

Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, FLACSO Ecuador  
Departamento de Antropología, Historia y Humanidades  
Convocatoria 2016-2018

Tesis para obtener el título de maestría de investigación en Antropología Visual

Configuración de los festivales de cine comunitario en Colombia: un análisis desde sus prácticas, trayectorias y sentidos. Estudio de caso Festival Nacional de Cine y Video Comunitario del Distrito de Aguablanca en Cali y Festival Internacional de Cine y Video Alternativo y Comunitario *Ojo al Sancocho* en Bogotá

Natalia López Cerquera

Asesora: Patricia Bermúdez

Lectoras: Diana Coryat y María Paz Peirano

Quito, marzo del 2019

## Tabla de contenidos

Resumen .....	VII
Agradecimientos.....	VIII
Introducción .....	1
Capítulo 1 .....	6
Consideraciones teóricas y metodológicas.....	6
1. Festivales de cine: “de los textos a los contextos” .....	6
1.1 Festivales de cine y antropología.....	7
1.2 Festivales de cine como prácticas socioculturales.....	8
1.3 Festivales de cine como circuitos alternativos .....	9
1.4 Festivales de la periferia.....	9
2. Cine comunitario .....	10
2.1 Estudios sobre cine comunitario en Latinoamérica y Colombia .....	11
2.2 El cine comunitario, una apuesta por representar la comunidad .....	14
2.3 Antecedentes del cine comunitario.....	15
2.4 Contextos y agentes del cine comunitario .....	17
2.5 El cine comunitario como proceso .....	18
3. Directrices metodológicas .....	20
3.1 Estudios de caso y etnografía multisituada .....	20
3.2 Instrumentos para la recolección de datos .....	22
Capítulo 2 .....	24
Contextualización: Festivales de cine y cine comunitario en Colombia.....	24
1. A propósito de los festivales de cine en Colombia .....	24
1.2 Asociación Nacional de Festivales de Colombia-ANAFE.....	27
1.2 Festivales de cine comunitario y plataformas institucionales .....	29
2. Festivales de cine comunitario en Colombia.....	31

2.1 Caracterización general del Festival Internacional de cine y video alternativo y comunitario <i>Ojo al Sancocho</i> y Festival Nacional de Cine y video Comunitario del Distrito de Aguablanca-FESDA .....	34
Capítulo 3 .....	54
Sentidos de lo comunitario y del cine comunitario en el Festival Internacional de cine y video alternativo y comunitario <i>Ojo al Sancocho</i> y Festival Nacional de Cine y video Comunitario del Distrito de Aguablanca-FESDA .....	54
1. Pensar el cine comunitario desde los festivales .....	54
1.1 Identificación como festivales de cine comunitario .....	57
2. Comunidades de sentido: públicos y participantes .....	57
2.1 Poblaciones objetivo.....	58
2.2 Interacción con las comunidades.....	60
3. Programación y curaduría .....	62
3.1 Categorías de las películas en competencia.....	62
3.2 Recepción y clasificación de las piezas .....	64
3.3 Etapas de la curaduría.....	69
3.4 Criterios de selección.....	70
Capítulo 4 .....	72
Formas de ver y encontrarse: prácticas de los festivales del Festival Internacional de cine y video alternativo y comunitario <i>Ojo al Sancocho</i> y Festival Nacional de Cine y video Comunitario del Distrito de Aguablanca-FESDA.....	72
1. Articulación entre temáticas y actividades.....	74
2. Espacios en los que se desarrollan las actividades.....	75
4. Discusión y reflexión .....	77
5. Formación.....	79
7. Socializaciones e intercambios de experiencias.....	81
8. Festivales como plataformas .....	83
Anexos.....	89

Anexo 1. Listado de entrevistas realizadas .....	89
Anexo 2. Cuestionario entrevista Giovanni Insuasty-ANAFE .....	91
Anexo 3. Cuestionario entrevista en profundidad organizadores festivales .....	92
Anexo 4. Cuestionario cápsulas de video.....	94
Anexo 5. Categorías en Competencia del FESDA por versión.....	95
Anexo 6. Películas ganadoras Festival <i>Ojo al Sancocho 2017</i> .....	97
Anexo 7. Películas en concurso y ganadoras FESDA 2017.....	98
Anexo 8. Estructura de la plataforma web: Cartografía de los Festivales de Cine Comunitario en Colombia .....	101
Lista de referencias.....	104

## Lista de tablas

Tabla 1. Festivales de cine comunitario de Colombia .....	32
Tabla 2. Etapas de producción del FESDA y del Festival <i>Ojo al Sancocho</i> .....	38
Tabla 3. Categorías en competencia del FESDA y el Festival <i>Ojo al Sancocho</i> .....	63
Tabla 4. Tipo de actividades del FESDA y el Festival <i>Ojo al Sancocho</i> .....	73

## Lista de figuras

Figura 1. Logo del Festival <i>Ojo al Sancocho</i> .....	41
Figura 2. Mapa de Bogotá distribuido por localidades .....	45
Figura 3. Vista lateral Sala Potocine. Barrio Potosí.....	47
Figura 4. Interior Sala Potocine. Barrio Potosí .....	48
Figura 5. Logo del FESDA .....	48
Figura 6. Mapa de la ciudad de Cali, ubicación del Distrito de Aguablanca.....	51
Figura 7. Ficha de inscripción de la décima versión del FESDA .....	67
Figura 8. Ficha de inscripción de la onceava versión del Festival <i>Ojo al Sancocho</i> .....	68
Figura 9. Pieza gráfica del Panel Inaugural del FESDA 2017 .....	78
Figura 10. Pieza gráfica del foro “Los derechos Humanos y los medios”, del <i>Ojo al Sancocho</i> 2017.....	79
Figura 11. Pieza gráfica de la actividad “La ruta del Sancocho”, del festival <i>Ojo al Sancocho</i> 2017.....	82
Figura 12. Pieza gráfica del “Encuentro de Feminismos Comunitarios” del FESDA 2017 ....	82

## **Declaración de cesión de derecho de publicación de la tesis**

Yo, Natalia López Cerquera, autora de la tesis titulada “Configuración de los festivales de cine comunitario en Colombia: un análisis desde sus prácticas, trayectorias y sentidos. Estudio de caso del Festival Nacional de Cine y Video Comunitario del Distrito de Aguablanca en Cali y Festival Internacional de Cine y Video Alternativo y Comunitario *Ojo al Sancocho* en Bogotá” declaro que la obra es de mi exclusiva autoría, que la he elaborado para obtener el título de maestría de investigación en Antropología Visual concedido por la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, FLACSO Ecuador.

Cedo a la FLACSO Ecuador los derechos exclusivos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, bajo la licencia Creative Commons 3.0 Ecuador (CC BY-NC-ND 3.0 EC), para que esta universidad la publique en su repositorio institucional, siempre y cuando el objetivo no sea obtener un beneficio económico.

Quito, marzo del 2019

*Natalia López Cerquera.*

---

Natalia López Cerquera

## **Resumen**

Desde hace una década, en Colombia comenzaron a surgir festivales de cine comunitario como escenarios que han posibilitado la exhibición de imágenes y el encuentro de diversos actores ligados al cine comunitario. Considerando que este tipo de festivales se erigen como un fenómeno a nivel nacional poco estudiado y desde el que se configura una categoría particular de festival, en esta investigación me interesé por analizar los sentidos del cine comunitario desde los que se enuncian y operan los festivales, sus trayectorias y sus prácticas. Este interrogante se encuentra atravesado por la intención de entender la manera en que se llena de sentido la noción de cine comunitario en el marco de espacios para la exhibición, los niveles de lo comunitario que se despliegan tanto en su propuesta como en su desarrollo, las relaciones con las comunidades hacia las que se dirigen sus actividades, qué tipo de dinámicas generan en el ejercicio de construir comunidad y, con relación a esto, cómo se realiza el proceso de gestión de las imágenes que concursan y se exhiben en los festivales.

Para dicho fin, desde una perspectiva metodológica multisituada me concentré en la configuración de los dos festivales de cine comunitario con mayor trayectoria en Colombia: el Festival Nacional de Cine y Video Comunitario del Distrito de Aguablanca en Cali y el Festival Internacional de Cine y Video Alternativo y Comunitario Ojo al Sancocho en Bogotá, con diez y once versiones, respectivamente.

Dentro de los principales hallazgos de la investigación se encuentra la lectura de estos festivales en clave festivales-proceso, lo que permite analizarlos como procesos de largo aliento que desbordan la temporalidad de un evento y como apuestas situadas territorialmente. En este sentido, sus dinámicas y propuestas establecen relaciones estrechas entre las realidades de territorios periféricos y el audiovisual. A su vez, operan como escenarios los que se tensionan y resignifican los sentidos del cine comunitario, pero que también permiten legitimar la existencia del cine comunitario a nivel nacional.

## **Agradecimientos**

A lxs organizadorxs de los Festivales de Cine Comunitario de Colombia, quienes generosamente me permitieron conocer sus procesos, especialmente a Daniela Anaonas del Festival Nacional de Cine y Video Comunitario del Distrito de Aguablanca-FESDA; Carolina Dorado, Alexánder Yosa, Daniel Bejarano, Janeth Gallego y Luis Felipe Zarama del Festival Internacional de Cine y Video Alternativo y Comunitario Ojo al Sancocho; Ángela Jiménez y Ramón Perea del Festival Internacional de Cine Comunitario Afro Kunta Kinte; Maria Camila Cano Franco, Fernando Avendaño del Festival de Cine y Video de la Comuna 13, La Otra Historia; Inty Bachué, Soraya Bayuelo, Álvaro Ruiz y Edilberto Narváez del Festival Audiovisual de los Montes de María y Rodolfo Palomino Cassiani del Festival de Cine y Video Comunitario “Min a Guata” Andi Palenge.



