asume su grabación como una transmisión de televisión, ya que durante la grabación, sin corte en la cámara, él realiza un cambio de encuadre y dice: “Un corte comercial” y luego se escuchan palabras que resultan ininteligibles.

Este hecho de dirigir o de sugerir cómo actuar frente a la cámara no fue exclusivo de Adán, ya que Reinaldo, Sebastián y Alicia hicieron lo mismo en diferentes días con diferentes acciones.

Hay algunos *clips* que evidencian lo amenazante que llega a ser la cámara, no parece gratuito el nombre que se le designa a la captura de imagen, ya que en algunos casos se nota una intimidación frente a la cámara, un intentar huir de esa captura y un empoderamiento de quien graba.

En un clip grabado por Jorge, podemos ver la disputa por ver a quién le toca grabar. Además nos permite ver la convivencia de los niños wixárikas después de ir a la escuela. En este mismo clip Adán recrimina a Jorge por andar grabando a los más pequeños de los wixárikas, ya que fue una prohibición de parte de los mayores y Adán, especialmente, estaba al pendiente de cumplir con dicha disposición.

Algunos *clips* grabados por los niños, nos muestran el interior de sus cuartos y a los adultos realizando sus labores, tales como el trabajo en las artesanías Sebastián graba cinco minutos de una de sus tardes, incluso graba lo que él ve en la televisión.

Lo último que graban es el inicio de la decoración navideña de su vecindad. En general, las grabaciones de esta sesión, son registros del entorno, de la convivencia y de la forma de relacionarse los niños wixárikas de la comunidad de Casa MAIS A.C.

En esta ocasión no hubo planos de recorridos caóticos, al contrario, casi en todos los clips hay una estabilidad y un sema o encuadre muy claro, premeditado. ¿Qué problemática se presentó con el acceso libre al uso de la cámara? Se nota que no hay horizontalidad, ya que no todos tuvieron acceso y posibilidad de grabar, y ciertos integrantes tomaron el papel de

controlar y vigilar el uso de la cámara. Esto resultó en pocos clips y casi todos realizados por Adán, Sebastián y Jorge, limitando el acceso al dispositivo por parte de los demás integrantes y parcializando la mirada de la comunidad wixárika.

3.3.7 Sesión 7¹⁵⁰

Nuevamente acudimos al parque a petición de los niños wixárikas. El primero en tomar la cámara fue Adán, quién junto con Jorge comenzaron la grabación a modo de falso documental, en la grabación se observa una simulación de estar en peligro por parte de los niños, es un juego que regularmente realizan al acudir al parque, esta escena recuerda a fragmentos de películas de corte bélicos. Cabe destacar una expresión que realiza Evelyn, cuando ve que está siendo apuntada con la cámara, dentro del caos del juego, ella grita: “Foto pal feis”, esta frase es repetida por Adán en varias ocasiones. Este hecho nos permite confirmar que la comunidad wixárika de Casa MAIS A.C., es permeada por las tendencias de la comunicación global, sobre todo la proveniente de las redes sociales.

Al igual que en otros videos, la cámara pasa a varias manos de los niños wixárikas sin cortar. De este modo vemos diversas formas de enunciación audiovisual en un mismo plano secuencia, cada enunciación apela a los intereses particulares del camarógrafo en turno, mientras unos mantienen la cámara estable y sin comentarios, otros mueven la cámara frenéticamente y utilizan su voz para narrar lo que ocurre realmente o ficticiamente dentro de su convención del juego.

En un momento en que Evelyn tenía la cámara, se hace evidente una noción que comparten varios integrantes de la comunidad wixárika de Casa MAIS A.C., esta noción es el hecho de que a pesar de estar grabando y de conocer la imagen en movimiento, ellos se refieren a que están tomando fotos. En este caso, Evelyn manifiesta: “Estoy tomando fotos.”, aunque posteriormente afirma: “Yo mientras voy grabando.”

Evelyn asume con seriedad su papel como camarógrafa o “camarista” como ella se autodenomina, ya que deja de jugar para realizar el registro, le comenta a Carmen que ella no puede porque está grabando y puede tirar la cámara. Este comentario de Evelyn nos demuestra que algunos niños wixárikas estaban comprometidos con el uso de la cámara y el

¹⁵⁰ Sesión 7 del código de tiempo en el video 01:11:04 a 01:16:10.

registro de su entorno. Gracias a Evelyn, presenciamos el juego de la Ouija, que es una especie de Encantados, donde debes evitar ser tocado por quien es la Ouija, un juego adaptado por los niños wixárikas.

En esta sesión, al final, los niños le designan el uso de la cámara a una de sus maestras, llamada Giselle y Sebastián fue quien la capacitó sobre cómo el uso de la cámara. Sin embargo, Giselle grabó sólo dos *clips* de pocos segundos de duración.

¿Las grabaciones de las recientes sesiones podríamos considerarlas como cine comunitario? En estas últimas sesiones los niños comienzan a tener un mayor control de la cámara, comienzan a familiarizarse a grabar y a ser grabados por ellos mismos, ya no es alguien ajeno a la comunidad quien se encarga de esto. Pero esto no significa que ya articulen un discurso o un cinemorfema completo, ya que sus formas de registro son variables, no mantienen un común denominador, ni una unidad temática y narrativa. Podríamos señalar que si comienzan a crear cinemas como unidades aisladas, que no se relacionan con otros cinemas o *clips* capturados en las sesiones previas o en la presente.

¿Forman estos videos parte de su memoria colectiva? En este aspecto me parece que la respuesta es afirmativa, ya que a lo largo de siete sesiones, los niños comentan videos y experiencias de sesiones anteriores, por lo que no se han convertido en sucesos destinados al olvido, esto debido al involucramiento por parte de la comunidad en las grabaciones, ya que al ser ellos los protagonistas y realizadores, la actividad se vuelve significativa y se convierte en una memoria episódico-autobiográfica y por lo tanto colectiva, ya que recordemos que la memoria colectiva se compone de varias memorias individuales que comparten recuerdos en común.

Los videos que ellos producen son almacenados en sus teléfonos celulares y ellos administran si los conservan o los desechan, aunque gran parte de esos videos están en plataforma en línea. En los casos de los videos capturados por la cámara que les proporcioné, la mayoría están a resguardo de la Dr. María del Carmen Wuotto y Elizabeth Wuotto, responsables de la organización y logística de MAIS A.C. Ellas cuentan con el material audiovisual y los ponen a disposición de la comunidad cuando sea requerido.

3.3.8 Sesión 8¹⁵¹

En esta sesión la grabación resultó de forma imprevista, ya que se celebraba la posada de Casa MAIS A.C., la cual es una gran fiesta para la comunidad wixárika que ahí habita, ya que les llevan piñatas, atole, tamales, juguetes y regalos, además de que realizan juegos y cantos tradicionales. La comunidad invitó a varias personas que de alguna u otra forma se vinculan con la comunidad, incluido yo.

Cuando estaban rompiendo la piñata, Nando me preguntó si llevaba la cámara, le comenté que yo no la tenía, en ese momento el encargado de la cámara era Sergio, pero no estaba y nadie sabía dónde había guardado la cámara, entonces decidí prestarle mi celular para que realizara capturas del evento. Lamentablemente la capacidad de memoria de teléfono fue muy limitada y Nando pudo realizar muy pocos clip de video. Sin embargo, los *clips* resultan valiosos como registro y memoria de ese evento. Ya que la posada en sí misma se convierte en memoria colectiva, ya que al estar registrada se preserva y en sus posteriores revisiones el recuerdo se fortalece y se propaga.

3.3.9 Sesión 9¹⁵²

El día de hoy, en la sesión participaron exclusivamente Sergio y Lupita, ya que Sergio me pidió de favor que si le enseñaba algunas técnicas de boxeo. Después de entrenar, Sergio y Lupita comenzaron a narrarme la historia de Watákame, es una de las historias fundacionales de la cosmogonía wixárika. La historia cuenta la travesía de Watákame, el ancestro de los wixárikas, por rescatar los diversos tipos de maíz y frijoles debido a un diluvio universal, para después repoblar la tierra y sembrar el maíz y los frijoles que había resguardado.

