

Cine comunitario entre las relaciones de poder en prácticas audiovisuales contemporáneas

Community cinema among power relationships in contemporary audiovisual practices

Cinema comunitário entre as relações de poder nas práticas audiovisuais contemporâneas

Juan Daniel MONTAÑO RICO

México

Universidad Nacional Autónoma de México

Chasqui. Revista Latinoamericana de Comunicación
N.º 155, abril - julio 2024 (Sección Diálogo de saberes, pp. 245-258)
ISSN 1390-1079 / e-ISSN 1390-924X
Ecuador: CIESPAL
Recibido: 21-01-2024 / Aprobado: 12-04-2024

Resumen

El presente trabajo, busca cuestionar, desde una mirada descolonial, las prácticas hegemónicas de producción y distribución de productos audiovisuales en el contexto de crecimiento avasallante de las plataformas streaming y la guerra entre ellas, para reflexionar sobre la necesidad e importancia de la producción local, en particular, el nombrado cine comunitario.

Palabras claves: cine comunitario; streaming; producción audiovisual; colonialidad del poder.

Abstract

This work aims to question, from a decolonial perspective, the hegemonic practices of production and distribution of audiovisual products in the context of overwhelming growth of streaming platforms and the war between them, to think over on the need and importance of local production, in particular, the so-called community cinema.

Keywords: community cinema; streaming; audiovisual production; coloniality of power.

Resumo

Este trabalho busca questionar, sob uma perspectiva decolonial, as práticas hegemônicas de produção e distribuição de produtos audiovisuais no contexto de crescimento avassalador das plataformas de streaming e da guerra entre elas, para refletir sobre a necessidade e importância da produção local, em particular, o chamado cinema comunitário.

Palavras-chave: cinema comunitario; streaming; produção audiovisual; colonialidade do poder.

Introducción

El teléfono móvil o *smarthphone*, contiene el hipertexto y la multimedialidad en un entorno de convergencia e interactividad, la síntesis de todo lenguaje mediático creado por la civilización humana moderna. La “pantalla total” dice Israel Márquez, (2015: 173) -clara referencia a Baudrillard-, el dispositivo total “capaz de almacenar los diferentes usos y prestaciones de los múltiples sistemas mediáticos”. La convivencia del individuo con la pantalla, con la tecnología digital, es cualitativamente diferente a tecnologías análogas. La accesibilidad, la conectividad, la interactividad, se vuelven la promesa de la participación del individuo en la sociedad: “el teléfono móvil combina nuestro acceso global con nuestra presencia local, ofreciendo a ambos una relación equiparable”, sostiene de forma entusiasta el discípulo de McLuhan, Derrick de Kerckhove (2005: 5); la ilusión de la “sociedad red”, donde el usuario tiene el poder de participar, crear y ser en la pantalla, no sólo consumir.

Colocar la mirada sobre el uso, es decir, sobre los discursos que se transmiten a través de los medios de comunicación, ciegan el carácter del propio medio, sostiene McLuhan (1996: 30). Lo esencial de los medios, asevera el autor, es la tecnología, el dispositivo, porque es ésta, en sí, la que introduce los cambios de escala, ritmo o patrones en las relaciones humanas. El uso -es decir, el discurso- es secundario, pues, asegura, “son tan variados como incapaces de modelar las formas de asociación humana” (1996: 30). McLuhan es tajante en esta visión: “Nuestra respuesta convencional a todos los medios, de que lo que cuenta es cómo se utilizan, es la postura embotada del idiota tecnológico” (1996: 39).

No obstante, podemos señalar un desinterés total por parte del autor canadiense en el contexto, estructura social e historicidad, donde se desarrolla e introduce dicha tecnología de la comunicación. No hay un cuestionamiento sobre el sistema social donde se introduce la nueva tecnología. La relación capitalista queda naturalizada, pues la tecnología queda al servicio de la apropiación y acumulación de riqueza privada -sin importar su uso- y parecieran no existir otras posibilidades, por ejemplo, quedar al servicio de la esencia humana, libre y creadora.

En Latinoamérica, de forma temprana, fue recibido con recelo el pensamiento de McLuhan. Antonio Pasquali fue proporcionalmente tajante: “La aberrante reducción del fenómeno comunicación humana al fenómeno medios de comunicación constituye un caso de perversión intencional de la razón, de tosco artificio ideológico” (2007[1978]: 29). El énfasis y la fascinación sobre los medios, para Pasquali, obedece a un proceso de fetichización e hipostatización “como si tuvieran una dimensión *per se*” que problematiza la dimensión antropológica, social y política del proceso de comunicación: “Las nuevas tecnologías son inventadas y exhibidas como si se tratase de productos independientes y autónomos capaces de generar luego, por irreversible y espontánea evolución, nuevas sociedades y nuevas condiciones humanas. [...]”

lo que en realidad sucede es otra cosa: la racionalidad propia de los medios es instrumentada por el poder como racionalidad de dominio” (2007: 30).