## Introducción

Hace cuatro años, Víctor González, realizador audiovisual que elabora películas junto a miembros de su comunidad en Villa Paz, un pequeño poblado al suroccidente de Colombia, envió uno de sus largometrajes a la convocatoria del VI Festival Internacional de Cine de Cali. Su película fue escogida para conformar la selección oficial del festival, pero declarada fuera de concurso. Tras haber conocido de cerca este proceso, a propósito de mi tesis de pregrado, fue muy emocionante saber que una de sus películas sería exhibida a públicos y en espacios en los que ninguna de sus producciones había tenido la posibilidad de circular. No obstante, una incomodidad comenzó a crecer en mí. No podía dejar de preguntarme qué significaba darle apertura en su programación a la película y al director, pero desde la etiqueta fuera de concurso, ¿por qué no podía estar compitiendo junto con las demás? ¿Qué era eso que los jurados valoraron de la película para entrar en la exhibición? ¿De qué carecía para concursar? Meses después, este largometraje había entrado a participar en el Festival Nacional de Cine Comunitario del Distrito de Aguablanca, en el que además de estar compitiendo en la selección oficial, resultó ganadora. Este episodio y ver las dificultades a las que se enfrenta Víctor para circular sus películas fueron los detonantes para que se despertara en mí un interés por la exhibición del cine en Colombia y los escenarios que parecen propiciarla, como lo son los festivales.

En las últimas dos décadas, se ha dado a nivel mundial la proliferación y especialización de festivales de cine, desde los cuales se abre la posibilidad de generar espacios alternativos para la circulación y exhibición de películas. Su importancia en el campo cinematográfico, para muchos autores, llega al punto de permitir asegurar que sin estos la red de prácticas, espacios y personas que se generan sería inexistente (De Valck 2007, 36). En países como Colombia, el aumento del número de festivales no ha sido la excepción. Según las cifras de la Dirección de Cinematografía<sup>1</sup>, adscrita al Ministerio de Cultura de Colombia, se encontraban inscritos 83 festivales y muestras, con presencia en 50 municipios del país; que responden a dinámicas de especialización, caracterizadas por una segmentación del tipo de producciones que se exhiben en estos eventos, ya sea por disposición temática, de género, etc. Dentro de este cúmulo de festivales, han emergido en la última década seis festivales de cine comunitario. Estos responden a la necesidad de dar cabida a procesos y producciones audiovisuales que,

---

<sup>1</sup> Dirección de Cinematografía, Ministerio de Cultura, 2016, <http://www.mincultura.gov.co/areas/cinematografia/Circulacion/Paginas/default.asp>

dados sus contextos y lógicas de producción, no tienen la posibilidad de difundirse en los circuitos comerciales e inclusive en muchos espacios -como festivales- paralelos a estos.

Conforme con el aumento de festivales, comenzó en la academia un interés en estos como objetos de investigación, especialmente en contextos europeos. En contraste con Latinoamérica, en donde pese a que cada vez se presentan más investigaciones al respecto, son menos numerosas. Para el caso colombiano son escasas las indagaciones de este tipo y tal como sugiere D'abbraccio (2015), en el país se han sistematizado muy poco los festivales, pensados como procesos y fenómenos de largo aliento. La circulación, recepción y apropiación del cine comunitario tampoco resultan ser focos de investigación constante. A pesar de que en Latinoamérica los estudios dirigidos a analizar procesos de cine comunitario presentan un aumento en el último lustro, sorprende la escasa bibliografía existente, en relación con la cantidad de experiencias colectivas y organizativas ligadas al audiovisual. La mayoría de estudios realizados hasta el momento se concentran en sus dinámicas de producción, modos de colaboración al interior de estos y las narrativas que se construyen.

Si bien, tal como lo asegura Gumucio, las fronteras del cine comunitario no están claramente definidas, ni pueden estarlo” (Gumucio 2014, 32) -considerando su carácter procesual, que además se construye en el quehacer particular de cada uno de sus procesos-, en esta investigación entiendo el cine comunitario desde la articulación de tres elementos: 1) Los modelos colectivos de producción, 2) la concepción del cine como proceso, y 3) su carácter situado, que lo lleva a responder a las demandas de contextos específicos. Este tipo de procesos configuran un segmento del campo audiovisual que surge de la necesidad de comunicar sin intermediarios, de hacerlo en un lenguaje propio que no ha sido predeterminado por otros ya existentes y busca cumplir en la sociedad la función de representar políticamente a colectividades marginadas, poco representadas y/o ignoradas. Por ende, “su referente principal no es el cine y la industria cinematográfica, sino la comunicación como reivindicación de los excluidos y silenciados” (Gumucio 2014, 18).

La circulación de las piezas audiovisuales derivadas de procesos de cine comunitario es una de las etapas en la que se presenta mayor dificultad, pues “si el propio cine latinoamericano de autor enfrenta serios problemas para llegar a las pantallas de la región, más aún aquel que resulta de procesos de participación colectiva” (Gumucio 2014, 17). Son precisamente los festivales de cine comunitario, en su mayoría impulsados por las mismas organizaciones que

agencian los procesos en las comunidades, los escenarios más importantes para la circulación de sus piezas (Aguilera y Polanco, 2011). De acuerdo con Gumucio, “en años recientes, se han multiplicado las muestras y festivales como espacios de intercambio y exhibición nacionales e internacionales, que permiten a las producciones locales trascender su público inmediato” (Gumucio 2014, 62). Estamos frente a un tipo de festival que propone una relación estrecha entre las dinámicas de territorios periféricos y el audiovisual. En este sentido, estos pueden vincularse a la categoría de festivales de las periferias, en los que, además, como se verá en a lo largo de los resultados de esta investigación se erigen como procesos de largo aliento que desbordan la temporalidad de un evento. Estos, a su vez, proponen una serie de dinámicas y actividades que buscan crear y estrechar lazos con las comunidades hacia las que se dirigen los festivales.

Considerando que los festivales de cine comunitario son un fenómeno en crecimiento a nivel nacional y construyen una categoría particular de festival, en esta investigación me interesé por comprender la manera en que ésta es configurada en los dos festivales de cine comunitario con mayor trayectoria en Colombia: el Festival Nacional de Cine y Video Comunitario del Distrito de Aguablanca en Cali y el Festival Internacional de Cine y Video Alternativo y Comunitario *Ojo al Sancocho* en Bogotá, con diez y once versiones, respectivamente. Específicamente, analicé los sentidos del cine comunitario desde los que se enuncian y operan los festivales, sus trayectorias y sus prácticas. Este interrogante se encuentra atravesado por la intención de entender la manera en que se llena de sentido la noción de cine comunitario en el marco de los sus escenarios para la exhibición, los niveles de lo comunitario que se despliegan tanto en su propuesta como en su desarrollo, las relaciones con las comunidades hacia las que se dirigen sus actividades, qué tipo de dinámicas generan en el ejercicio de construir comunidad y con relación a esto, cómo se realiza el proceso de gestión de las imágenes que concursan y se exhiben en cada uno de los festivales. Así pues, los objetivos planteados para este estudio fueron los siguientes:

### **Objetivo general**

-Analizar las trayectorias, prácticas y sentidos que configuran como festivales de cine comunitario al Festival Nacional de Cine y Video Comunitario del Distrito de Aguablanca en Cali y Festival Internacional de Cine y Video Alternativo y Comunitario *Ojo al Sancocho* en Bogotá.

## **Objetivos específicos**

-Caracterizar los antecedentes y trayectorias de los Festival Nacional de Cine y Video Comunitario del Distrito de Aguablanca en Cali y el Festival Internacional de Cine y Video Comunitario *Ojo al Sancocho* en Bogotá.

-Analizar los sentidos que adquiere el cine comunitario en el marco de la configuración del Festival Nacional de Cine y Video Comunitario del Distrito de Aguablanca en Cali y el Festival Internacional de Cine y Video Alternativo y Comunitario *Ojo al Sancocho* en Bogotá.

-Estudiar las prácticas que toman lugar en el Festival Nacional de Cine y Video Comunitario del Distrito de Aguablanca en Cali y el Festival Internacional de Cine y Video Alternativo y Comunitario *Ojo al Sancocho* en Bogotá.

En esta investigación me sitúo desde perspectivas que proponen una antropología del cine desde la que el estudio del campo cinematográfico y sus dinámicas puede dar lugar interpretaciones que trasciendan los análisis de las películas y “dentro de ellas, de relatos y enunciaciones, sino como trabajo de la cultura, describiendo y analizando sus actores, prácticas y procesos (Molfetta 2017, 33). Desde esa mirada los festivales se pueden concebir como eventos en los que confluyen múltiples prácticas socioculturales, a partir de la circulación y flujos no sólo de piezas audiovisuales, sino también de personas con diferentes roles e intereses diversos (Vallejo 2012, 94) y, para este caso, en los que constantemente se están negociando los sentidos del cine comunitario.