La historia es narrada de generación en generación. Esta historia sirve como antecedente de un interés por narrar temáticas wixárikas, ya que en un inicio los participantes se negaban a compartir su cultura, incluso la mayoría decía que no sabía hablar wixárika, que solamente sabían hablar español.

¹⁵¹ Sesión 8 del código de tiempo en el video 01:16:12 a 01:20:05.

¹⁵² Sesión 9 del código de tiempo en el video 01:20:07 a 01:26:00.

Posteriormente Sergio compartió con Lupita y conmigo, su cuaderno de dibujos. Sergio tiene interés de ilustrar la historia de Watákame, utilizando su voz y dibujos para crear un video.

Cabe añadir que al terminar la sesión Sergio e Ismael se me acercaron, me querían platicar una historia que querían escribir y posteriormente grabar. La historia narra la vida de una joven, que queda huérfano, sus abuelos lo educan y cuidan, cuando crece, migra de la sierra a la ciudad, y se encuentra con la dificultad de hablar español, ya que el chico sólo sabe hablar en wixárika o wirra, como dice Sergio. Después el chico, se supera y estudia, además de que comienza a entrenar fútbol, posteriormente llega a jugar profesionalmente. Esta historia que me platicaron, es un sueño que comparten varios de los jóvenes de la comunidad wixárika de Casa MAIS, sueñan con ser futbolistas profesionales.

En conclusión de esta sesión, observo una apertura por parte de los participantes por compartir sus costumbres, mitos e intereses, si bien por el momento han sido muy cautos, el hecho de que ellos son los responsables de las grabaciones y de la selección de contenidos o temas, les ha brindado seguridad y confianza para abordar otras formas de enunciación, más allá del mero registro documental, que por sí mismo resulta valioso.

En un inicio muchos *clips* de corta duración, posteriormente pocos con larga duración y al final los justos con la duración precisa para ellos.

3.3.10 Sesión 10¹⁵³

Esta sesión estuvo determinada por la participación de integrantes que regularmente no toman la cámara, en este caso se trata de cuatro niñas, Ale, Yuri, Alicia y Judith, son niñas de entre cinco y ocho años.

La primera en grabar fue Judith, la más pequeña del grupo de niñas, lo que encuadró fue a sus compañeras jugando a hacer dibujos invisibles, resulta valioso porque es un registro de su forma de relacionarse, de sus juegos y de las historias que acompañan a estos juegos.

Posteriormente Alicia tomó la cámara y Ale comenzó a narrar una historia de terror que vio en la televisión, uno de sus grandes referentes audiovisuales. Un momento después

¹⁵³ Sesión 10 del código de tiempo en el video 01:26:03 a 01:35:08.

invertieron los papeles y Alicia contó una historia improvisada, en la cual involucraba a niños y niñas de la comunidad. Estas historias eran narradas en menos de un minuto.

Al terminar de contar las microhistorias, Ale y Yuri iban a cantar una canción, Alicia comenzó a grabar, pero Ale le pidió que se esperara, que todavía no estaba lista.

¿Qué significa este gesto, en apariencia simple? La lectura que hago, es que existe una conciencia frente a la cámara, Ale todavía no estaba y lista y le pidió a Alicia que todavía no la tomara, ya que le faltaba prepararse para estar frente a la cámara, estar dispuesta para ser capturada. Puede ser que ya no sean tan inocentes, que al estar frente a una cámara les convoca a actuar diferente.

En un inicio había intimidación por parte de algunos niños y niñas al estar frente a la cámara, ahora parece que existe una atracción y premeditación para grabar y estar frente a la cámara. Después las niñas propusieron que jugáramos todos, entonces le designaron la cámara a Adán.

Adán, como ya lo había mencionado anteriormente, es uno de los niños que más explora el uso de la cámara y la enunciación. Adán comenzó registrando el cielo y el desarrollo del juego, pero cabe mencionar que es inquieto, entonces se escucha su voz, que se convierte en una especie de consciencia de Adán, por un momento nos permite ingresar a su mirada, a su enunciación del mundo, del entorno y de su comunidad, habla para él mismo, pero lo está registrando, nos comparte su intimidad. De pronto comienza a poner su mano frente al lente, este hecho ya había ocurrido, es una especie de hacer constar que él también está en el registro, que fue testigo y un fragmento de su cuerpo lo confirma. Intenta, ya sea con su voz o con su cuerpo, ser parte del encuadre, de la enunciación, se convierte en una participación doble, la primera como enunciador y la segunda como parte de lo enunciado.

3.3.11 Sesión 11¹⁵⁴

El día de hoy estuvo plagado de historias. A los chicos wixárikas les imparten cursos de regularización escolar, quien se los imparte es la maestra Giselle. Con ella han visto narraciones literarias y teatrales, por lo que el día de hoy, los niños wixárikas estuvieron muy participativos, compartiendo sus historias y registrando con la cámara.

¹⁵⁴ Sesión 11 del código de tiempo en el video 01:35:10 a 01:50:24.

La sesión comenzó con un paseo por triciclo realizado por Ale, se nota su estabilidad con la cámara. Generalmente Ale no ha participado, pero las dos últimas sesiones ha sido parte del grupo de cine. Posteriormente Alicia me grabó e hizo su enunciación por medio del encuadre y a la vez dijo: “Deja tomo a él”. Este gesto se suma a otros que han ocurrido recientemente, donde los niños se empoderan del dispositivo y ejercen su derecho a registrar su entorno, son ellos lo que ahora graban, los que capturan y registran, se asumen como entes capaces de capturar un fragmento de realidad, de su realidad.

En varios *clips* de la sesión se puede observar, que yo estoy sentado y los niños comienzan a narrarme historias que quieren hacer película, yo escribo para tener el registro en papel y se anexa al registro en video.

Adán, uno de los niños más participativos a lo largo del proceso, tomó la cámara un momento y comenzó a grabar a Ale y a su pequeño hermano, pero ella le dijo que no grabara al pequeño, este suceso ya tiene referentes en sesiones anteriores, ya que los adultos les indican que a los pequeños no les tomen video ni foto, aun a estas alturas desconozco la razón de esa resistencia a que retraten a los más pequeños, me imagino que es en respuesta a su cosmogonía, al uso que le dan a las imágenes y a la explotación audiovisual a la que han sido sometidos.

Adán aprovechó su momento con la cámara para encuadrar una actividad que resulta esencial en la convivencia de los niños y jóvenes wixárikas, el fútbol. Jugaban Chava, Jorge y Reinaldo, Jorge dijo que iba a realizar el mejor tiro del mundo, otra vez podemos apreciar su predisposición a actuar frente a la cámara, a jugar estando frente a la cámara, se forman una especie de personaje, que les permite libertades que sin estar presente la cámara, difícilmente sucederían.

Posteriormente Marcelina hizo de camarógrafa, lo que capturó fue el momento en que Esmeralda y Carmen me narraban la historia que escribieron con la maestra Giselle. Esta historia la quieren realizar en video, pero quieren que sólo participen las mujeres que escribieron la historia: Marcelina, Esmeralda, Yulima, Alma y Carmen. Ya que no quieren que los hombres se vayan a burlar de ellas. En la próxima sesión se realizarán las grabaciones.

En uno de los *clips*, se escucha una conversación, donde Marcelina dice que ya no es wixárika, que lo fue, pero ya no más, hablaba de que era de diferentes nacionalidades y hasta daba porcentajes, Carmen se unió a la moción y dijo que ella era gringa, comenzaron a jugar

con el asunto de la nacionalidad, al final si aceptaron ser wixárika, hasta con cierto orgullo. ¿Por qué ocultar o negar su identidad? Al parecer existe un rechazo por parte de los más jóvenes a aceptar su raíz indígena. Esto es algo que se vuelve evidente cuando platico con ellos, ya que siente una atracción por pertenecer al entorno urbano de Aguascalientes, lo cual resulta de lo más lógico, ya que es su lugar que habitan.