¿Cuál poder? Podríamos partir desde el pensamiento descolonial que afirma que las formas de dominación hegemónica en la sociedad global actual, es producto de la expansión de la modernidad capitalista. Enrique Dussel afirma que, “la Modernidad es justificación de una praxis irracional de violencia” (2013: 48), que tiene su raíz en la conquista de Latinoamérica por parte de naciones europeas, momento en que se da un movimiento histórico en el que se expande en el mundo de forma hegemónica el emergente poder capitalista y se establece la colonialidad eurocéntrica, como uno de los ejes centrales de su nuevo patrón de dominación. Entonces, lo que llegó a América, fue una imbricada estructura de poder extensa, compleja y profunda que, “estableció en el tiempo y el espacio, de manera simultánea, varias jerarquía globales imbricadas” (Ramón Grosfoguel, 2014: 379).

La clasificación social de la raza, fue -y sigue siendo- una de estas jerarquías. Anibal Quijano (2014: 67-68) explica que la colonialidad, como característica constituyente del patrón mundial de poder capitalista, “se funda en la imposición de una clasificación racial/étnica de la población del mundo, como piedra angular de dicho patrón de poder y opera en cada uno de los planos, ámbitos y dimensiones, materiales y subjetivos, de la existencia cotidiana y a escala social”, hasta nuestros días. La racialización se colocó como trasfondo de las relaciones de poder entre centro y periferias: “la atribución de las nuevas identidades sociales resultantes y su distribución en las relaciones del poder mundial capitalista se estableció y se reprodujo como la forma básica de la clasificación social universal del capitalismo mundial y como el fundamento de las nuevas identidades geoculturales y de sus relaciones de poder en el mundo” (Quijano, 2014: 98).

Además de la jerarquía racial/étnica que privilegia la corporeidad occidental, la matriz del poder capitalista/colonial/moderno, que eclosionó a raíz de la conquista de América, ha establecido la jerarquía heteropatriarcal que da primicia a hombres sobre las mujeres y a la heterosexualidad sobre la diversidad sexogenérica. Así como jerarquías lingüísticas epistémicas y espirituales, entre varias otras (Grosfoguel, 2014: 380-381). Como sintetiza Quijano (2014: 70), la matriz de la colonialidad del poder:

es un espacio y una malla de relaciones sociales de explotación/dominación/conflicto articuladas, básicamente, en función y en torno a la disputa por el control de los siguientes ámbitos de existencia social: (1) el trabajo y sus productos; (2) en dependencia del anterior, la naturaleza y sus recursos de producción; (3) el sexo, sus productos y la reproducción de la especie; (4) la subjetividad y sus productos, materiales e intersubjetivos, incluido el conocimiento; (5) la autoridad y sus instrumentos, de coerción en particular, para asegurar la reproducción de ese patrón de relaciones sociales y regular sus cambios.

Para finales del siglo XVIII, el capitalismo/colonialidad/modernidad, se había erguido como proyecto de sociedad que contagiaba a todo el mundo. La expansión del capitalismo, ha propiciado que en poco más de cien años se inventaran y democratizaran la telefonía fija, la radio, la prensa masiva, el cine, la televisión, la computadora, el Internet, el teléfono móvil y los teléfonos inteligentes (*smarthphone*). Estos últimos dispositivos, han modificado, como nunca en la historia, las condiciones de los intercambios y las relaciones a nivel local y mundial. Los medios de comunicación -y su uso- han aparecido no sólo como mercancía y como sector económico -industria cultural, informativa, publicitaria, etc.-, sino como instrumento para consolidar la hegemonía del capitalismo, el Estado-nación y funcionan para su mantenimiento; atravesados, claro, por las jerarquías imbricadas de la colonialidad. En suma, los medios juegan un rol central en la lucha por el sentido común. Y la operación hegemónica dentro del sentido común es legitimar, institucionalizar y naturalizar un orden social establecido y eludir o gestionar su posible transformación