Los resultados de esta investigación se encuentran estructurados a partir de cuatro capítulos y un apartado de conclusiones. En el primero despliego las consideraciones teóricas que sirvieron de plataforma para dirigir los análisis que aquí se presentan, a partir de la categoría festival de cine y cine comunitario; para ambos resultó importante incluir no solo las discusiones teóricas, sino también el estado del arte de los estudios que se han realizado y la manera en que estos se pueden vincular a la antropología visual. Seguido de esto, se presenta también la estrategia metodológica de la que parte esta investigación, en la que su eje orientador son los estudios de casos desde una perspectiva etnográfica multisituada. En el segundo capítulo se expone un contexto general que permite comprender las particularidades de la exhibición del cine en Colombia, en diálogo con el surgimiento de los

festivales de cine comunitario, como respuesta a una multiplicación de procesos colectivos en el país durante los últimos quince años, lo cuales carecen de espacios para su exhibición e intercambio. Partiendo de esto, se caracteriza el Festival Nacional de Cine y Video Comunitario del Distrito de Aguablanca en Cali y el Festival Internacional de Cine y Video Alternativo y Comunitario *Ojo al Sancocho* en Bogotá, desde sus elementos comunes, en clave de sus propuestas como festival, sus etapas, la sostenibilidad, los equipos de trabajo, sus antecedentes, objetivos y contextos de surgimiento.

Por su parte, el tercer capítulo aporta un análisis comparativo sobre los sentidos de lo comunitario y el cine comunitario que dentro del marco de los festivales se dan a varios niveles y se encuentran en disputa y constante resignificación. Para ello, profundizo en la manera en que estos festivales se enuncian como festivales de cine comunitario, sus públicos, participantes, la programación y curaduría. Este análisis me lleva a enmarcar a este tipo de festivales como una suerte de festivales-proceso.

El cuarto capítulo se adentra en las prácticas que se despliegan dentro de los festivales estudiados. Estas son analizadas a partir de las formas de ver -los contenidos que se exhiben-y encontrarse -entre quienes asisten-, lo que a su vez dinamiza la misma categoría de cine comunitario y sus escenarios para la circulación y exhibición de las imágenes. Por último, como instancia de cierre, las conclusiones trazan las principales reflexiones que se desprendieron de esta indagación junto con nuevas preguntas y cuestiones que pueden ser abordadas en futuros estudios.

## Capítulo 1

### Consideraciones teóricas y metodológicas

En este capítulo expongo las directrices teóricas y metodológicas que soportan esta investigación. En primer lugar, desarrollo las categorías festival de cine y cine comunitario como transversales dentro de los análisis que se despliegan a lo largo de este documento; para ambas resulta importante delinear también sus acercamientos metodológicos que permiten pensarlas desde contextos latinoamericanos. Un segundo momento de este apartado contiene la estrategia metodológica desde la cual desarrollé este estudio, la cual se basa principalmente en estudios de caso desde una perspectiva multisituada.

#### 1. Festivales de cine: “de los textos a los contextos”

El estudio de festivales de cine es aún una línea de trabajo emergente. Su reciente interés en la academia propicia, como sugiere Vallejo, que se comiencen a estudiar los festivales como fenómenos complejos, logrando así que las investigaciones sobre este campo dejen de concentrarse en los filmes para ampliar su mirada hacia las relaciones y fenómenos que se construyen en los festivales. Así, “los festivales cinematográficos, que anteriormente quedaban relegados a secciones menores de las revistas académicas, pasan a adoptar un papel protagonista, situándose en el punto de la mira de la historiografía fílmica” (Vallejo 2014, 16).

Las investigaciones sobre festivales realizadas hasta el momento, de manera más numerosa en la última década<sup>2</sup>, se caracterizan por ser apuestas interdisciplinarias, provenientes mayormente de contextos europeos. Los enfoques que sobresalen tienden a ser los siguientes: “sus funciones como redes, sus roles como circuitos alternativos de distribución y / o exhibición, sus segmentos del mercado, la particularidad de sus prácticas institucionales, como la programación, sobre los festivales y el activismo, entre otras” (Papadimitriou y Rouff 2016, 1). Según una revisión bibliográfica realizada por Vallejo (2014),

no parece haber un marco teórico claro que dirija los derroteros de estos estudios. Aunque las teorías de redes y las teorías de sistemas parecen ofrecer ciertos puntos de apoyo, el carácter

---

<sup>2</sup> Una iniciativa importante para la dinamización y centralización de estos estudios es Film Festival Research Network, una red de investigación impulsada por Skadi Loist y Marijke De Valck, su página web se puede consultar en: <http://www.filmfestivalresearch.org/>

interdisciplinario ha marcado estas investigaciones desde sus inicios, lo que también ha provocado una fructífera (aunque quizá caótica) proliferación y una amplia gama de temas de estudio que se bifurcan en diversas direcciones (Vallejo 2014, 16).

### **1.1 Festivales de cine y antropología**

Para esta investigación es imprescindible entender las intersecciones entre festivales de cine y antropología. Sin duda, desde esta disciplina los estudios sobre exhibición cinematográfica van en aumento, y es ahí donde se sitúan las investigaciones sobre festivales. Uno de los precursores de los diálogos entre ambos campos fue Daniel Dayan (2000) con su investigación “*Looking for Sundance: The social construction of a film festival*”, sobre el Festival de Cine de Sundance. Dayan es el primero en acudir a la antropología para generar lecturas sobre los festivales de cine, proponiendo un análisis de este como un evento de performance colectivo, en los que se fijan una serie de reglas internas y temporales en función de los actores y objetivos del festival.

De manera más reciente, Aída Vallejo y María Paz Peirano se propusieron en “*Film Festivals and Anthropology*” (2017), reflexionar precisamente sobre los encuentros entre los festivales de cine y antropología, concentrándose en los festivales de cine etnográfico como espacios socioculturales en los que los discursos sobre lo etnográfico y el campo disciplinario se encuentran en constante negociación. Esto partiendo de la premisa que los festivales son escenarios en los que se propicia pensar el audiovisual como una práctica sociocultural (Peirano y Vallejo 2017, 3).

Siguiendo los argumentos expuestos por Peirano y Vallejo, el rol de la antropología en las investigaciones sobre festivales, de acuerdo a las intersecciones que se han dado, se puede identificar a tres niveles. El primero guarda relación con la extrapolación de teorizaciones de la antropología a los escenarios de circulación y exhibición. Según Vallejo muchos de los principios de la antropología pueden ser útiles para facilitar el estudio de los festivales: Los conceptos y debates desarrollados por décadas por la antropología pueden responder preguntas de investigación a las que se enfrentan quienes desean estudiar festivales de cine (Vallejo 2017, 253). La autora ejemplifica sus primeros usos ligados con proposiciones relacionadas con el ritual desde la perspectiva de Turner, como también a la del *hecho social total* de Mauss. Sin duda a medida que se multiplican los estudios, otros diálogos teóricos se han ido tejiendo. Desde las ciencias sociales autores como Bourdieu, Latour, Castells, Sassen,

etc. han sido referentes importantes (Vallejo 2014, 16). El segundo y, quizás el más frecuente, integra el uso de técnicas cualitativas de las ciencias sociales y antropología en la manera en que son construidas las investigaciones en términos metodológicos; particularmente a partir del método etnográfico, en tanto permite develar las interacciones que devienen en estos escenarios (Peirano y Vallejo 2017, 12). La tercera, todavía muy poco explorada, es aquella que acude a la antropología y sus dinámicas como un campo de estudio en el que los festivales van ganando un campo importante para la disciplina, especialmente en la antropología visual, se trata entonces del estudio de los festivales de cine etnográfico; entre los cuales se encuentra el libro de Peirano y Vallejo mencionado en líneas anteriores.

Como se verá a lo largo de este documento mi investigación acude principalmente al segundo nivel del que hablé anteriormente, en tanto recurrí a diversas técnicas que son utilizadas en la antropología para la construcción de los datos que se analizan. Por otro lado, las aproximaciones teóricas se remiten a miradas que pueden inscribirse en la antropología visual, partiendo de una matriz en la que se están analizando los usos sociales de la imagen y las dinámicas socioculturales que están inmersas dentro de escenarios para su exhibición, puntualmente en los dos festivales de cine estudiados.

## **1.2 Festivales de cine como prácticas socioculturales**

Según Vallejo, resulta complejo “encontrar una definición para una práctica cultural que toma formas tan diversas en distintas partes del globo y asume al mismo tiempo múltiples funciones (en ocasiones contradictorias)” (Vallejo 2012, 39). No obstante, de manera general y desde una mirada ligada a la antropología se puede decir que los festivales son “prácticas socio-culturales que tienen lugar de forma esporádica en distintas localizaciones geográficas” (Vallejo 2012, 60).

Según la investigación de Parra (2013), en casi todos los festivales es posible la identificación de dos objetivos centrales: “primero, difundir formas de representación alternativas a lo que proponen los medios masivos y, en segundo lugar, el propiciar el intercambio entre profesionales de la actividad cinematográfica de un tipo de cine en particular” (Parra 2013, 51).

En el marco de esta investigación resulta útil pensar, tal como lo hacen Peirano y Vallejo (2017) y Stringer (2001), los festivales como escenarios de mediación en los que se



constantemente se están negociando intereses y sentidos de grupos específicos, en los que además se establecen y reinventan relaciones socioculturales (Stringer 2001, 43). Pese a su carácter efímero, estos operan como nodos en los que convergen distintos actores sociales ligados al campo del cine, quienes año tras año se encuentran e interactúan (Vallejo 2017, 277).