Al terminar este suceso, la cámara paso a manos de Lupita. Ella tiene mucho cuidado en sus grabaciones, desde el inicio le ha interesado el uso de la cámara y además muestra destreza para usarla, al igual de Adán y Jorge, son los que más usan y conocen la cámara.

Lupita comenzó grabando a los niños jugando fútbol, Giselle les hablaba para que fueran a hacer su tarea, en el video se aprecia como los niños ignoran el mayor tiempo que les es posible la petición de la maestra Giselle. Este video es un registro de un momento de su infancia, de una acción que la mayoría de los niños hace, evitar la tarea, pero es importante para la comunidad porque fue registrada por alguien de la comunidad.

Cuando los niños se fueron a hacer tarea, Sergio se acercó a nosotros y nos comenzó a mostrar sus dibujos. Sergio está muy agradecido por la clases de box que le estoy dando, se ha abierto mucho. En esta sesión nos permitió ingresar en un espacio íntimo, su cuaderno, en cual se ven reflejados algunos de sus gustos y sus relaciones sentimentales. Al ser capturado por Lupita, Sergio se sintió con mayor confianza para poder compartir un fragmento de su día. Los encuadres de Lupita resultan variados. Se nota una búsqueda por conformar una enunciación personal.

Sergio me realizó una confesión, me comentó que él está en el proceso de ser mara'akame.¹⁵⁵ Los mara'akames son de las personas más respetadas en la cultura wixárika, ya que son los contenedores del conocimiento integral de sus tradiciones, ritos, cánticos, ceremonias y medicina. Regularmente se hereda el papel de padre a hijo, sin embargo, existen casos que son elegidos por los espíritus. Cada mara'akame lleva un proceso personal de aprendizaje y siempre tiene que enfocarse en el bien de su comunidad. Sergio tiene la intención de registrar parte de su proceso, pero no es bien visto por parte de los otros mara'akames.

¹⁵⁵ Mara'akame, se puede traducir como curandero, jicarero, chamán, brujo. Son hombres de conocimiento, intermediarios entre los vivos y los espíritus.

Además Sergio me mostró un libro donde viene escrita la historia de Watákame, pero me advirtió que la historia está incompleta y que hay detalles importantes que no están incluidos. Cuando estábamos conversando sobre la historia se acercó Cristo, hermano mayor de Sergio y Lupita, me comentó Sergio que Cristo también va a ser mara'akame y que él conoce muy bien las historias y leyendas, pero no quiere compartirlas a los mestizos.

Esta sesión fue muy robusta en cuanto a sucesos, historias y proyectos para desarrollar en un futuro próximo. No hubo muchos videos, pero los que se obtuvieron fueron precisos, en el sentido que existe un objeto, suceso o acción, que resulta interesante y que es enunciado con consciencia, ya no son los registros del inicio, en donde se estaba conociendo el dispositivo y las posibilidades de encuadres o enunciaciones.

Los participantes ya generan semas o encuadres, también comienzan a articular cinemas, sobre todo Lupita, quien realizó una serie de grabaciones bajo una misma lógica, que era enunciar el trabajo manual de su hermano. Aún no han realizado cinemorfemas, o productos terminados, por ejemplo un retrato, un cortometraje o una película, que sea una construcción de semas y cinemas con una determinada posición enunciativa.

Se podría determinar que existen cinemas que bajo ciertas lógicas de curaduría cinematográfica pudieran ser consideradas como un producto terminado, pero en el cine comunitario, quien elige es la comunidad y todavía no ha surgido esa nominación por parte de los wixárikas.

3.3.12 Sesión 12¹⁵⁶

Llegó el día de generar un cinemorfema, específicamente un cortometraje de terror, titulado “Las muchachas locas de Casa MAIS”. Cinemorfema pensado desde el guión, es decir que ya se anticipaba que iban a grabarse varios semas y a su vez se obtendrían varios cinemas que en el montaje se convertiría en una enunciación audiovisual completa.

Ya se había planeado que se iba a grabar este día, ellas iban a dirigirlo y actuarlo, Marcelina y Esmeralda decidieron integrar a Jorge como camarógrafo, ya que es hermano de Esmeralda y de Carmen, además de que es uno de los niños que más ha participado y mostrado interés por usar la cámara. Las chicas estuvieron ensayando a lo largo de la semana.

¹⁵⁶ Sesión 12 del código de tiempo en el video 01:50:26 a 01:52:36.

La locación sería su espacio donde toman clase, en realidad es un espacio multiusos, ya que sirve para recibir visitas, como oficina o sala de juntas, en esta ocasión será el set donde se desarrollará la historia.

Antes de comenzar las chicas sacaron ropa y otros elementos para decorar el espacio, esa parte fue resultado de su intuición, en los laboratorios nunca se les enseñó que se debe decorar el lugar donde se graba, pero ellas creyeron que era lo mejor para lograr crear la imagen de los espacios de la historia.

Una vez armada la locación, comenzaron a leer la primera escena, Jorge la escuchó, y tomó una silla con ruedas para que pudiera sentarse y yo lo empujarlo, de esta forma, los movimientos de cámara serían más fluidos.

Se grabó la primera escena, ellos decidieron hacerlo por plano-secuencia, es decir, un encuadre-cinema (ya que involucra los dos niveles, por un lado el encuadre y la unión de otros encuadres, a menos que sea fijo). Las chicas interpretaron sus papeles emulando el estereotipo de la mujer fresa de Aguascalientes. ¿Por qué tomaron esta decisión? Parece que es una especie de idealización, ya que a final de cuentas, al ser wixárikas migrantes en una ciudad, son grupos destinados a la marginación, y la ilusión de varios integrantes de la comunidad es insertarse totalmente en las dinámicas urbanas. Recordemos que en la sesión pasada, Marcelina dijo que era 50 por ciento wixárika, después se retractó, pero existe una especie de vergüenza por su condición indígena.

Había un gran revuelo alrededor de la grabación por parte de los demás integrantes de la comunidad, varios niños querían entrar a ver lo que se estaba grabando, muchos querían formar parte de este evento, pero las chicas por pena no les permitieron el acceso a la locación.

Cabe señalar el espacio sirvió, con ligeras modificaciones, como la mayoría de las locaciones estipuladas en el guion.

Después de la segunda escena, donde visitan una tienda de ropa y sufren de una aparición fantasmal, las chicas salieron del espacio y fueron a sus casas a cambiarse, ya que la escena siguiente era en un antro.

Las chicas se tomaron su tiempo y se divirtieron al prepararse para la escena, ya que se maquillaron, algo que regularmente no hacen, esto generó una mayor conmoción entre los jóvenes, que nunca habían visto a sus hermanas, primas o vecinas tan arregladas.

Una vez que terminaron de arreglarse, continuaron con las grabaciones. Todas tomaban las decisiones, todas las propuestas eran aceptadas. Jorge les hacía recomendaciones sobre sus movimientos, para que se viera mejor en el encuadre. Solamente una escena fue grabada fuera de ese espacio, una escena en el baño, donde se aparece el fantasma.

Al finalizar la grabación las chicas estaban contentas, la experiencia de haber actuado, de haber encarnado a lo personaje que escribieron les había divertido. La edición la voy a realizar en base al guion y les mostraré el montaje, ellas me dirán qué se mueve, qué música, color, créditos y demás detalles necesarios, para que el cortometraje quede lo más cercano a lo que pensaron en conjunto.

La grabación se realizó en orden cronológico del guion, es decir, que se grabó de inicio a fin. Esto fue decisión del grupo, así pensaron que era más fácil.

Si recordamos, en una de las primeras sesiones, Marcelina externó que no le gustaba ser grabada. En este cortometraje esa concepción cambió radicalmente, ya que Marcelina fue una de las protagonistas y se veía muy segura frente a la cámara,.

¿Será que hubo una especie de asimilación de estar frente a la cámara? Al parecer sí, ya que con cada grabación que realizaban en sesiones anteriores, los wixárikas encontraban nuevos ángulos, movimientos y usos de la cámara, descubrieron nuevas vías de estar frente al dispositivo, esto afectó de forma directa el hecho de que en esta sesión pudieran representar un guion que ellas escribieron, con una cámara capturándolas, lo determinante es que fue una necesidad o interés que surgió por ellas mismas y la ejecución estuvo enteramente a su juicio.