Entre las diversas instancias, instituciones, mecanismos y modos a través de las cuales las concepciones dominantes sedimentan en la sociedad, los sistemas de comunicación, juegan un papel insoslayable en la construcción social de la realidad en las sociedades contemporáneas, pues tienen un papel central en la experiencia cotidiana. Pero el rol de los medios (como organizaciones infocomunicacionales) en las sociedades contemporáneas, ha sido diverso, heterogéneo, fragmentado, ramificado y conflictivo; no obstante, es posible señalar que la omnipresencia mediadora del mercado, impone lógicas en la producción, difusión y organización de las empresas mediáticas. como describen Guillermo Mastrini y Martín Becerra (2006: 49-69), la desregulación económica, el desarrollo de la tecnología de la información y la cultura y la convergencia, han favorecido procesos de centralización en el sector infocomunicacional y concentración no sólo horizontal, sino también de expansión vertical y crecimiento diagonal, es decir, la conformación de conglomerados, en demérito de la diversidad cultural y el pluralismo informativo en la distribución de mensajes. Este panorama, ha generado un sistema global comercial infocomunicacional donde los grupos dominantes de mercados domésticos nacionales, subregionales y regionales, son cada vez más subsidiarias de un pequeño número de gigantes conglomerados globales que controlan casi todos los ámbitos comunicacionales a nivel mundial. Los conglomerados, implican que las principales empresas y firmas a nivel global, ajenas a la industria de la comunicación, como la banca, industria automotriz, alimentación, farmacéutica, etc., posean intereses en el mercado comunicacional; es decir, en estos conglomerados convergen una serie de sectores empresariales que conforman un entramado de intereses políticos y económicos. Elementos que sostienen la aseveración de la construcción de un sentido común global sobre la sociedad del mercado.

Entonces, los medios de comunicación -en particular su uso, su contenido- llega a fungir como herramienta a consolidar un *sentido común* global sobre la sociedad capitalista. En lo nacional, los medios comerciales tienden a la reproducción de la matriz de la colonialidad del poder. Es en este contexto, y bajo la lectura teórica en clave gramsciana, que reflexionamos sobre la omnipresencia de la pantalla.

Desarrollo

Cotidianamente, y casi de manera ininterrumpida, la pantalla nos invade con innumerables imágenes, sonidos, palabras. Miles de millones de personas en el mundo pasan casi 7 horas diarias en Internet, la gran mayoría accede a través de la pantalla de sus teléfonos móviles (EuropaPress, 2022). La irrupción de la pantalla, es de tal magnitud y fuerza, que no podemos pensarnos sin ellas, se han colocado como un modo imperante de relacionarnos con los demás. La vida moderna, se desarrolla en la pantalla y el audiovisual, como un contenido fundamental.

Del tiempo que las personas invierten en Internet, dedican 3 horas y 14 minutos diarias a la televisión, ya sea por cable o en streaming. En México, según el informe presentado por agencia de publicidad Magnite (2021), 72% de los mexicanos, ven producciones audiovisuales por streaming todos los días y, el 65% del tiempo de consumo audiovisual, se hace a través de esta vía. En cuanto a preferencias, el 89% prefiere los contenidos bajo demanda. La época de la guerra por la audiencia, entre el duopolio televisivo mexicano, se ha visto superada por nuevos jugadores.

En general, el *streaming* bajo demanda ha experimentado una expansión masiva en la sociedad, convirtiéndose en pilar de la industria del entretenimiento, con fuerte influencia en la cultura. Las principales plataformas de *streaming*, Disney+, Netflix, Amazon Prime Video, Paramount +, HBO Max, reportaron para agosto de 2022 una acumulación de más de 798 millones de suscriptores en todo el mundo. En el caso de México, se reportó que, para el cierre de 2021, había un total de 12 millones de suscripciones a las plataformas, encontrándose Netflix, Disney+ y HBO Max a la cabeza¹. Hablamos de un sector de la industria audiovisual que genera miles de millones de dólares al año. Cabe mencionar en este punto el exponencial crecimiento de la red social de videos cortos Tik Tok, que ha alcanzado a la fecha más de mil millones de usuarios y está marcando nuevas tendencias de consumo.

El *streaming* de audio -liderado por Spotify- también ha crecido, alcanzando más de 520 millones de usuarios de pago. Y dentro de esta industria, el podcast

1 Hay que considerar que casi la mitad de los usuarios se suscriben a dos o más plataformas. Asimismo, es importante observar que por cada suscripción hay varios "consumidores de contenido". En México, se estima que por las 12 millones de suscripciones, hay 50 millones de mexicanos utilizando este tipo de aplicaciones.

avanzó en los últimos años, alcanzando más de los 600 millones de oyentes. Algunas proyecciones económicas apuntan a que estas producciones generarán alrededor de 95 mil millones de dólares al cierre de 2028 (Orús, 2022).