### **1.3 Festivales de cine como circuitos alternativos**

En relación con mis intereses de investigación, destaco aquellas perspectivas que ponen de manifiesto el potencial de los festivales como plataformas para difusión alternativas de cines que no suelen circular fácilmente y que dentro de los circuitos comerciales carecen de espacios para su exhibición, pero en los que además se gestan dinámicas para la formación de públicos y realizadores, particularmente en Latinoamérica (Elsaesser 2005; Iordanova 2013; Vallejo 2014; Peirano 2016; Nichols 2013).

La investigadora chilena, María Paz Peirano, lee algunas apuestas de los festivales como facilitadores de visibilidad, distribución y financiación dentro de circuitos alternativos (Peirano 2016, 115). En esta misma línea, la investigadora señala que cumplen el rol de nicho de formación para directores y productores periféricos, particularmente en América Latina (Peirano 2016).

Por su parte, Vallejo señala que la influencia de los festivales es determinante para muchas producciones, pues existen casos en que este es el único espacio existente para su exhibición (Vallejo 2014, 167). Lo anterior, haciendo alusión a lo que ella llama prácticas minoritarias del cine como lo son: el documental, la animación o el cortometraje y, general, el cine independiente (Vallejo 2014, 15). El cine comunitario cabría también en este grupo al que alude Vallejo.

### **1.4 Festivales de la periferia**

Desde el 2008, la editorial de la Universidad St Andrews de Escocia publica la serie de libros Film Festival Yearbooks. En 2010, su segundo volumen, "*Film Festivals and Imagined Communities*", sienta un precedente importante en el estudio de festivales que operan desde lógicas distintas a las de los grandes festivales con enfoques industriales; proponiendo una lectura del rol que tienen para comunidades minoritarias que no suelen tener acceso y/o

carecen de narrativas -cinematográficas- que hablen de sus vidas y contextos inmediatos (Ginsburg 2010, 288).

Traigo al frente esta publicación, pues los festivales de cine comunitario estudiados en esta investigación se alinean de manera más cercana con los tipos de festivales que son caracterizados por los autores y autoras: festivales de la periferia. Estos se despliegan en contextos sociales que, pese a su diversidad, tienen muchos elementos en común, principalmente debido a los antecedentes sociohistóricos que condicionan sus realidades tanto simbólicas como materiales. En los distintos artículos de la publicación se habla de poblaciones migrantes, refugiadas, indígenas, LGBTI, etc. Para Iordanova, aunque las agendas sociopolíticas que tienen este tipo de festivales son diversas entre sí, al igual que sus grados de visibilidad, acceso a recursos y marginalización de los contextos en los que toman lugar, coinciden en hacer visibles las comunidades que representan (Iordanova 2010, 16-17).

Los festivales de la periferia de los que hablan los autores de este libro vienen dados por la creación de espacios creados por los festivales, los organizadores y audiencias de una comunidad que se congrega con el propósito de fomentar y construir comunidad desde el ejercicio de verse y encontrarse frente a la pantalla (Iordanova 2010, 13). Así pues, si en general “los festivales se han convertido en una puerta para las cinematografías periféricas para entrar, no sólo en circuitos de distribución internacional, sino también en el mundo académico” (Vallejo 2014,15).

En el caso de los festivales de los que se ocupa esta investigación, no solo se trata de cinematografías periféricas, enmarcadas en el cine comunitario, sino también de comunidades y contextos periféricos en los que se despliegan las actividades de los festivales. Dentro de los festivales estudiados estaríamos hablando de la circulación de películas que son realizadas “desde múltiples periferias: los sectores populares, las “minorías” étnicas, las mujeres, la juventud, etc. (Aguilera y Polanco 2011, 16).

## **2. Cine comunitario**

La categoría cine comunitario ha tenido poco desarrollo teórico, a pesar de ser un término que cuenta cada vez con mayor visibilidad. Esta noción también se encuentra asociada a formas de pensar y hacer audiovisual como, por ejemplo, el cine alternativo, marginal, participativo, periférico, indígena, popular, precario, entre otros. Tal como asevera Rodríguez, cada término

“enfatisa un aspecto diferente y se conecta con teorías distintas de la democratización de la comunicación” (Rodríguez 2008, 11).

La denominación de lo comunitario en el marco de procesos audiovisuales es objeto de recurrente cuestionamiento. Muchas de las discusiones teóricas que se han dado hasta el momento coinciden con las reflexiones sobre las radios comunitarias y, en general, sobre la comunicación comunitaria, las cuales giran alrededor de preguntas como: “¿Un medio de comunicación comunitaria es aquel que pertenece a la comunidad en cuanto a infraestructura y equipamiento, o aquel donde la comunidad se involucra en la toma de decisiones?” (Gumucio 2014, 32). Al respecto, Gumucio (2014) sugiere que “la localización física o geográfica de una experiencia no es necesariamente la que determina su carácter comunitario, sino los contenidos, la democracia interna y, sobre todo, la plataforma política-comunicacional” (Gumucio 2014, 32).

## **2.1 Estudios sobre cine comunitario en Latinoamérica y Colombia**

En Latinoamérica se destacan dos publicaciones que, a través de investigaciones, han aportado tanto teórica como metodológicamente a discutir sobre el cine comunitario anclado a los contextos en los que toma lugar. La primera de ellas es “Cine Comunitario en América Latina y el Caribe”, publicado en el 2014 bajo la coordinación del comunicador Boliviano Alfonso Gumucio. Por otro lado, se encuentra el libro “Cine Comunitario en Argentina: mapeos, experiencias y ensayos” (2017), coordinado por la investigadora Andrea Molfetta, fundadora de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual).

En Colombia, de las investigaciones realizadas sobre cine comunitario y prácticas ligadas a procesos audiovisuales colectivos no son muy numerosas. Un precedente importante es la investigación de Camilo Aguilera y Gerylee Polanco, denominada “Experiencias de apropiación colectiva de tecnologías audiovisuales en Cauca, Nariño y Valle del Cauca”, realizada entre el 2009 y 2011. Esta surge de por una invitación del Ministerio de Cultura a la Escuela de Comunicación de la Universidad del Valle para dar cuenta del campo audiovisual en el suroccidente del país, en aras de fortalecer el “diseño de sus políticas de fomento en esa área y, en particular, las políticas dirigidas a sectores como el comunitario que, a diferencia del industrial y el artístico, ha sido menos promovido y amparado por el estado” (Aguilera y Polanco 2011, 13-14). Este proyecto de investigación derivó en las siguientes publicaciones: “Luchas de representación. Prácticas, procesos y sentidos audiovisuales colectivos en el sur-

occidente colombiano”<sup>3</sup> (2010) y “*Video comunitario, alternativo, popular ...: apuntes para el desarrollo de políticas públicas audiovisuales*”<sup>4</sup> (2010).

También resulta importante mencionar los aportes realizados por Clemencia Rodríguez, académica colombiana, quien propone la categorización de “medios ciudadanos”, la cual se vincula estrechamente con procesos colectivos audiovisuales. Esta autora, en su publicación del 2011 *Fissures in the Mediascape* comienza a hablar de este término para referirse a

procesos donde los individuos se transforman en ciudadanos. Desde la comunicación, un medio ciudadano es catalizador de procesos de apropiación simbólica, procesos de re-codificación del entorno, de re-codificación del propio ser, es decir, procesos de constitución de identidades fuertemente arraigadas en lo local, desde donde proponer visiones de futuro. El medio ciudadano le abre un espacio comunicativo al individuo; es decir, el medio ciudadano le ofrece la posibilidad al individuo para que comience a manipular lenguajes, signos, códigos, y poco a poco aprenda a nombrar el mundo en sus propios términos. Esta apropiación de lo simbólico es elemento fundamental para dar paso a la transformación de individuos en ciudadanos (Rodríguez 2008, 11).

Desde tal perspectiva, Rodríguez ha realizado análisis de diversos casos en Colombia. En sus abordajes se destaca su énfasis en la incidencia que ha tenido el conflicto armado colombiano en las particularidades que adquieren las experiencias de medios ciudadanos que toman lugar en el país. Al respecto, es de relevancia mencionar el libro editado por ella: “Lo que le vamos quitando a la guerra. Medios ciudadanos en contextos de conflicto armado en Colombia” (2009), en el que ella y diferentes actores ligados a estos medios estudian iniciativas como las que toman lugar en los Montes de María, Caquetá y algunas radios del país.

Por otro lado, se encuentra el estudio de Patricia Iriarte Díaz Granados y Waydi Miranda Pérez en el año 2011: “Los usos del audiovisual en el Caribe colombiano: relato desde las organizaciones, los realizadores y los colectivos”<sup>5</sup>, en el cual estudian experiencias de los departamentos de Córdoba, Sucre, Cesar, Magdalena, Atlántico y Guajira. Este fue realizado a partir de un convenio entre el Observatorio del Caribe Colombiano y la Universidad del

---

<sup>3</sup> Disponible en: <http://www.mincultura.gov.co/areas/cinematografia/publicaciones/Documents/Luchas%20de%20representaci%C3%B3n%20Pr%C3%A1cticas%20procesos%20y%20sentidos%20audiovisuales%20colectivos%20en%20el%20sur-occidente%20colombiano.pdf>

<sup>4</sup> Disponible en: [http://videocomunidad.univalle.edu.co/descargas/Libro\\_Video\\_Comunitario\\_Alternativo\\_Popular.pdf](http://videocomunidad.univalle.edu.co/descargas/Libro_Video_Comunitario_Alternativo_Popular.pdf)

<sup>5</sup> Disponible en: <https://docplayer.es/14219615-Los-usos-del-audiovisual-en-el-caribe-colombiano-relato-desde-las-organizaciones-los-realizadores-y-los-colectivos.html>

Magdalena y otros socios regionales con la financiación del Ministerio de Cultura de Colombia. Vale la pena también nombrar que existen varias tesis de pregrado y maestría (tanto nacionales como extranjeras) que buscan dar cuenta de este fenómeno desde diferentes aristas.