Se puede decir que esta producción sí se inserta en la definición de cine comunitario, ya que desde la historia, la temática, la fotografía, dirección y demás decisiones, fueron tomadas de forma horizontal, respetando su derecho de crear imágenes en movimiento a partir de ellos, no hubo una imposición externa, fueron ellos quienes determinaron la dinámica de producción de este cortometraje.

3.3.13 Sesión 13¹⁵⁷

Hoy llevé los avances del montaje del cortometraje. Es muy interesante como les atrajo verse representadas, capturadas en video, actuando un papel que ellas escribieron. El orden les

¹⁵⁷ Sesión 13 del código de tiempo en el video 01:52:38 a 01:53:30.

pareció bien, ya que estaba armado de acuerdo al guion. Decidieron que el color de la imagen debía ser verdosa, para causar más miedo, y el color de las letras debía ser rojo, como la sangre. Por último me pidieron una canción para insertarla en la escena del bar, es una canción de reggeaton, un género musical que les gusta mucho. Con estas indicaciones se puede continuar con el montaje. La próxima sesión les mostraré el corte final. Las niñas están ansiosas de ver el cortometraje terminado.

3.3.14 Sesión 14¹⁵⁸

Llegó el día de mostrarles el cortometraje completo. Primero lo vieron las chicas y Jorge, que fueron los realizadores. Cuando vieron los créditos de inicio y la música, se pusieron muy felices, se veían entre ellos y se reían tímidamente. Cuando terminó y vieron sus nombres comentaban sus impresiones del cortometraje, lo vieron un par de veces más.

Posteriormente permitieron que más integrantes de la comunidad vieran el producto, en este caso, a ver a sus compañeras, los espectadores se reían y disfrutaban ver a alguien conocido en la pantalla. A pesar de que el cortometraje se prestó a burlas por parte de algunos jóvenes wixárikas, no mermó en el ánimo de quienes lo realizaron.

Este cortometraje lo compartieron también a los adultos. Ellos lo vieron con mucho interés, especialmente Armando, padre de Marcelina, hubo muchas risas por parte de los adultos, se entretuvieron con un producto hecho por jóvenes de su comunidad. Al finalizar la proyección Armando felicitó a los que trabajaron en el proyecto.

Esta fue la última sesión con la comunidad wixárika.

Comenzamos con grabaciones que solamente presentaban semas o encuadres, con mucho movimientos en las primeras sesiones, algo que resultó de la exploración del dispositivo, una vez que dominaban el uso de la cámara y que incrementaba el interés por usarla, pasaron al cinema, es decir la conjugación de varios encuadres, sin un discurso sólido o claro, ya que continuaban experimentando con el lenguaje audiovisual, aunque ya comenzaban a buscar narrar de alguna forma, ya sea con su voz o con pequeñas representaciones espontáneas. Al final lograron articular un cinemorfema, inspirado en el cine de terror, pero incorporando su contexto y siendo ellos los actores y realizadores.

¹⁵⁸ Sesión 14 del código de tiempo en el video 01:53:32 a 02:09:40.

Al final del laboratorio tenemos imágenes de wixárikas jugando, llorando, platicando, dibujando, actuando, conviviendo, festejando y narrando, hay unos registros muy diversos de la comunidad wixárika de Casa MAIS, realizado por ellos mismos, bajo sus propios términos y búsquedas. Si bien no escogieron el dispositivo con el cual grabar, sirvió como un precedente para sus futuras incursiones en la realización audiovisual comunitaria.

Conclusiones

La investigación al ser realizada bajo el enfoque de la autoetnografía y de la antropología experimental, permitió participar como investigador, observador, facilitador, compilador y realizador del fenómeno del cine comunitario, aplicado al tres casos de estudio o experiencias de creación comunitaria. Estos papeles asumidos durante la investigación posibilitaron una visión más amplia sobre el cine comunitario, ya que se escucharon opiniones de investigadores, historiadores, realizadores y personas involucradas en dicho esquema de creación e inclusive se participó en dinámicas de realización de carácter comunitario, resultando en una reflexión abordaba igualmente desde diferentes enfoques y perspectivas, dando cuenta de lo sucedido desde la experiencia propia, la teoría y las opiniones de otros realizadores e investigadores.

En la investigación se partió de la revisión histórica realizada en el capítulo primero, donde se presentan los orígenes y el estado actual de cine comunitario, en Latinoamérica y específicamente en México. Dicha revisión permite definir y comprender el fenómeno del cine comunitario en un espectro más amplio, ya que se ven los modos de producción que ha sido utilizado y cuáles son las circunstancias históricas, económicas, sociales y tecnológicas que han llevado a la posibilidad latente de la producción de carácter comunitario hasta nuestros días.

El antecedente histórico documental, sirvió como guía para proponer los laboratorios de cine comunitario en la ciudad de Aguascalientes con los grupos Kaparratas Skate (KPR) y la comunidad wixárika migrante de MAIS A.C., anexándose la experiencia de Cinebruto Mx, en la Ciudad de México.

En el segundo capítulo se analizó la relación del cine con la memoria colectiva. El cine al ser un medio primordialmente masivo, tiene la posibilidad de construir, reconstruir y destruir la memoria individual, colectiva e histórica. De ahí la importancia de abrir la producción a grupos marginados, invisibilidades o exóticamente por medio de producciones de carácter hegemónico o industrial.

En base a la experiencia obtenida en los laboratorios de cine comunitario y el caso de Cinebruto, se exponen las siguientes reflexiones en torno a la producción comunitaria.

1.- A partir de los resultados de los laboratorios de cine comunitario se concluye que cada caso exige una metodología diferente. Si bien se parte de la necesidad de producir un mensaje, sea de carácter documental o ficcional. A pesar de que las líneas investigativas y los métodos propuestos eran similares, cada grupo presentó o requirió una disposición y aplicación diferente.

a) Cinebruto Mx: Esta propuesta de realización comunitaria de alta gama (definida de este modo por José Celestino Campusano), parte de experiencias, historias, rostros, espacios y tradiciones de alguna comunidad, pero se transforman en ficción a partir de que Campusano las inserta bajo el formato de guión, para producirlas de acuerdo a las técnicas y logística de un cine autoral, utilizando a la comunidad en papel activo, desde intérpretes de sus propias historias hasta productores al invertir alguna suma de dinero o en especie. Sin embargo, se produce bajo el sesgo de Campusano, quien no siempre forma parte de la comunidad retratada, sino que realiza un proceso de investigación para acercarse lo mayor posible a la realidad del grupo humano de la historia que se narra. Por lo tanto su metodología de trabajo está anclada a procesos industriales de realización, con gente específica en cada puesto (fotógrafo, sonidista, editor, por mencionar algunos), Campusano al querer ampliar el rango de historias, lugares, rostros y formas de hablar de Argentina y Latinoamérica, busca comunidades y grupos, regularmente marginados, para conocer su contexto, pidiéndoles historias que resulten cruciales para el grupo, posteriormente Campusano las ficcionaliza y las estructura para filmarlas. Su selección se basa en la empatía por los grupos, en algunos casos, ha sido la misma comunidad quien genera el contacto con Campusano para buscar la posible realización de una película. Este cine más que comunitario se podría denominar cine participativo o colaborativo.

A pesar de que son bienvenidas las propuestas la toma de decisiones temáticas y creativas, Campusano siempre tendrá la última palabra (horizontalidad) y se realiza a partir de su diseño como director. Por este hecho ha sido sumamente puesto en duda si las producciones de Cinebruto son realmente cine comunitario.

Campusano busca dar otras perspectivas y formas de producir cine comunitario, alejándose de lo precario y de lo aficionado, busca capacitar a diferentes grupos sin acceso al conocimiento sobre la realización audiovisual, para que una vez que se apropien de los

recursos y conocimientos prácticos, los utilicen para producir sus proyectos como comunidad. Hasta la fecha ninguna comunidad ha desarrollado más proyectos audiovisuales, además de los realizados con Cinebruto. Sin embargo, se considera que hace falta una distancia temporal de algunos años para poder evaluar si la propuesta de Campusano tiene la resonancia en las comunidades a tal grado que produzcan sus propios contenidos como grupo.