Frente al creciente control de estas empresas en la producción y difusión de contenido audiovisual, no son pocas las voces preocupadas por como la “guerra de streaming” concibe al cine y la producción audiovisual, como mercancías destinadas a la lucha por captar suscripciones, que incide en la calidad del material. La lógica empresarial se muestra claramente en el lenguaje de streaming: al arte cinematográfico se le nombra “contenido”; a los espectadores “usuarios”, al placer de observar películas, “consumo” (Mullor, 2021). Es la crítica que realiza el cineasta Martin Scorsese (2021): “Ahora, «contenido» se ha convertido en un término comercial que incluye todas las imágenes en movimiento: una película de David Lean, un video de gatos, un anuncio de la Super Bowl, una secuela de superhéroes, un episodio de una serie”.

Casas productoras y cineastas, aplauden que estas grandes empresas puedan invertir en diversos tipos de realizaciones cinematográficas y series, algunas ambiciosas, con toque de autor y hasta producciones originales de diferentes países. El optimismo tecnológico también celebraba la capacidad de la audiencia de seleccionar el contenido y el ritmo para verlo. No obstante, plataformas como Netflix continúa o cancela contenido, de interés tanto para los productores, como para fans, sólo si cumple con tasas de completamiento, es decir, que los espectadores consuman el contenido en su totalidad y rapidez, de preferencia en “maratones”. Junto a esto, Scorsese cuestiona al algoritmo, que orienta y genera burbujas de consumo/miradas/reflexiones: “Si los algoritmos “sugieren” más visualización en función de lo que ya has visto, y las sugerencias se basan solo en el tema o el género, ¿qué efecto tiene eso en el arte del cine?” (Scorsese, 2021). La dictadura del algoritmo se extiende a las redes sociales y plataformas como youtube.

La representación, es una cuestión fundamental en el campo audiovisual. En los países potencia occidentales, las producciones de las grandes empresas audiovisuales se esfuerzan por ir acorde a las inclinaciones del sentido común, permeada en la actualidad por valores de signo progresista. La representación de “las minorías” -es decir, la diversidad socio-cultural y étnica- se encuentra en la agenda de estas empresas frente a una audiencia que cuestiona, señala y “cancela” los discursos de odio. Una victoria de la participación de la audiencia que encuentra eficaces herramientas de réplica en las redes sociales. Un miedo a perder suscripciones, que lleva, en no pocas ocasiones, a representaciones caricaturizadas o “forzadas”, de dichas minorías.

La representación en el audiovisual, como medio masivo, es un campo de lucha no menos problemático cuando el oligopolio audiovisual habla sobre los países periféricos. Plataformas como Netflix, han encontrado en la representación de los pasados nacionales un género rentable. Estas producciones generan narrativas sobre experiencias complejas que se anudan en la memoria

colectiva. Modelado del pasado que, a diferencia de otros narradores, tiene un gran potencial de difusión e instalación en el imaginario colectivo. ¿Qué repercusiones tiene la construcción del relato sobre el pasado configurador del presente de una sociedad que, necesariamente, pasa por los parámetros, tasas, reglas de producción, estudios de mercado, búsqueda de suscriptores y algoritmos de enormes empresas de entretenimiento? A estas representaciones, se añaden las denuncias de prácticas y esquemas de apropiación y extractivismo narrativo y epistémico por parte de transnacionales del entretenimiento que, traducen la realidad como objeto de consumo masivo.

Estas representaciones se suman al hecho de que la producción audiovisual y cinematográfica nacional, ha estado marcada históricamente por la blanquitud y la desigualdad de género. En México, en el presente siglo, la producción cinematográfica ha crecido año tras año -a excepción del bajón producto de la pandemia en 2020. En 2021 se contabilizó un total de 78 series producidas o estrenadas en México, de las cuales el 56% estuvo relacionada con alguna plataforma de streaming ya mencionadas (Netflix, Amazon Prime Video, Disney+, HBO Max, Youtube, entre otras). En 2021 se filmaron 259 largometrajes -de los cuales 70 se estrenaron ese año- y más de la mitad recibió algún apoyo público. No es una cifra pequeña para el caso mexicano, pero en su mayoría, las realizaciones de ficción -61% del total de producciones, mientras que el 37 %, fueron documentales y 2 % cintas de animación (IMCINE, 2022: 77)- retratan a hombres blancos de clases media o alta. Las personas de piel morena y oscura, tienen poca representación, en su mayoría en papeles negativos: personas sin profesión, delincuentes o viven de actividades ilícitas; una tendencia que se ha extendido en el tiempo y que ha atravesado el cine de comedia hasta obras más autorales como “Los bastardos” (2008) de Amat Escalante, “Batalla en el cielo” (2005) de Carlos Reygadas o la polémica “Nuevo orden” (2020) de Michel Franco, donde opera discursivamente una “salvajización” del pobre racializado.