Las investigaciones realizadas por Aguilera y Polanco (2011) en Colombia y Molffeta (2017) en Argentina reconocen que en los procesos audiovisuales que se categorizan como comunitarios, su accionar suelen caminar sin distinción entre diversas categorías. Por ejemplo, en el caso de la investigación de Aguilera y Polanco aclaran que hablan de video comunitario “por ser la expresión que más usan quienes lo trabajan, pero también es llamado por ellos mismos video alternativo, popular y, con menor frecuencia, libre, incluyente, cultural, educativo, entre otras denominaciones” (Aguilera y Polanco 2011, 17). Pese a que pueden existir diferencias entre estos términos, tal como lo aseveran los autores, concentran su atención en aquello que los vincula: “la insistencia con que acuden al término comunidad (o comunidades) a la hora de describir los sentidos de su actividad audiovisual” (Aguilera y Polanco 2011, 17). Por su parte, Molffeta señala que en sus indagaciones “la noción de *cine comunitario* aparece necesariamente en el inicio de un proceso social que se propone la *comunicación comunitaria* como objetivo mayor”; dirigiendo así sus objetivos y las formas de llegar a ellos a través de recurrir a pensar ‘lo común’ (Molffeta 2017,44) y lo colectivo.

De acuerdo con las teorizaciones realizadas por Alfonso Gumucio, quien ha mostrado su preocupación por el cine comunitario y los procesos que se mueven desde este tipo de adscripción, el cine comunitario sienta sus bases en el derecho a la comunicación, por ende,

El cine y audiovisual comunitarios son expresión de comunicación, expresión artística y expresión política. Nace en la mayoría de los casos de la necesidad de comunicar sin intermediarios, de hacerlo en un lenguaje propio que no ha sido predeterminado por otros ya existentes, y pretende cumplir en la sociedad la función de representar políticamente a colectividades marginadas, poco representadas o ignoradas (Gumucio 2014, 18).

Es importante aquí traer a colación la creación de la Red de Cine Comunitario de Latinoamérica y El Caribe que surge en el año 2013. Esta red agrupa

Realizadores, colectivos, organizaciones, productoras y medios de comunicación de cine y video, alternativo y comunitario, que han venido desarrollando procesos de empoderamiento y democratización del audiovisual en comunidades periféricas, rurales e indígenas; con el objetivo de visibilizar a la comunidad como protagonista, mostrar sus problemáticas, sueños y luchas; que surge de la necesidad de promover un impacto de cambio y el desarrollo humano en las comunidades para un ‘Buen Vivir’<sup>6</sup>.

Desde esta red, el cine comunitario es concebido como “un proceso que permite cambio, transformación social e incidencia política en el contexto en el que se produce, para el bienestar de la comunidad construyendo soberanía audiovisual. Un cine que permite ser y hacer, un cine vivo y vivificante” (Red de Cine Comunitario de Latinoamérica y El Caribe 2018). Los miembros de la Red han establecido los siguientes puntos como fundamentales dentro de su configuración:

- Una práctica en la cual la misma comunidad se apropia de herramientas audiovisuales para auto-representarse y visibilizar sus realidades.
- Un modo de producción horizontal y colectivo que genera y valora saberes e identidades locales.
- Un proceso audiovisual integral de gestión, producción, exhibición, circulación y consumo que incluye activamente a la comunidad en cada una de sus etapas (Red de Cine Comunitario de Latinoamérica y El Caribe 2018).

## **2.2 El cine comunitario, una apuesta por representar la comunidad**

Según el estudio de Aguilera y Polanco (2011) los fines que le son atribuidos a las imágenes que surgen de procesos colectivos como lo puede ser el cine comunitario, son definidos como “autorreconocimiento, comunidad, identidad, memoria, movilización, resistencia, derechos, reconocimiento, inclusión, etc.” (Aguilera y Polanco 2011, 308). Estos autores proponen la siguiente categorización para las representaciones de la comunidad en este tipo de realizaciones comunitarias (Aguilera y Polanco 2011, 302-306):

- La comunidad como cultura: esta forma de representación alude a temas relacionados con los aspectos identitarios y culturales de la comunidad.

---

<sup>6</sup> Red de Cine Comunitario de Latinoamérica y El Caribe, último acceso: 7 de octubre de 2018, <http://cinecomunitarioenr.wixsite.com/cinecomunitario/criticas>.

-La comunidad como historia: Aquí es de interés “la comunidad como resultado de procesos históricos”. Así pues, en muchos casos se asocia a la construcción de memoria. Este sentido, si bien considera el pasado y los procesos históricos de las comunidades, importa en tanto se mira al presente y futuro ya sea con el fin de visibilizar, reivindicar o conservar.

-La comunidad como conflicto: “Este modo de representación de las comunidades asume que estas, además de ‘cultura’ e ‘historia’, son conflicto” (Aguilera y Polanco 2011, 301).

Importa, pues, aquello que las caracteriza y es considerado valioso al interior de estas, pero tanto como esto interesa también su situación actual. “Predomina en este tipo de trabajo audiovisual la visibilización de problemáticas locales, la identificación de sus posibles causas y la reflexión en torno a estas; en otras palabras, importa lo estimable, pero también lo reprochable”.

-La comunidad como proyecto: “Las imágenes y sonidos que resultan de este modo de representación hablan menos de lo que somos que de lo que aún no somos y queremos ser”. Buscan desempeñar un “papel activo en diversos procesos dentro de esta, haciendo de las organizaciones actores sociales que participan del devenir local”. De algún modo se proponen ir “más allá de mostrar los problemas y conflictos de las comunidades, buscando movilizarlas hacia su solución”.

-La comunidad ampliada: existe en este sentido “la aspiración de ser parte un universo más amplio”. Se hace pues, alusión a la comunidad más allá de los límites territoriales en los que actúan estas organizaciones” (Aguilera y Polanco 2011, 302-306).

### **2.3 Antecedentes del cine comunitario**

Tanto Aguilera y Polanco (2011) como Gumucio (2014) señalan que la ampliación del acceso a las tecnologías posibilita que distintos grupos sociales puedan hoy por hoy hacerse cargo de sus propias imágenes e intervenir directamente en los procesos de producción de éstas. Esto considerando que se abaratan los costos en la producción y se va simplificando el manejo de los equipos. En Latinoamérica, el arribo del video a finales de los años setenta y ochenta coincide con procesos histórico-políticos importantes. En este sentido, “más allá de un viraje tecnológico, la actividad de producir y exhibir video *enriqueció* la lucha por la libertad de expresión y una efectiva democratización de los medios masivos de comunicación” (Aguilera y Polanco 2011, 40). De los cuales surgen, por ejemplo, movimientos como del Tercer Cine en Latinoamérica, el del video popular en Brasil, el video Alternativo en Chile.

De acuerdo con la investigación compilada en el libro “Cine Comunitario en América Latina y el Caribe” (2014), los antecedentes del cine comunitario en Latinoamérica se encuentran ligados al llamado video alternativo el cual tuvo un gran auge en la década de 1980. No obstante, en retrospectiva sus bases se remiten al inicio de la producción fílmica en la región a principios del siglo XX y, sin duda, al llamado Tercer Cine entre 1960 y 1970 (Gumucio 2014, 24). Esto no sólo considerando sus apuestas políticas desde el audiovisual, sino también los modos de producción que caracterizaron este tipo de cine.

Si bien, tal como lo referencia Andrea Molfetta, el cine comunitario tiene sus antecedentes en el llamado Tercer Cine, éste presenta una serie de continuidades frente a esta corriente, pero también algunas rupturas que lo van particularizando y dotando de una identidad propia. Dentro de los puntos comunes se tiene que hay un interés por los modos colectivos de producción y exhibición, a lo que se le suma la necesidad de proponer un *cine situado* y que responda a las demandas de contextos específicos. Dentro de este marco también resulta importante priorizar la potencia del audiovisual desde el proceso más que el resultado final (Molfetta 2017, 83).

A diferencia del Tercer Cine, el cine comunitario no necesariamente ha sido desarrollado por individuos con formaciones especializadas. Esta autora dirá también que el cine comunitario se distancia en términos de las dinámicas y sentidos de la exhibición, pues se adentra a las lógicas del espectáculo (Molfetta 2017,84); no obstante, tal como se verá más adelante, espacios como los festivales de cine proponen tipos de exhibición que, contrario a la idea de la autora, se alinean a las formas de exhibición del Tercer Cine. Molfetta delinea como puntos convergentes a lo que le denomina “la multiplicación de enunciadores” que, sin embargo, presenta ciertas diferencias en cada caso:

mientras el primero [Tercer Cine] rompe la autarquía del autor, abriendo el proceso creativo a la instancia de la recepción en un proceso de conciencia histórico-política, el CC tiene por objetivo multiplicar las instancias enunciativas, más allá de un compartir, o no, una conciencia política e histórica revolucionaria que alinee los diversos grupos detrás de una transformación social del país (Molfetta 2017, 91-92).