En el caso del proyecto de *Contraviento*, que surge a partir del taller realizado en la Ciudad de México, impartido por el propio Campusano, se buscó una organización lo mayormente comunal, no lograda del todo, ya que se partía de una historia en la cual no todos los involucrados estaban de acuerdo ni conocían a profundidad y las decisiones siempre provenían por parte de alguno de los directores, aunque sí se propició el diálogo y la entrada de propuestas, pero en el montaje final, solamente intervinieron los productores y los directores. Esta dinámica fue determinada por Campusano y los organizadores y productores del taller.

En este caso quedó evidente que sin un conocimiento o penetración real con la comunidad o grupo humano que se busca presentar en pantalla, lo que se logra es una mirada sumamente difusa y limitada, en reiteradas ocasiones mostrando imágenes estereotipadas. Y el estereotipo es algo de lo que se busca alejarse Cinebruto. Campusano al contrario, busca la mayor honestidad en cuanto a las narraciones de la comunidad y todo lo que está alrededor de ellas (espacios, rostros, formas de hablar, de vestir y la forma de relacionarse como comunidad, entre otras particularidades).

b) MAIS A.C.: La comunidad wixárika migrante en Aguascalientes, tiene una forma de organización y de convivio entre ellos muy reconocible. Heredada de generación en generación, el sentido de comunidad entre esta etnia es muy fuerte, en primer lugar porque se vive de esta forma en la sierra o en sus lugares de origen. En segundo porque los rituales, ceremonias y festejos siempre están relacionados con compartir con otros la experiencia, son una tribu unida, que peregrina todos los años rumbo a Wirikuta, sufren de los mismos atropellos por parte de las autoridades y la explotación de sus tierras sagradas por empresas privadas. En resumen, comparten de forma grupal las alegrías y tristezas, acontecimientos, problemáticas, trabajos y cosmogonía, algo recurrente en la mayoría de las etnias en México y Latinoamérica.

En particular el caso de los wixárikas habitantes de MAIS A.C., comparten el hecho de ser migrantes, de vivir en un estado que no es su lugar de origen, pero el cual han elegido para trabajar, vivir y formar sus familias. A la fecha ya hay wixárikas nacidos en Aguascalientes, estos casos seguirán ocurriendo y la población wixárika crecerá en el estado.

Partiendo de estas puntualizaciones se puede determinar que la organización comunitaria necesaria para llevar a cabo los laboratorios de cine comunitario, se realizó de forma natural, debido a su forma de convivir en grupo.

Los hallazgos y problemas que surgieron para desarrollar el laboratorio, fueron los siguientes:

- La barrera de la lengua. Los wixárika generalmente son bilingües. Sin embargo, no dominaban el español al cien por ciento todos los participantes del laboratorio, y el investigador no sabía hablar wixárika, lo que presentaba una dificultad para la comunicación oral en algunas ocasiones. Este hecho sólo presentó un problema real las primeras sesiones, ya que también había incomunicación por inhibición de parte de los wixárikas frente al investigador.
- La explotación audiovisual a la que han estado expuestos, no sólo la comunidad wixárika, sino en general los grupos étnicos de México, ha resultado en una distancia hacia los dispositivos de captura que vienen del exterior de la comunidad. En las primeras sesiones se mostraban cohibidos por la cámara, aunque eran ellos mismos los que se grababan, al estar el investigador como observador participante, no había la suficiente confianza como para ser grabados de forma natural. Sin embargo, al ser ellos los que manipulaban y decidían qué se iba a grabar, cambió su disposición frente a la cámara.
- La falta de conocimiento de uso de cámaras. En este aspecto no se puede generalizar, pero es un hecho que la mayoría de los wixárikas no han tenido accesos a una videocámara u otro dispositivo para capturar imágenes en movimiento. Hay un hecho que no debe pasar desapercibido para entender el posible futuro o presente del cine comunitario para comunidades de recursos limitados, y son los teléfonos celulares inteligentes o smartphones, ya que permiten captar video y compartirlo casi de forma inmediata por medio de internet. Bajo este esquema de producción y de exhibición es que la comunidad wixárika comenzó a realizar videos y los compartían con sus

familiares y amigos, este hecho fue comunicado por parte de los wixárikas al investigador.

- Grabar por grabar o la inocencia ante el dispositivo. En ocasiones mientras se desarrolló el laboratorio, los participantes realizaban capturas sin fijarse en lo que encuadraban, solamente presionaban el botón de grabar y corrían con la cámara apuntando al suelo, eso pudo haber sido una búsqueda si hubiera sido un caso aislado, pero fue un hecho recurrente, que se relaciona con la falta de interés en grabar en ese momento, simplemente se conformaban con tener la cámara, sin importar qué grababan. Esto corresponde en parte a su falta de contacto con dispositivos como las cámaras, al menos de forma frecuente. En el caso del laboratorio, al ser novedad la cámara todos querían usarla, incluso sin saber para qué o por qué usarla, este hecho habla de la inocencia de los wixárikas ante el registro audiovisual proveniente desde la misma comunidad.

c) Kaparratas Skate (KPR). Este grupo o comunidad tienen la particularidad de compartir un pasatiempo y su afición es llevada a tal nivel que es parte fundamental de su vida, incluso varios de los integrantes se dedican profesionalmente al skateboarding, el cual se vuelve su principal forma de sustento económico. El pasatiempo pasa a ser su prioridad y sus relaciones que se crean a partir de dicha disciplina se vuelven las más importantes y profundas para los sujetos.

Este grupo viene de una generación con una gran exposición hacia contenidos audiovisuales, específicamente de videos, los cuales utilizan para diversos fines, desde tutoriales hasta comerciales para determinadas marcas, también los utilizan frecuentemente como apoyo para mejorar sus habilidades, ya que es una forma de ver su desempeño, con la distancia que permite grabarse y luego visualizarse. Es un grupo que gracias a las posibilidades de acceder a equipos de video a costos razonables y apoyándose en las herramientas de los teléfonos inteligentes, se graba constantemente, esta actividad del registro audiovisual, es frecuente en la mayoría de los grupos de *skaters*.

Los integrantes de Kaparratas al estar insertados en las dinámicas de las redes sociales y de los contenedores de videos en línea, comparten su material con sus familiares, amigos y

conocidos, teniendo la posibilidad de comunicarse de forma casi inmediata, teniendo retroalimentación de sus mismos integrantes y de su círculo inmediato.

Sus grabaciones las realizan en diversos formatos, desde cámaras de video profesionales, cámaras deportivas y dispositivos móviles (teléfonos y tabletas). Muchos de sus videos los producen bajo consignas de marcas de *skate*, las cuales los contratan para que graben y realicen suerte y piruetas, vestidos de la marca que estén promocionando o usando sus artículos y patinetas.

Su distribución de materiales se realiza desde múltiples plataformas, desde el mismo teléfono móvil, vía internet (en plataformas de video, revistas en línea y redes sociales) y en ocasiones en Dvd's distribuidos en espacios especializados de skateboarding y deportes extremos.

La comunidad de Kaparratas, al estar en constante producción, exhibición e interacción con las producciones audiovisuales que realizan, tienen un acervo amplio de material que sirve como elemento de soporte de la memoria, con el cual evocan o rememoran hechos, lugares y personajes que son importantes para ellos, reconstruyendo cada determinado tiempo su memoria colectiva y dejando un referente para la consulta y revisión por parte de agentes ajenos a las comunidad, ya que al grabarse ellos, también graban una pequeña parte de historia de los jóvenes de Aguascalientes, que a su vez es una pequeña historia de México, de Latinoamérica y por lo tanto del mundo.