Respecto a la cuestión de género, en el anuario de cine mexicano, se reporta que en 2021 sólo 33% de los documentales producidos, fueron dirigidos por mujeres; en la ficción, su participación representó 16% y en animación, sólo alcanzó el 5 %. Frente a estas cifras, en el anuario, se declara que la industria cinematográfica sigue excluyendo a las mujeres, “faltan sus miradas, aquellas que pueden hacer que el mundo sea diferente a través de medios propios, desde imágenes y realizaciones que contradigan el monopolio patriarcal de la representación” (IMCINE, 2022: 107).

Sobre la perspectiva étnica, se registraron 31 títulos -es decir, el 11%- de cine indígena o afrodescendiente, que abordan temas indígenas o afrodescendientes en su narrativa o desarrollo de la historia; fueron realizadas por cineastas que se definen como indígenas o afrodescendientes; contienen diálogos o están totalmente habladas en lenguas originarias; y emplean locaciones ubicadas en comunidades o pueblos originarios. Cabe destacar que el 35% de los largometrajes filmados en 2021 se rodaron en la Ciudad de México, seguido

por un 15%, rodados en el extranjero, lo que expresa la persistencia de la centralización en la producción del discurso audiovisual.

La situación de la producción y consumo audiovisual en México, se inscribe en lógicas hegemónicas atadas a las matrices de la colonialidad del poder. Formas naturalizadas y petrificadas de jerárquicas categorías sociales, aparecen como entretenimiento de masas. No obstante, el campo del audiovisual y la comunicación, es espacio esencial de lucha por el sentido común. Así lo entendieron realizadores como Luis Ospina y Carlos Mayolo que a través de su obra audiovisual, criticaron la lógica cinematográfica de su país, que nombraron porno-miseria; cineastas como Raymundo Gleyzer, Jorge Sanjinés, Pablo Guzmán, el grupo Ukamau y el Grupo Cine Liberación, entre otros, que en la década de los setentas, concibieron al cine como una práctica de cuestionamiento y denuncia a la colonialidad.

La situación de la producción audiovisual actual, deja ver que no se agota en una operación hegemonizante. Arroja luz hacia procesos de significación en sectores de la sociedad que cuestionan las relaciones de poder proyectadas tanto en la pantalla, como detrás de cámaras, en el campo profesional audiovisual; significaciones que guían acciones de transformación, desde la experiencia subalterna que se resiste y opone al proceso hegmonizante.

Volviendo a Gramsci, *lo subalterno* aparece como un concepto amplio que designa diversas y heterogéneas experiencias y formas históricas en que se manifiesta la desigualdad y la subordinación, determinada por una relación de hegemonía. No se puede afirmar que el pensamiento social se vuelve monolítico, único, homogéneo e ineluctable en el tiempo y en el espacio, bajo los intereses de una clase dominante. Como ya se comentó, la hegemonía es una lucha por la búsqueda de equilibrios y superación entre los grupos dominantes, opositores y subordinados. Berger y Luckman (1969: 163) señalan que el mundo, en cuanto realidad significativa y social, internalizado y asumido por los individuos “puede ser creativamente modificado o (menos probablemente) hasta recreado”. Bajo la lógica de posibilidad de transformación social, el pensamiento de Gramsci muestra la complejidad en las relaciones entre dominación y el mundo de las significaciones sociales. En sus reflexiones, el sentido común aparece como un espacio fundamental para la lucha política entre los grupos dirigentes y los subordinados. Que los grupos sociales subalternos puedan tomar conciencia de sus condiciones de vida, es el inicio para la *acción política*.

Dentro del nudo multifacético del sentido común, Gramsci identifica lo que nombra el *buen sentido*, que corresponde a la crítica que realizan los grupos subalternos a la concepción del mundo adoptada, a partir del reconocimiento del *sí mismo*, como producto del proceso histórico; y que puede alcanzar la superación de ésta, mediante la ordenación de manera sistemática, unitaria y coherente de las propias intuiciones de la vida y del mundo (1986: 246-247). Un elemento que caracteriza a los grupos subalternos, es que no son pasivos ante las condiciones sociales en las que están inmersos; su vida está marcada por

los antagonismos inherentes a la colonialidad del poder, lo que provoca “una tensión intrínseca entre los que sienten en su realidad cotidiana y los discursos hegemónicos acerca de cómo es el mundo que satura el mundo que habitan” (Crehan, 2018: 190). Lo que abre la posibilidad de la creatividad transformadora, la generación de nuevas narraciones.

Martín Barbero, apunta que una de las formas más flagrantes de exclusión, se encuentra en la desposesión del derecho a ser visto y oído (Martín Barbero, 2001: 105). El derecho que menciona el autor, equivale a contar en la polisemia de su significado: “tanto narrar historias como ser tenidos en cuenta por los otros. Lo que entraña que para ser reconocidos necesitamos contar nuestro relato, pues no existe identidad sin narración ya que ésta no es sólo expresiva sino constitutiva de lo que somos” (Martín Barbero, 2003: 21). El reconocimiento -ya no representación- de la pluralidad de identidades, necesita, para ser políticamente considerada, ser contada y narrada en sus propios idiomas y términos, como a través del lenguaje mediático y multimedia.