## 2.4 Contextos y agentes del cine comunitario

Las perspectivas de autores como Mohaded, Gumucio, Aguilera y Polanco, y Molfetta coinciden en interpretar que en el marco de procesos socioculturales y organizativos más amplios, el cine comunitario se inserta como una herramienta desde la que se pueden agenciar prácticas de empoderamiento, partiendo de "la apropiación del acto de enunciar, fabricando representaciones de la realidad con patrones estéticos y comunicacionales propios, ajustados a sus propios intereses y una re-territorialización del paisaje audiovisual" (Molfetta 2017,20).

Desde estas miradas, lo comunitario se vincula además de manera muy estrecha a la construcción y/o fortalecimiento de comunidades, sus identidades y sus nexos con los territorios. Es por ello que Molfetta dirá que en este tipo de cine existe un sentido fuertemente territorializado de la experiencia audiovisual (Molfetta 2017,95). En esta medida, frecuentemente se relaciona el cine comunitario con "experiencias de producción audiovisual de distintas comunidades que buscan expresar sus identidades desde sus propios territorios; es decir, suelen hacer referencia a un cine mediante el cual la comunidad se cuenta a sí misma para sí y para otros" (Grünig 2017, 416). Muchos de los proyectos que se enmarcan en esta categoría son prácticas de autorrepresentación agenciadas por parte de grupos situados socialmente en contextos signados por dinámicas sociohistóricas de exclusión y dominación. Se habla con esto, por ejemplo, de sectores populares, minorías étnicas, zonas rurales, etc.; quienes históricamente, en el caso latinoamericano, estuvieron "impedidas de objetivar sus propias imágenes, símbolos y experiencias subjetivas, de modo autónomo" (Quijano 1999, 122).

Los procesos y prácticas de cine comunitario toman lugar en contextos tanto rurales como urbanos, no obstante, los estudios que se han realizado sobre diversos casos, indican que tiende a existir una particularidad en cada uno de estos, pues se trata de un tipo de "actividad audiovisual hecha desde la *periferia* o, para ser más precisos, desde múltiples *periferias*", tal como lo indican Aguilera y Polanco (2011, 16). En este tipo de contextos, Barrera (2017) sugiere que lo comunitario "florece en algunos casos con pequeños impulsos porque suelen ser territorios ya germinados por una trayectoria histórica muy arraigada. Una historia colmada de luchas a veces ganadas otras perdidas, pero donde los procesos comunitarios siempre estuvieron presentes" (Barrera 2017, 73) y desde los cuales históricamente las poblaciones han enfrentado múltiples problemáticas, entre las que están la

negación o distorsión de la imagen de sí, carencia de imágenes *de sí hechas por sí*, desconocimiento del pasado de las comunidades, ausencia de proyectos colectivos, contaminación ambiental, bajo acceso a la educación escolar, a oportunidades laborales y de recreación, pobreza, violencia, conflicto armado, desplazamiento forzado, ausencia de espacios de participación política, etc. (Aguilera y Polanco, 2011, 19).

Los estudios sobre cine comunitario en Latinoamérica revelan que dentro de los contextos como los descritos, el cine comunitario resulta potencial en tanto práctica para autorrepresentarse. A través de éste se posibilita la enunciación de los problemas y soluciones de colectividades, “porque a través de este trabajo enunciativo y expresivo, grupos de personas fortalecen sus vínculos entre sí y con sus barrios, recuperan historias locales, revalorizan sus paisajes y territorios” (Molfetta 2017, 433). De esto habla Eduardo Montenegro -quien lidera el proceso audiovisual de audiovisual comunitario en una zona de ladera de la ciudad de Cali- en el prólogo del uno de los libros de Aguilera y Polanco (2011):

La cámara de video llega a mi vida como ese instrumento que me permite no sólo hablar y poner mi mirada en otros ojos, sino también hacer que mi comunidad se observe, se analice y le cuente al mundo quiénes somos y por qué es importante lo que somos. Ese es el valor del video comunitario aquí en mi barrio, en Colombia, en Latinoamérica... en el mundo. Desde ese momento nos apropiamos del concepto de *video comunitario* que para nosotros es algo muy sencillo: que quienes habitamos los sectores populares urbanos y rurales de Colombia nos apropiamos de herramientas audiovisuales para contar esas historias no contadas en el país (Aguilera y Polanco 2011, 11).

## **2.5 El cine comunitario como proceso**

Dentro de las características que definen al cine comunitario, la concepción del cine como proceso es definitiva para comprender la manera en que se configuran los sentidos y las prácticas que se inscriben en éste; incluso es uno de los elementos desde el que tiende a ser evaluado en primera medida “lo comunitario”. Así, se destaca el entramado de relaciones y dinámicas que se generan en el ejercicio de construir las imágenes de manera participativa, considerando, además, que en éste el audiovisual no “es de uso individual, sino colectivo y proyecta su accionar a otros campos de lo social, valorizando más como cine-proceso, que como fabricante de un “producto” audiovisual” (Molfetta 2017, 432).

En este orden de ideas, tal como lo aseveran Molfetta y Aguilera y Polanco, implica que sea pensado como una práctica que desborda el interés de hacer películas, es por ello que dirán

el video comunitario, más allá de hacer películas, forja, con ellas y a partir de ellas, tejido social, pensamiento colectivo y memoria. En consecuencia, lo audiovisual entra a formar parte de estrategias de educación, de comunicación, de resistencia política, de construcción de identidad, etc. (Aguilera y Polanco 2011, 75).

Desde esta perspectiva, los modos de colaboración en el momento de construir los procesos y los productos finales son de enorme relevancia. De ahí, que su componente participativo dentro de una comunidad organizada aparece como un eje transversal, según Gumucio ésta

se da desde el momento de la elección del tema y en la toma de decisiones sobre la forma de abordarlo, así como en el establecimiento del equipo humano de producción, en la atribución de tareas y en la definición de los modos de difusión (Gumucio 2014, 32).

Dentro de este marco, pensar la realización de una película carecería entonces de sentido si dentro de las etapas de su realización no se dinamizan procesos sociales preexistentes, se fortalecen lazos sociales y se proponen dinámicas que propicien el empoderamiento. Estamos hablando entonces no solo de una película sino de una película-proceso, que además se encuentra relacionada con “procesos en devenir que se van reconfigurando y resignificando en la medida en que las subjetividades particulares y sus modos de sociabilidad también lo hacen, atendiendo a las condiciones establecidas en cada territorio” (Grünig 201, 425). Es por ello que ocurre que muchas de estas “experiencias han generado procesos educativos, de movilización social, resistencia cultural y construcción de la memoria de sus territorios y sus gentes” (Aguilera y Polanco 2011, 61-62).

Además de los procesos de realización desde las organizaciones y colectivos, sus integrantes buscan promover participación activa en busca de que quienes participen dejen de ser receptores pasivos de los mensajes, “de ese modo no solamente se incentiva la participación en las etapas de la realización, sino que también se estimula el análisis y la reflexión que derivan en propuestas de orden político, social, cultural y económico (Gumucio 2014, 62).

Ahora bien, considerando lo anterior, es preciso señalar entonces que desde esta investigación comprendo el cine comunitario desde la articulación de tres elementos: 1) Los modelos colectivos de producción, 2) la concepción del cine como proceso, y 3) su carácter situado, que lo lleva a responder a las demandas de contextos específicos.

### **3. Directrices metodológicas**

En primer lugar, el inicio de esta indagación implicó comenzar a pensar los festivales como objetos de estudio, que en el marco de esta investigación requerían tomar en consideración la interrelación entre los ejes de análisis propuestos para hablar de la configuración de los festivales de cine comunitario: las trayectorias, prácticas y sentidos. En función de esto tomé la decisión de modificar mi propuesta inicial en la que buscaba de manera extensiva estudiar los seis festivales de cine comunitario de Colombia, para dar paso a un estudio de caso de los dos festivales de cine comunitario con mayor trayectoria del país, que permitiera profundizar mucho más en los focos de análisis propuestos.

Como se expuso en apartados anteriores, a pesar de que los estudios sobre festivales de cine en un inicio se realizaron desde otras disciplinas ajenas a la antropología, paulatinamente se han ido acercando a ésta; ya sea porque comenzaron a ser realizados desde el marco de las ciencias sociales o por la utilización de métodos cualitativos para su desarrollo (Vallejo 2017). En relación con este último punto, perspectivas como las de Vallejo y Loist sugieren que este tipo de métodos son claves para el estudio de festivales y sus vínculos con contextos espaciales, temporales y culturales particulares (Loist 2016, 119; Vallejo 2017,253).

#### **3.1 Estudios de caso y etnografía multisituada**

Recurrí a la realización de estudios de caso como estrategia de investigación, activa e interpretativa, aplicables en múltiples áreas del conocimiento, en las que se intenta relacionar teoría y práctica, en la que además existe interés por indagar la singularidad y particularidad de situaciones o fenómenos específicos (Galeano 2004, 78). En este orden de ideas “su objetivo básico es comprender el significado de una experiencia, e implica el examen profundo de diversos aspectos de un mismo fenómeno” (Galeano 2004, 66).