2. El cine comunitario se vuelve accesible gracias a los nuevos medios. Tanto en su realización como en su exhibición y difusión

Este tópico se planteó desde el primer capítulo. Existe una relación entre la entrada de las tecnologías digitales en video al mercado comercial con la producción de cine comunitario, ya que se volvió accesible la adquisición de equipo para registrar acontecimientos o historias de la comunidad, para posteriormente visualizarlas en plenaria sin la necesidad de invertir grandes cantidades de dinero, como lo exigía el trabajar con celuloide o material fílmico.

Si la cámaras de video facilitaron el registro, los teléfonos móviles con cámara que permiten registrar en fotografía y en video, accesibles para muchos, han provocado que la realización de cine de carácter comunitario sea más frecuente, ya que incluso algunos teléfonos incluyen aplicaciones para editar los videos y compartirlos en plataformas virtuales.

Por ejemplo la comunidad wixárika de MAIS A.C., compartía sus videos y fotos por medio de las redes sociales, era una forma de comunicarse con sus familiares de otras ciudades, inclusive con personas que trabajan en Estados Unidos de América. En este caso, el registro y la creación audiovisual tiene una pertinencia fundamental para seguir generando lazos, se convierte el cine comunitario en un medio de comunicación, y estos eventos, rituales, escenas cotidianas y creaciones de ficción se vuelven un referente y un soporte de la memoria colectiva del grupo.

El caso de KPR *skate* es similar, con la diferencia de que ellos se han apropiado de la captura y de la difusión de sus producciones comunitarias de una forma más profunda y versátil. Ya que ellos comparten sus actividades para comunicarse con otros, pero también lo hacen como una acción financiera, ya que muchas veces suben sus videos en relación al patrocinio que tienen de una marca determinada de insumos de skateboarding o patinaje. En otras ocasiones son registros de sus actividades en lugares fuera de la ciudad de Aguascalientes, y esto en un lapso corto de tiempo (en meses o en pocos años) puede ser recordado, gracias a las notificaciones que emiten las redes sociales, las cuales hacen la función de un almanaque virtual y regularmente convocan al recuerdo de acciones comunitarias, para publicarlas y que sean comentadas por los involucrados y sus allegados. Y aun sin la necesidad de estos recordatorios, los registros que generan como comunidad tienen una importancia relevante en la conformación de su identidad y de su memoria colectiva.

Si bien Cinebruto utiliza las plataforma virtuales y las redes sociales para la visualización y la vinculación con diversas comunidades para la creación de contenidos, la exhibición por ahora se realiza, principalmente, en festivales de cine, en canales de televisión y en algunos casos en servidores vía *streaming*. Aunque la búsqueda de Cinebruto es expandir la producción y difusión, sin los impedimentos o condiciones de las instituciones gubernamentales o privadas que controlan los visionados, sino que en un futuro se tenga el acceso a los contenidos de forma gratuita y desde cualquier parte del mundo, siempre y cuando allá conexión a internet.

En cuanto a los dispositivos de captura, que en los casos de MAIS A.C. y de KPR *skate* se inclinaban al uso de teléfonos inteligentes o con la función de captura de fotografía y video, Cinebruto busca, en cada nuevo proyecto, superar técnicamente al anterior, aunque

eso no les presenta una limitante en caso de que no se consiga el subsidio o financiamiento para realizar la producción, lo que queda claro es que su búsqueda es por un cine comunitario con salida comercial y de alta gama.

3. La relación que ejerce el audiovisual en la memoria colectiva del grupo y de los individuos que lo ven o participan en el proceso se vuelve relevante. Durante el proceso de investigación y de realización del trabajo práctico con los laboratorios de cine comunitario, se percibió la penetración que tiene el audiovisual en quienes los realizan, ya que al estar detrás y frente a una cámara su experiencia se vuelve relevante, ya que son ellos quienes deciden qué grabar, cómo grabar y cómo comportarse frente a quien graba.

4. El cine como medio para creación de memoria colectiva ¿Qué puede hacer el cine comunitario en materia de memoria colectiva? En el segundo capítulo de la investigación, se plantearon las implicaciones que se producen entre el cine y la construcción de memoria, en específico de memoria colectiva. Por un lado el cine permite la rememoración de eventos, ficticios o documentales, en ambos casos, se puede reconstruir un momento, esto depende de los espectadores, quienes bajo un contexto determinado, dotan de sentido a lo que están observando.

Quienes observan, reconocen los espacios, las historias y a los individuos que están en la pantalla o proyectados. Este acto de ver dentro de la comunidad se inscribe en la memoria individual y colectiva de los espectadores, y desde luego es más profunda cuanto más cercano se es a los personajes, actividades y lugares que se observan.

Para hacer uso del recurso del cine como elemento de memoria, hace falta una mirada crítica, regularmente se hace por parte de sociólogos, antropólogos, investigadores en general, cineastas, críticos de arte (en específico de cine), filósofos, por mencionar algunos. Pero cuando la revisión crítica parte de una comunidad que se filma, el recuerdo se vuelve sumamente significativo y duradero. Esta memoria colectiva se vuelve dinámica, ya que en cada revisión del material audiovisual, se evocará de forma diferente por el individuo y por lo tanto de la comunidad. Al hacer una rememoración a partir de los materiales audiovisuales realizados, reescribe y perpetúa el recuerdo, pero esto sucede con una distancia temporal, puede ser de días, meses, años o generaciones.

¿Qué tan profunda puede ser la memoria colectiva a partir del cine y de las producciones audiovisuales? El cine al ser un arte de tiempo y espacio, permite representar la realidad (no

significa que lo que se grabe sea real), y al ser un arte del presente (a pesar de grabar hechos pasados, siempre ocurren en presente en la pantalla), el espectador tiene la posibilidad de vivir una experiencia, gracias a la percepción y que se combina lo que se ve, con el pensamiento, con la imaginación y con la memoria, generando un nuevo recuerdo. Si el espectador se ve a él mismo o a personas conocidas (miembros de su comunidad), la experiencia se fortalece y genera un registro duradero en la memoria, tanto personal como colectiva.

Al término de la investigación resulta incipiente la relación de los productos audiovisuales creados por los grupos o comunidades y su memoria colectiva. Como se señala en párrafos anteriores, para tener un análisis concreto sobre este tema es necesaria una distancia temporal, que puede ser a corto, mediano o largo plazo.

A continuación se plantea cómo se manifestó la construcción de memoria en cada caso hasta el momento:

a) Cinebruto Mx: Este caso resulta el más problemático para el análisis de la relación de lo audiovisual con la memoria colectiva. En primer lugar por la distancia espacial y del contexto por parte del investigador, lo cuál complica el seguimiento de lo ocurrido con los personajes que son parte de la producción. En segundo lugar, como quedó explicitado en las bitácoras, la producción denominada *Contraviento* no fue comunitario realmente, quizá participativa e incluyente, pero el sesgo de la selección de la historia por parte de profesionales del cine, que no pertenecían a la comunidad que se quería reflejar y el desarrollo narrativo siempre fue determinado por la figura de los productores y de los directores, nunca se obtuvo consenso por parte la comunidad, es decir que no tuvo un papel activo, más bien fue un registro por agentes externos y ellos permitieron dicho acceso pero sin tener voz en la decisiones finales. Por último, hasta la fecha la comunidad no ha visto la producción, en este caso lo único que puede ser rememorado por parte de ellos es que participaron en una grabación, lo cual sí puede formar parte de su memoria colectiva, pero por ahora no es posible consensarlo.

b) Kaparratas Skate: En el segundo caso de estudio sí es posible determinar de qué forma se construye la memoria a partir de sus registros audiovisuales. Por un lado las producciones son realizadas bajo sus propios términos, ellos deciden cada unos de los procesos desde el registro hasta la exhibición, es decir que este grupo sí genera productos audiovisuales de

carácter comunitario. Partiendo de la premisa anterior, los videos que crean siempre son espectados por ellos mismos y por sus personas cercanas. Regularmente son difundidos por plataformas en línea, las cuales permiten comentar lo visualizado y recordar eventos pasados registrados en video.