En los registros del anuario estadístico de cine mexicano 2021, la presencia femenina en la realización de películas, es reducida, pero sobresale la emergencia de un núcleo de mujeres indígenas cineastas involucradas en la dirección, producción guionismo, actuación y gestión cultural. Para Luna María, con estas mujeres indígenas realizadoras, se alza: “una crítica a la representación que el aparato cinematográfico ha hecho de “lo indígena”. Sus producciones, desde y con la mirada de las mujeres, son un cuestionamiento crítico, tanto a sus comunidades, como a la civilización capitalista que habitamos, resultando un dialogo desde y con los espacios comunitarios” (en IMCINE, 2022: 116).

La producción de sentido de grupos subalternos acerca de la subrepresentación, la exclusión o la estereotipación, ha generado nuevas narrativas que se contraponen a la operación hegemónica, como acción de resistencia, pero también como vía de cuestionamiento no sólo al discurso audiovisual, sino a sus lógicas de producción que se mantenían reservadas para una élite profesional/artística/económica. La producción desde “lo local”, es decir, desde experiencias localizadas en contextos socioculturales específicos atravesados por relaciones de poder tanto internos como externos, da posibilidad de visibilizar, no sólo problemáticas de la comunidad y situaciones de vulnerabilidad, sino de compartir estéticas, sensibilidades y epistemologías marginadas.

La realización audiovisual desde la experiencia subalterna – sin los imperativos de las metodologías de la industria- se convierte en parte del engranaje que fortalece la participación social de los sujetos; a la vez que fortalece los procesos sociales donde se circunscribe. Herramienta para reflexionar sobre prácticas petrificadas de relaciones asimétricas que, se reproducen al interior o que son producto de relaciones con otros actores y poderes. Lo subalterno no se agota en la experiencia indígena, se extiende a lo largo de los territorios urbanos y rurales no indígenas, en la experiencia de

las mujeres y hombres de barrios populares, de las periferias urbanas, de los caminos o asentamientos de desplazados por la pobreza o la violencia, entre muchas otras. Que cuestionan la forma de relacionarse de los realizadores con las comunidades y las realidades que desean traducir, proponiendo marcos éticos de entendimiento e intercambio.

A través del documental, la producción audiovisual desde lo local, propone una agenda abordada desde la perspectiva de los protagonistas para hablar sobre “autonomía, defensa de los recursos naturales, defensa del territorio, desaparición forzada, desigualdad, discapacidad, discriminación, identidad, identidad de género, inclusión, justicia, introducción de nuevas tecnologías a las prácticas tradicionales, machismo, migración, mujeres, pueblos indígenas en resistencia, relación con la naturaleza, rescate de prácticas culturales (música, fiestas y tradiciones), rescate y defensa del lenguaje, resiliencia, resistencia cultural y violencia”, como ya da cuenta el anuario estadístico mexicano de 2021 en su apartado de cine comunitario.

Pero las experiencias de la realización audiovisual y los procesos de significación que mueven, de las cuáles se quieren dar cuenta en este espacio, no se agotan en lo que han nombrado “cine comunitario”. La designación, resulta problemática, como ya se ha presentado en los extensos debates sobre radio comunitaria -¿Es comunitaria, popular, alternativa, militante, social, pirata, radical, ciudadana o comunal?- La concepción de “cine comunitario”, puede acarrear los mismos sesgos imaginarios al que se ha enfrentado “la radio comunitaria” que ya ha advertido Mata (2009: 26): contenerse a un restringido espacio físico y pensar lo comunitario como espacio de experiencias e identidades compartidas, situado en un contexto de acuerdo y consenso, ida que suele instalar una noción de comunidad en la cual el conflicto ha desaparecido. La cineasta Ángeles Cruz, en su obra cinematográfica, ya nos muestra que las comunidades de pueblos originarios, están atravesadas por el conflicto a raíz de sus propias tradiciones y cosmovisiones que generan y justifican relaciones de poder, por ejemplo, a raíz de la diversidad sexo genérica.

Nombrar estas experiencias de realización audiovisual, como “comunitarias”, también instala la idea de una jerarquía: las grandes casas productoras, producen “el cine”, mientras que, en las producciones audiovisuales provenientes de los territorios, no se puede catalogar como cine - ¿por los bajos valores de producción? ¿Por la cosmovisión que presenta? ¿Por la forma en qué fue producido? ¿Por los temas? -, excepto si se acota su procedencia a través de la nominación “comunitario”. Una advertencia para el consumidor.