Es preciso señalar que los estudios de caso se enmarcan en una indagación de corte cualitativo, en tanto busca producir “datos descriptivos: las propias palabras de las personas, habladas o escritas, y la conducta observable” (Bodgan y Taylor 2000, 20). Además, por

incluir instrumentos “análisis que no buscan informar sobre la extensión de los fenómenos (cantidad de fenómenos), sino más bien interpretarlos en profundidad y detalle (Arango 2002, 8).

Tomando en consideración que los casos de estudio fueron realizados en y sobre festivales de diferentes ciudades de Colombia: Bogotá y Cali; fue útil desplegar el análisis desde una perspectiva multisituada (Marcus 1995). Marcus propone la etnografía multisituada para estudiar procesos sociales que se encuentran descentralizados. Lo anterior, teniendo en cuenta que el fenómeno a estudiar se desarrolla en distintos lugares y que los festivales son “prácticas socio-culturales que tienen lugar de forma esporádica en distintas localizaciones geográficas” (Vallejo 2012, 60). El potencial de este enfoque reside en considerar que, pese a que se trata de experiencias que toman lugar en ubicaciones distintas, dadas sus características se abre la posibilidad de indagar en estos como fenómenos culturales que comparten unas condiciones de emergencia, dinámicas y contextos similares, tal como ocurre con los dos festivales estudiados. Lo que además permite hablar de este tipo de festivales como una suerte de fenómeno más amplio.

Siguiendo a Vallejo, el potencial de los enfoques etnográficos para acercarse a prácticas culturales que están en constante movimiento y reconfiguración es adecuado para el estudio de festivales desde sus múltiples dimensiones. Esta autora hace énfasis en las posibilidades de la observación participante para escudriñar en las prácticas de los festivales de cine y en considerar la etnografía como herramienta no solo desde la que se transita como investigador dentro del trabajo de campo, sino también en la forma que son presentados y comunicados los hallazgos (Vallejo 2017, 251- 254).

En este caso, el enfoque etnográfico está atravesado por mi trayectoria vital que desde hace seis años coincidió con procesos de cine comunitario, decantando en esta investigación en la apertura y disposición tanto para interactuar con diversos actores de este campo como para conocer y participar de manera activa en el Festival Nacional de Cine y Video Comunitario del Distrito de Aguablanca y Festival Internacional de Cine y Video Alternativo y Comunitario *Ojo al Sancocho*, durante las versiones del 2017.

### 3.2 Instrumentos para la recolección de datos

Para el desarrollo de los casos se utilizaron diferentes técnicas para recabar los datos analizados: observación participante, entrevistas, revisión de archivo y bibliografía de fuentes bibliográficas. Esto con el fin de comprender lo casos no solo desde los discursivo, sino también la manera en que toman forma y devienen en festivales; tomando en cuenta, además, la advertencia que hace Vallejo:

las historias oficiales de los festivales y los registros escritos tienden a diferir de las prácticas reales, o al menos privilegiar información sobre aspectos específicos del festival (como la presencia de películas y cineastas), sin dejar rastros de otros (como procedimientos de selección, políticas de invitación o negociaciones económicas) (Vallejo 2017, 251).

A continuación, detallo cada una de las técnicas utilizadas y la manera en que fueron aplicadas.

**-Observación participante:** Uno de los componentes importantes para comprender la configuración de los festivales estudiados fue la asistencia a sus versiones realizadas en el año 2017. Primero al Festival Internacional de Cine y Video Alternativo y Comunitario *Ojo al Sancocho* del 7 al 14 de octubre y luego al Festival Nacional de Cine y Video Comunitario del Distrito de Aguablanca del 17 al 21 de octubre. Para ese momento logré asistir a varias de sus actividades, de las cuales se obtuvo registro visual y sonoro. Igualmente, tuve interlocución los organizadores del festival y el público asistente; contactos que en muchos casos derivaron en entrevistas posteriores.

En ambos festivales mi presencia se dio desde una modalidad de asistente-espectadora, pero que en algunos casos tendió a adquirir otros matices, particularmente en el caso del Festival *Ojo al Sancocho*. Tras el contacto con una de sus organizadoras, se abrió la posibilidad no solo de participar en las actividades, sino también de una inmersión tal como lo hacen los invitados durante la semana de festival. Específicamente estuve hospedada en una de las casas que el festival alquilaba en el barrio Madelena (ubicado también en ciudad Bolívar) para sus invitados, lo que me permitió una interacción mucho más cercana tanto con los participantes, como con los lugares en donde se desarrollaron las actividades. Además, en algunos casos, también apoyé tareas de la logística del evento en momentos en los que los organizadores y/o voluntarios necesitaron un apoyo adicional.

**-Entrevistas:** A lo largo de mi indagación realicé entrevistas estructuradas y entrevistas semiestructuradas. El primer tipo fue llevado a cabo con diferentes actores (ver anexo 1) que se vinculan de múltiples maneras a los festivales. El segundo, lo realicé con miembros de los equipos de los festivales. En el caso del Festival Nacional de Cine y Video Comunitario del Distrito de Aguablanca en Cali con Daniela Anaconas quien estaba encargada de la coordinación general, con quien se realizaron varias sesiones de entrevista; en cuanto Festival Internacional de Cine y Video Alternativo y Comunitario *Ojo al Sancocho* en Bogotá llevé a cabo entrevistas con miembros fundadores del festival: Daniel Bejarano y Alexánder Yosa, como también con Carolina Dorado, perteneciente al equipo de producción.

Para la realización de estas entrevistas en profundidad se construyó un cuestionario en el que planteé preguntas orientadas a seis grupos temáticos, elegidos en función de los objetivos planteados: 1) Identificación, 2) Antecedentes, 3) Trayectoria y equipo de trabajo, 4) Públicos y participantes, 5) Estructura y producción, 6) Cine comunitario, 7) Sistematización de experiencias.

**-Archivo:** Adicional a la información recabada dentro del trabajo de campo, recurrí al material de archivo que dispone cada uno de los festivales. Así pues, fueron consultados los informes de gestión de algunas versiones de los festivales, las memorias (visuales y escritas), comunicados de prensa de las convocatorias, bases y fichas para participar y, en general, los contenidos de sus portales web. Acudí a este recurso como una estrategia para ampliar y contrastar tanto los hallazgos en campo como la información recabada en las entrevistas, pues en este tipo de documentos fueron insumo importante para reflexionar sobre la trayectoria y transformación de los festivales en el tiempo.

**-Revisión bibliográfica de fuentes secundarias:** Además de la información de primera mano, recurrí a fuentes secundarias que contienen información relevante sobre estos festivales. Puntualmente, consulté investigaciones, tesis y artículos académicos que, desde diversos enfoques, hablan de estos festivales. Esto en aras de establecer los enfoques y perspectivas desde las que han sido estudiados los festivales de cine comunitario, pero también con el objetivo de ampliar la contextualización tanto de los festivales como de las experiencias de cine comunitario en Colombia.

## Capítulo 2

### Contextualización: Festivales de cine y cine comunitario en Colombia

#### 1. A propósito de los festivales de cine en Colombia

Según las cifras de la Dirección de Cinematografía, adscrita al Ministerio de Cultura de Colombia, a 2017 se encuentran inscritos en el SIREC<sup>7</sup> 83 festivales y muestras, con presencia en 50 municipios del país<sup>8</sup>. El surgimiento de muchos de estos festivales responde a dinámicas de especialización, caracterizadas por una segmentación del tipo de producciones que se exhiben en estos eventos, ya sea por disposición temática, de género, etc. En este sentido, se han ido conformando desde categorías como: “cortometraje, las temáticas sociales, de género, ambientales y étnicas, la producción comunitaria y regional, y los públicos infantiles, entre otros” (Ministerio de Cultura de Colombia 2017). Cincuenta y nueve de estos festivales se encuentran vinculados a la Asociación Nacional de Festivales, Muestras y Eventos Cinematográficos y Audiovisuales de Colombia-ANAFE, distribuidos en las categorías: independiente, comercial y comunitario.

Desde las directrices del Consejo Nacional de las Artes y la Cultura en Cinematografía, CNACC<sup>9</sup>, se define al festival de cine como un:

evento, único o de periodicidad no inferior a un año, realizado en el territorio nacional, en el que se presenten películas con el propósito de valorar muestras cinematográficas o de otorgar a ellas

---

<sup>7</sup> SIREC: Sistema de Información y Registro Cinematográfico Este instrumento, creado por la Ley 814 de 2003, tiene como propósito apoyar los procesos de seguimiento de políticas y toma de decisiones para la cinematografía nacional. Ministerio de Cultura, Dirección de Cinematografía, 2018, <http://www.mincultura.gov.co/areas/cinematografia/SIREC/Paginas/default.aspx> Como una obligación legal los festivales deben inscribirse en este sistema de información y versión a versión deben suministrar su programación con por los menos quince días de anticipación. El registro en éste es requisito para todas las convocatorias públicas.