Hay un hecho en particular que puede servir como ejemplo, Dila uno de los integrantes del grupo, hace varios años sufrió una fractura del tobillo resultado de una maniobra mientras realizaban un video, es decir que hay un registro audiovisual del hecho. Al pasar los años los miembros de la comunidad vuelven a ver el video y comentan en torno a lo visto y lo vivido por los que estaban presentes en el suceso. Como el hecho mencionado existen varios, ya que al ser una comunidad que se acompaña a lo largo de los años, hay registros de sus integrantes desde jóvenes hasta la edad adulta. En este caso el registro audiovisual sirve como referente y soporte, el cual se complementa con la experiencia real y con los comentarios orales y escritos que surgen a lo largo de los años.

c) MAIS A.C. : La memoria colectiva en el caso de la comunidad wixárika es expuesta de forma tradicional por la vía oral e iconográfica, por medio de las narraciones de los mara'kames o de los lienzos que expresan sus mitos fundacionales gracias al uso de imágenes claramente identificadas por los wixárikas. En el caso de las realizaciones audiovisuales generadas por la comunidad, es pronto para señalar de forma concisa la construcción de memoria colectiva por medio de la imágenes en movimiento. Hay sucesos registrados por los wixárikas que pueden tener resonancia en el futuro, ya que algunos de los materiales que graban los comparten vía redes sociales y sirven como medio de expresión hacia sus familiares y/o amigos a distancia. Pero esto queda sólo como posibilidad, ya que la comunidad determinará si esos registros son importantes para ser recordados, en ese aspecto la comunidad es la única que en consenso puede designar los materiales audiovisuales como elementos de evocación.

6.- El cine comunitario propone y permite nuevas posibilidades de registro y de construcción del audiovisual. El caso de Cinebruto resulta interesante, ya que busca ampliar la concepción del cine comunitario como hasta ahora se ha manejado, permitiendo una producción más parecida al cine industrial, sin perder de vista el contenido, el cual surge de la comunidad. Dicha búsqueda se plantea como una posibilidad de mayor difusión y por lo tanto mayor diálogo con otros sujetos, ajenos o no al grupo humano que produce.

Hay otras propuestas, que no parten de la producción de cine comunitario en México y Latinoamérica, pero que resultan interesantes, ya que se promueven como cine comunitario. Se mencionarán dos propuestas, una titulada *Of the North* de Dominic Gagnon y *Silvered Water, Syria Self-portrait* de Ossama Mohammed y Wiam Bedirxan. Ambas propuestas se realizan a partir de videos almacenados en la plataforma YouTube®, en la primer película el director tomó videos sobre esquimales y por medio del montaje logró crear un retrato (distorsionado y extremo) de la sociedad esquimal que habita en Alaska. En el segundo caso, el director sirio Ossama Mohammed, al vivir exiliado en Francia, se contactó con la realizadora Wiam Bedirxan, quien sí vive en Siria, que convocara a la ciudadanía a grabar bajo cualquier dispositivo lo que sucedía en Siria, la compilación y narración la estructuraron ambos realizadores, partiendo del material que se encontraba almacenado en YouTube®.

La creación se vuelve colectiva, en los dos casos mencionados, quienes dotan el sentido final a la película son los editores, en este caso los autores reconocidos de la obra, pero que no podrían haber realizado las películas sin la participación activa y creativa de una colectividad. Cabe considerar si estos casos sería pertinente llamarlos cine colaborativo, más que cine comunitario, aunque los creadores mismos son los que autodenominan a la obra como una creación comunitaria.

Las nuevas perspectivas o expansiones del término cine comunitario, que si bien no lo son en el estricto sentido, parten de la comunidad hacia nuevos enfoques tanto formales, temáticos y procesuales. Pueden ser encasillados dentro del esquema de cine comunitario, sin embargo, estos casos hacen que se replantee el término de cine comunitario y en dado momentose anexan a dicha definición, casocontrario, que no menos válido, es el de encasillarlos en otro concepto o crear un cine comunitario de autor, aunque eso, de entrada parece una contradicción.

Más allá de los formatos, de los temas y de las articulaciones del lenguaje cinematográfico, el cine comunitario se presenta como un medio de expresión diverso e incluyente, con una participación activa de la comunidad en la realización audiovisual y puede tener repercusiones importantes en la memoria colectiva, siempre y cuando sea la misma comunidad la que lo decida conscientemente, de otra forma esos registros pueden formar parte del olvido. Estos registros a su vez amplian y diversifican el archivo audiovisual regional, nacional y mundial.

Referencias

- Acuña, Lidia. “El cine documental como herramienta en la construcción de la memoria y el pasado reciente”. *Clío & asociados: La historia enseñada*, núm.13 (2009): 61-68.
- Arantzazu Ruiz, Paula. “José Celestino Campusano: No podemos esperar que venga alguien a decir que eres lo que ya eres” *Número Cero*. <http://numerocero.es/cine/articulo/jose-celestino-campusano-no-podemos-esperar-que-venga-alguien-decir-que-eres-que-ya-eres/2960> (Fecha de consulta: 08 de octubre de 2015).
- Arenas, José. *Todos somos mexicanos*. México: Instituto Nacional Indigenista, 1958, cortometraje, 12 min.
- Ávila Pietrasanta, Irma. ”México”. En *El cine comunitario en América Latina y El Caribe*, coordinado por Alfonso Gumucio Dagron, 371-427. Bogotá: Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano, Bogotá, 2014.
- Badiou, Alan. *El cine como acontecimiento*. México: Paradiso Editores, 2014.
- Barrenetxea, Igor, “¡Nada que olvidar! El cine y la memoria histórica”. *Quaderns de cine*, núm.3 (2008): 7-14.
- Barrenetxea, Igor. “El cine de ficción como revelador de la memoria histórica”. Ponencia presentada en las Jornadas Derechos humanos y memoria histórica, Universidad de Zaragoza, España, 23 y 24 de noviembre de 2012. <http://derechosociales.unizar.es/Documenta/Barrenetxea.pdf>.
- Betancourt Echeverry, Darío, “Memoria individual, memoria colectiva y memoria histórica: lo secreto y lo escondido en la narración y el recuerdo”. En *La práctica investigativa en las ciencias sociales*, 124-134. Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional, 2004.
- Blanco, Mercedes. “Autoetnografía: una forma narrativa de generación de conocimientos”. *Andamios: Revista de Investigación Social*, vol. 9, núm. 19, (mayo-agosto 2012): 49-74.
- Bordwell, David y Kristin Thompson. *Arte Cinematográfico*. Mc Graw Hill: México, 2003.
- Brosky Zimmermann, Carla. “Memoria y Monumento. El memorial en la recuperación de la historia de la represión 1973- 1990 en Chile”. Tesis de licenciatura, Universidad de Chile, 2012.

Campusano, José C. “Cinebruto: La potencia e innovación del cine comunitario”. Conferencia impartida en Distrital Formación auspiciado por el Festival Distrital, Ciudad de México, México, 14-18 de Julio de 2016.

----- Correo electrónico al investigador, 28 de Julio, 2015.

-----“Indian ‘46”. *Mitología Marginal Argentina*, 5-6. Argentina: Llanto de mudo, 2006.

----- *Fango*. Argentina: Cinebruto, 2012, DVD, 105 min

----- *Fantasma de la ruta*. Argentina: Cinebruto, 2013, DVD, 210 min.

----- *Legión: tribus motorizadas*. Argentina: Cinebruto, 2006, DVD, 61 min.

----- *Placer y martirio*. Argentina: Cinebruto, 2015, DVD, 100 min.

----- *Vikingo*. Argentina: Cinebruto, 2009, DVD, 90 min.

-----Entrevista por Héctor González, en Vértigo Político, 14 de agosto de 2015. <http://www.vertigopolitico.com/articulo/34264/Cine-comunitario-y-social>.

----- “El Perro Molina, una tragedia más allá del Conurbano”. *El Argentino Infonews*. <http://elargentino.infonews.com/nota/177828/el-perro-molina-una-tragedia-mas-alla> (Fecha de consulta: 10 de octubre de 2015).

Candau, Joël. Anthropologie de la mémoire. (2005). Citado en Julián Woodside “Cine y memoria cultural: la ilusión del multiculturalismo a partir de dos películas mexicanas de animación”, *Estudios sobre las culturas contemporáneas*, vol. XVIII, núm. 36 (2012): 65-84.