Más allá de buscar la categoría idónea teóricamente para estas prácticas audiovisuales, partimos de que estas experiencias han existido, han estado presente como parte de la historia de los medios de comunicación. La mayoría de las veces, como esfuerzos autónomos o militantes, con el accionar desde la experiencia popular para generar nuevos espacios de entendimiento, regímenes de significación y posibilidades de visibilidad, ajenos a la lógica de la hegemonía

comunicacional del mercado o el respaldo del Estado. Esfuerzos que desde y para los pueblos originarios, las periferias urbanas, los barrios populares, conllevan a un aprendizaje técnico y autoreflexivo de otras formas de ser y estar, que entran en tensión con la realidad que presentan los medios para disputar la legitimidad de lo “verdadero”, lo que desemboca en una crítica abierta a la colonialidad del poder: la racialización, la imposición de roles de género, la redistribución de la riqueza, las formas de relacionarnos con la naturaleza, el sentido de la historia. Accionares que se encadenan para compartir saberes y construir espacios de proyección e intercambio a través de festivales, encuentros, campamentos, talleres. Que funge, en consecuencia, como espacios de educación y diálogo para comprender, desde diversas miradas, sensibilidades y complejidades, fenómenos brutales como la violencia, la violencia sobre los cuerpos de las mujeres, la marginación, la pobreza.

La acción transformadora de estos realizadores, ha conllevado a modificaciones en el equilibrio estatal, abriendo campo para la producción audiovisual desde otras coordenadas y lógicas. En 2021, se registraron 29 obras cinematográficas comunitarias², el 87% de ellas, en el género documental. El 67% de las obras recibieron algún tipo de apoyo gracias a la diversificación de programas de apoyo y estímulos públicos provenientes de los tres niveles de gobierno, así como de entes privados, asociaciones, instituciones educativas y culturales que fomentan la creación de cine comunitario a través de distintas convocatorias (IMCINE, 2022: 135).

Conclusiones

Estos equilibrios, siempre son cambiantes. No se trata entonces de que existan las condiciones de inversión pública para lograr estas producciones, sino crear a pesar de las condiciones, porque la necesidad, así lo indica. Al contrario, la institucionalización de otras prácticas en la realización audiovisual, puede llevar a la reproducción de las representaciones que se hacen desde el mercado, de lo que se espera de “lo afrodescendiente” o “lo indígena”, por ejemplo, para acceder a los escasos recursos públicos. En sí, el concepto de “lo indígena”, nombrado de la exterioridad, también resulta problemático y homogeneizador de una diversidad cultural, como relata Yásnaya Aguilar (Aguilar, 2017: 20): “La conciencia de ser indígena me nació cuando llegué a la ciudad, aprendí que lo era y me percaté de sus implicaciones. La primera vez que le conté a mi abuela (monolingüe en mixe) sobre el hecho de que ella, al igual que yo, era

2 El Instituto Mexicano de Cinematografía entiende por cine comunitario al “realizado en comunidad se construye de manera horizontal a partir de la apropiación de saberes y tecnologías; por lo general, va acompañado de procesos formativos y educativos que benefician a la comunidad, y busca involucrar a sus miembros en la realización de los proyectos, fomentando así la participación, el trabajo en red, la creatividad, la educación popular, el intercambio de conocimiento y situaciones de transformación” (2022: 135).

indígena, lo negó”. Lo mismo puede ocurrir desde las autorepresentaciones de la pobreza urbana, la afrodescendencia, la migración o la violencia en otras territorialidades no indígenas.

Son importantes, por esta razón, las iniciativas que exploran otras formas de producción -colaborativas y menos jerárquicas, por ejemplo- sostenibles en ambientes donde existe nulo, o poco apoyo para la creación audiovisual. Espacios de formación, de exploración de otras gramáticas y estéticas; de reflexión sobre la propia práctica audiovisual y su capacidad de generar sentidos diversos que apuesten por otros horizontes a los instituidos en las lógicas del capital y la colonialidad; que generen la posibilidad, las percepciones petrificadas de lo que resulta “entretenido” y “consumible”; y generar miradas abiertas a otras experiencias que no suelen cumplir con los requisitos de espectacularidad, acción constante, *plot twist* inesperados, que imponen las exigencias del mercado y los intereses de los dueños de las principales vías de distribución, o la historia oficial que se impone desde el poder estatal. En este punto, emerge que un reto enorme, se encuentra, como toda experiencia de comunicación no hegemónica, en la difusión y penetración de estos relatos a otros sectores sociales más amplios y diversos. Los festivales y encuentros en los territorios, eclosionan como respuesta. Plataformas de distribución como filminlatino, son esfuerzos de gran importancia. Pero la hegemonía de la distribución continúa estando en control del reducido número de dueños del streaming a nivel mundial. Se hace necesario el establecimiento de porcentajes de inclusión de producción local, con cláusulas claras que, no sólo beneficien a las grandes productoras nacionales. La producción audiovisual desde otras lógicas, apuesta entonces, a la experimentación y mutaciones, el audiovisual no se reduce a la tradición cinematográfica de la gran pantalla -conectada a la pequeña pantalla del hogar y el teléfono móvil- se expande hacia otros formatos y géneros, a través de exponer nuevos relatos y sensibilidades, la narración transmedia, se abre como un campo de posibilidades a pesar del basto control de las corporaciones sobre la red que nos une.

Referencias bibliográficas

- Aguilar, Y. (2017). *Ēëts, atom*. Algunos apuntes sobre la identidad indígena. *Revista de la Universidad de México, Identidad*, 17–23. <https://www.revistadelauniversidad.mx/articles/f20fc5ef-75e2-44d0-8d5b-a84b2a87b7e3/eets-atom-algunos-apuntes-sobre-la-identidad-indigena?platform=hootsuite>
- Crehan, K. (2018). *El sentido común en Gramsci. La desigualdad y sus narrativas*. Morata.
- Dussel, E. (2013). Europa, Modernidad y Eurocentrismo. *Revista de Cultura Teológica*. ISSN (impreso) 0104-0529 (electrónico) 2317-4307, 4, 69. <https://doi.org/10.19176/rct.voi4.14105>
- EuropaPress. (2022, abril 22). ¿Sabes cuántas personas en el mundo usan redes sociales? *Excelsior*. <https://www.excelsior.com.mx/hacker/cuantas-personas-en-el-mundo-usan-internet/1511213>

- Gramsci, A. (1986). *Cuadernos de la cárcel*. Tomo IV. Era.
- Grosfoguel, R. (2014). La descolonización de la economía política y los estudios poscoloniales: transmodernidad, pensamiento descolonial y colonialidad global. En *Epistemologías del sur (perspectivas)* (pp. 373–406). Akal.
- IMCINE. (2022). *Anuario estadístico de cine mexicano 2021*. IMCINE. <http://anuariocinemx.imcine.gob.mx/Assets/anuarios/2021.pdf>
- Kerckhove, D. De. (2005). Los sesgos de la electricidad. *Lección inaugural del curso académico 2005-2006 de* <http://www.uoc.edu/inaugural05/esp/kerckhove.pdf>
- Magnite. (2021). *CTV in LATAM: The Future Forward*. <https://www.magnite.com/research/ctv-in-latam-the-future-forward/>
- Márquez, I. (2015). *Una genealogía de la pantalla*. Anagrama.
- Martín-Barbero, J. (2001). Transformaciones comunicativas y tecnológicas de lo público. *Metapolítica*, V(17). <http://ilusionismosocial.org/mod/resource/view.php?id=164>
- Martín-Barbero, J. (2003). La globalización en clave cultural: Una mirada latinoamericana. *A región seguido*, 53, 18–32. www.forumsocialmundial.org.br;
- Mastrini, G., & Becerra, M. (2006). *Periodistas y magnates. Estructura y concentración de las industrias culturales en América Latina*. Prometeo.
- Mata, M. C. (2009). Comunicación comunitaria en pos de la palabra y la visibilidad social. En M. C. Mata (Ed.), *Construyendo comunidades...: Reflexiones actuales sobre comunicación comunitaria*. La Crujía.
- Mcluhan, M. (1996). *Comprender los medios de comunicación. Las extensiones del ser humano*. Paidós.
- Mullor, M. (2021, febrero). Martin Scorsese y el “contenido”: ¿Cómo sobrevivirá el cine a la era del ‘streaming’? *Fotogramas*. <https://www.fotogramas.es/noticias-cine/a35531069/martin-scorsese-debate-cine-contenido-streaming/>
- Orús, A. (2022). *Streaming en el mundo – Datos estadísticos*. statista. <https://es.statista.com/temas/9059/streaming-en-en-el-mundo/#dossierKeyfigures>
- Pasquali, A. (2007). *Comprender la comunicación*. Gedisa.
- Quijano, A. (2014). Colonialidad del poder y clasificación social. En B. Sousa Santos & M. P. Meneses (Eds.), *Epistemologías del sur (perspectivas)* (pp. 67–108). AKAL.
- Scorsese, M. (2021, marzo). Il Maestro. Federico Fellini and the lost magic of cinema. *Harper's Magazine*. <https://harpers.org/archive/2021/03/il-maestro-federico-fellini-martin-scorsese/>