Cinebruto. http://www.cinebruto.com.ar/index_esp.html (Fecha de consulta: 07 de Agosto de 2015).

Córdova, Amalia y Gabriela Zamorano “Video Indígena y Comunitario en México”, *Mapeando medios en México*, <http://nmai.si.edu/explore/film-media/native-media-topics/mapping-mexican-media> (Fecha de consulta: 14 de marzo de 2015).

Cusi Worthman, Erica. “Más allá de la hibridad: Los medios televisivos y la producción de identidades indígenas en Oaxaca”. *Liminar. Estudios Sociales y Humanísticos*, vol. 3, núm. 2 (2005): 34-37.

Darabond, Frank. *The Walking Dead*. Estados Unidos: AMC, 2010, DVD.

De los Reyes, Aurelio, “Gabriel Veyre y Ferdinand Bon Bernard, representantes de los Hermanos Lumière, en México”. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM*, vol. XVII, núm. 67 (otoño 1995): 119-137.

Diccionario de la lengua española, s.v. “cinematografía”. <http://dle.rae.es/?id=9GEVVQS>

- Diccionario de la lengua española*, s.v. "comunidad". <http://dle.rae.es/?id=A5NKSVy>.
- Distrital Festival 2016. <https://www.facebook.com/events/1443102435995782>. (Fecha de consulta: 20 de mayo de 2015).
- Fernández Rosa M. Entrevista por Irma Ávila Pietrasanta, "Breve Historia del Documental Mexicano", 2008.
- Fernández, Yanet. "La memoria audiovisual de los pueblos indígenas de México". *Cuadernos de documentación multimedia*, núm. 13 (2002).
- Ferro, Marc. *Historia contemporánea y cine*. Ariel: Barcelona, 1995.
- Gaspar de Alba, Rosa E. "Jean Rouch: El cine directo y la Antropología Visual". *Revista de la Universidad de México*, núm. 36, (Octubre 2006): 96-98.
- Getino, Octavio y Fernando Solánas. "Hacia un tercer cine". *Revista Tricontinental*, núm. 13 (1969): 119-120.
- Goffman, Erving. *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Buenos Aires: Amorrortu, 1993.
- Gumucio Dagron, Alfonso, coord., "Aproximación al cine comunitario", en *El cine comunitario en América Latina y el Caribe*, 17- 72. Bogotá: Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano, 2014.
- Halbwachs. Maurice. *La memoria colectiva*. España: Prensas Universitarias de Zaragoza, España, 2004.
- Halfon, Mercedes. "Cine independiente: José Celestino Campusano". *Cine arte veo una voz*. <http://cinearteveounavoz.blogspot.mx/2014/12/cine-independiente-jose-celestino.html> (Fecha de consulta: 25 de febrero 2016).
- Hueso, Ángel L. *El cine y el siglo XX*. Barcelona: Ariel, 1998.
- Joskowickz, Alfredo. "La formación de los documentalistas y la memoria histórica de México". En *La Construcción de la memoria*, coordinado por María G. Ochoa Ávila, 267-281. México: CONACULTA, 2013.
- Laguarda, Paula I. "El cine como fuente de escritura histórica". *Anuario de la Facultad de Ciencias Humanas de la Universidad Nacional de La Pampa*, vol. VIII (2008):109-119.
- Lupone, Luis. Entrevista por Irma Ávila Pietrasanta y María G. Ochoa Ávila bajo el título "Breve Historia del Documental Mexicano". 2008.

- MAIS A.C. <http://maisgrupo.blogspot.mx/> (Fecha de consulta: 10 de Julio de 2015).
- Markowitsch, Hans J. “Tras la huella de la memoria”. En *Culturas de la memoria: teoría, historia y praxis simbólica*, coordinado por Friedheilm Schmidt-Welle, 15-18. México: Siglo XXI Editores, 2012.
- Medvedkin, Aleksandr. “El tren cinematográfico.” En *Textos y manifiestos del cine*, editado por Joaquim Romaguera y Homero Alsina, 127-133. España: Cátedra, 1989.
- Meyer, Eugenia. “Transmisión de la conciencia histórica. Memoria y conciencia histórica”. *Historia, Antropología y Fuentes Orales*, núm. 24 (2000): 77-94.
- Ochoa Ávila, María G. coord. “Atisbos: algunas historias sobre el documental mexicano”. En *La construcción de la memoria*, 25-145. México: CONACULTA, 2013.
- Ojo de Agua Comunicación. <http://ojodeaguacomunicacion.org/> (Fecha de consulta: 28 de enero 2015).
- Olabuenaga, Teresa. *El discurso cinematográfico*. México: Trillas, 1991.
- Ospina, Luis y Carlos Mayolo. “¿Qué es la pornomiseria?”. *Tierra en trance*. <http://tierraentrance.miradas.net/2012/10/ensayos/que-es-la-porno-miseria.html> (Fecha de consulta: 20 de Mayo de 2016).
- Padilla de la Torre, María R. *Geografías ciudadanas y mediáticas*. México: Universidad Autónoma de Aguascalientes, 2012.
- Palafox, Teófila, *La vida de una familia ikood*. México: Insituto Nacional Indigenista, 1987, DVD, 62 min.
- Pasolini, Pier P. *Cinema. El cine como semiología de la realidad*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2006.
- Peña, Alquimia.” Introducción” en *El cine comunitario en América Latina y el Caribe*, coordinado por Alfonso Gumucio Dagron. 13-16. Bogotá: Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano, 2014.
- Peña Ospina, Paola. “Memoria, cine y modernidad: una propuesta crítica para aproximarse al pasado”. *Polis*, vol. 8, num.1 (2012): 115-142.

- Pereda, Carlos. “Sobre el continuo personal social de la memoria”, en *Culturas de la memoria: teoría, historia y praxis simbólica*, coordinado Friedheilm Schmidt-Welle, 32-56. México: Siglo XXI Editores, 2012.
- Prigorian, Nelly. “Cine soviético”. *Cuadernos Unimetanos*, núm. 16 (diciembre 2008): 9-11.
- Rincón, Omar.” Comunicar entre lo techno y lo retro: activismo y estéticas en experimento”. *Signo y Pensamiento*, vol. XXIV, núm. 47 (septiembre 2005): 41-53. <http://revistas.javeriana.edu.co/index.php/signoypensamiento/article/view/4653/3616>. (Fecha de consulta: 04 de abril de 2016).
- Román, María J. “Mirar la mirada: para disfrutar el audiovisual alternativo y comunitario”. *Folios*, núm. 21 y 22 (2009): 141-164. <http://aprendeonline.udea.edu.co/revistas/index.php/folios/article/view/6438> (Fecha de consulta: 03 de febrero de 2016).
- Rosenstone, Robert A. *El pasado en imágenes*. Barcelona: Ariel, 1997.
- Sand, Sholmo. *El siglo XX en la pantalla. Cien años a través del Cine*. Barcelona: Crítica, 2004.
- Sandoval, Dila. Entrevista por López, Miguel Á. “Entrevista a Dila Sandoval”, *Urbe Skate*. <http://urbeskate.com/reportajes/2016/dila/> (Fecha de consulta: 15 de Octubre de 2015).
- Seder Gallego, Elena. “El cine de propaganda como fenómeno totalitario. El caso Leni Riefenstahl”. *Fòrum de recerca*, núm. 11 (2005-2006): 1-14.
- Sorlin, Pierre. *Cines europeos, sociedades europeas, 1939-1990*. Barcelona: Paidós, 1996.
- Stark, Trevor. “Encuentro con el Grupo Medvedkine”. En *Chris Marker Inmemoria*, editado por Mara Fortes y Lorena Gómes Mostajo, 77-84. México: Ambulante ediciones, México, 2013.
- Templeton, Suzie. *Pedro y el Lobo*. Reino Unido: Chanel 4 Televisión Corporation, 2006, DVD, 32 min.
- Watkins, James. *La Dama de negro*. Reino Unido: Hammer Productions, 2012, DVD, 95 min.