<sup>8</sup> Dirección de Cinematografía, Ministerio de Cultura de Colombia, último acceso: 7 de octubre de 2018, <http://www.mincultura.gov.co/areas/cinematografia/Circulacion/Paginas/default.asp>

<sup>9</sup> “El Consejo Nacional de las Artes y la Cultura en Cinematografía, CNACC, es el órgano rector del Fondo para el Desarrollo Cinematográfico, creado por la Ley 814 de 2003 o Ley de cine. Tiene representación de diversos sectores y es presidido por el Ministerio de Cultura. El CNACC, a través de Proimágenes en Movimiento, quien ejerce la secretaría técnica y la administración del Fondo para el Desarrollo Cinematográfico, abre convocatorias públicas en varios campos, para promover la cinematografía de manera integral”, Ministerio de Cultura, 2011, [http://www.mincultura.gov.co/areas/cinematografia/noticias/Paginas/2011-10-31\\_7223.aspx](http://www.mincultura.gov.co/areas/cinematografia/noticias/Paginas/2011-10-31_7223.aspx).



premios o distinciones, y en los que se realicen actividades de formación o promoción de cultura o industria cinematográfica<sup>10</sup>.

El primer festival de cine que surgió en el país fue el Festival Internacional de Cine de Cartagena<sup>11</sup> (FICCI), creado en 1959 por el empresario, periodista y cineasta colombiano, Víctor Nieto. De acuerdo con Patiño, a mediados de los noventa comienza una expansión paulatina de los festivales de cine en el país, marcada por el surgimiento, en 1966, del “Salón del Autor Audiovisual a instancias de la Cinemateca del Caribe” en Barranquilla, como una apuesta por generar un espacio para fomentar la formación de creadores y realizadores audiovisuales. Para el año 1997, toma lugar el primer “Encuentro Nacional de Críticos de Cine de Pereira”, en el que se dieron cita críticos y periodistas cinematográficos; desde el que se formaliza una dinámica de encuentro del sector que hasta ese momento se hacía de manera informal y esporádica.

A estos antecedentes se le suma el surgimiento de eventos como la “Muestra Internacional Documental de Bogotá, organizada por la Asociación Colombiana de Documentalistas (ALADOS)”. Será hasta el año 2000 con el primer Festival de Cine de Santa Fe de Antioquia, que se potencia la expansión de los festivales, pues éste generó un espacio propicio para el encuentro entre cine clubistas y cinéfilos, contrario a lo que ocurría con los festivales de Cartagena y Bogotá, que tenían orientadas sus actividades a la industria (Patiño 2017, 70-71).

Junto con los hitos mencionados y festivales precursores en el campo, el aumento de los festivales del país en los últimos quince años coincide, además, con una multiplicación de la producción cinematográfica ligada a la irrupción de la tecnología digital, la creación de programas académicos de cine y audiovisuales y la ley de cine (2003) que permitió la creación de un fondo de financiación y beneficios tributarios para los inversionistas (Patiño 2017,71).

---

<sup>10</sup> Ministerio de Cultura de Colombia, Decreto 358 de 2000, Artículo 34º, modificado por el artículo 16º del decreto 255 de 2013. Última consulta: 7 de octubre de 2018, <http://www.mincultura.gov.co/SiteAssets/documentos/migracion/DocNewsNo236DocumentNo388.DOC>

<sup>11</sup> De acuerdo con D`Abbraccio el surgimiento tiene dos frentes: “por un lado, la pasión de un grupo de entusiastas cinéfilos de la ciudad amurallada y, por el otro, la visión del empresariado y las élites cartageneras de —vender dicha ciudad costera a las dinámicas del mercado internacional, fuerte conjunción de turismo y cinefilia, aprovechando así un nicho potencial de consumo de cine y turismo en la capital del Departamento de Bolívar. Lo anterior es un sello registrado de una ciudad que produce la segunda mayor cantidad de eventos de toda índole en Colombia (académicos, empresariales, políticos, diplomáticos o de Relaciones Exteriores denominados Cumbres, etc), sólo superado por la capital de la República (D`Abbraccio 2015, 52).

Según la investigación realizada por D'Abbraccio en 2015 sobre festivales de cine en Colombia y formación de públicos, la gran mayoría de festivales, salvo excepciones como el FICCI de Cartagena y el Festival de Cine de Santa Fe de Antioquia, no tienen sistematización de las experiencias realizadas, ni mucho menos ejercicios de análisis o síntesis de los procesos llevados a cabo más allá de los informes de gestión que hacen muchos festivales como soporte para las financiaciones que reciben. Según este investigador ésta es una de las grandes carencias en el “trabajo de formación de públicos que, por supuesto existe, pero sin evidencias escritas que dejen registro, se hace muy difícil establecer correcciones en las respectivas políticas públicas” (D'Abbraccio 2015, 99).

### **1.1 Ley de cine de 2013 y circulación de cine en Colombia**

En Colombia desde los años ochenta el Estado impulsó convocatorias públicas para ofrecer financiación para la ejecución de actividades artísticas y culturales (Aguilera y Polanco 2011, 97). Sin embargo, es hasta el año 2003, tras la creación de la primera ley de cine que se le comenzó a conceder importancia a la asignación de recursos para la producción y circulación del cine nacional (Bayona 2017). Entre los programas de fomento existen varias convocatorias:

las convocatorias Programa Nacional de Estímulos a la Creación y la Investigación y Plan Nacional de Concertación. El primero otorga becas, premios, pasantías y residencias, y el segundo distribuye equitativamente cuotas por departamento para proyectos culturales de diversa índole. También existen dos *fondos de desarrollo*: uno para televisión que estimula principalmente la producción de series temáticas para el canal Señal Colombia; y otro para cinematografía que fomenta la producción industrial de largometrajes y cortometrajes (Aguilera y Polanco 2011, 97).

La Ley 814 o llamada Ley de Cine surge en el 2003 con el fin de incentivar la producción cinematográfica en el país con miras a que paulatinamente el sector se vuelva sostenible. En un intento por estimular la creación de una industria del cine en el país a través de la inversión en diferentes eslabones, como ha ocurrido en países con una industria consolidada; esta Ley creó incentivos de inversión y mecanismos para el desarrollo integral del sector y la promoción de la cadena de producción cinematográfica en el país. Es por ello que se contemplan los productores, distribuidores y exhibidores, hasta la preservación del patrimonio

audiovisual, la formación y el desarrollo tecnológico, entre otros<sup>12</sup>. Así pues, se crearon los siguientes mecanismos:

1. El Fondo para el Desarrollo Cinematográfico: El Fondo para el Desarrollo Cinematográfico (FDC) recibe los dineros recaudados a través de una cuota parafiscal que pagan los exhibidores, distribuidores y productores como resultado de la exhibición de obras cinematográficas en el territorio nacional. El monto generado por el sector cinematográfico vuelve a ese mismo sector, y todos los recursos pertenecientes al FDC son de carácter público y, por tanto, objeto de vigilancia por parte de los organismos de control del Estado.
2. El otorgamiento de estímulos tributarios para inversiones y donaciones a proyectos cinematográficos: Se trata de una deducción a los impuestos de donantes e inversionistas en proyectos cinematográficos colombianos, contribuyentes del impuesto a la renta. Éstos pueden deducir de su base gravable el 125% del valor invertido o donado (en caso de donación hay un límite del 30% de la renta líquida). Se busca así fomentar la donación e inversión en cine de personas y empresas privadas, y favorecer tanto a los empresarios (en términos económicos) como a los productores de cine, quienes tendrán una importante fuente de financiación para poder hacer más y mejores películas<sup>13</sup>.

Sobre este primer mecanismo, es sólo hasta el año 2014 que el Fondo para el Desarrollo Cinematográfico integra en su convocatoria de estímulo por concursos anuales la categoría “Formación a través de festivales de cine”. Esta se encuentra dirigida a festivales de cine en el país que tengan al menos una sección de exhibición de obras cinematográficas colombianas, sin importar su formato, duración y/o temática y que realicen actividades de formación (D’Abraccio 2015, 52).

## **1.2 Asociación Nacional de Festivales de Colombia-ANAFE**

Por iniciativa del Festival Internacional de cortometrajes y escuelas de cine El Espejo y el Festival Internacional de Cine de Cartagena, se crea en el 2009 la Plataforma de Festivales Latinoamericanos (PLAF), con la intención de agrupar eventos cinematográficos de la región. Un año después, en el marco del FICCI, el Ministerio de Cultura apoya el primer encuentro de festivales de cine, en el que se reunieron alrededor de cuarenta festivales y firmaron la

---

<sup>12</sup> Ministerio de Cultura, último acceso 6 de octubre de 2018, <http://www.mincultura.gov.co/areas/cinematografia/Paginas/Ley-de-Cine.aspx>

<sup>13</sup> Ministerio de Cultura, último acceso 6 de octubre de 2018, <http://www.mincultura.gov.co/areas/cinematografia/Paginas/Ley-de-Cine.aspx>

llamada “Declaración de Cartagena”, de la que surge la Asociación Nacional de Festivales, Muestras y Eventos Cinematográficos-ANAFE. Esta asociación tiene como objetivo “la representación, la promoción, difusión, divulgación, capacitación, fortalecimiento y defensa de los intereses comunes de los festivales, muestras, y eventos cinematográficos y audiovisuales de formación de públicos de Colombia” (ANAFE 2008).

A 2018, entre miembros activos e inactivos, la ANAFE cuenta con 64 festivales agremiados. Dentro de los requisitos para ingresar a la agremiación se encuentra en primer lugar que el festival tenga por lo menos dos versiones de antigüedad, que sea máximo cada dos años; si se cumple con estos puntos los organizadores de los festivales deben hacer una solicitud a la junta directiva, la cual es aprobada por consenso en la asamblea anual en Cartagena junto con los demás miembros de los festivales asociados. Para su sostenimiento, la ANAFE recauda una cuota anual de \$100.000 pesos colombianos (33 USD) a cada uno de los festivales asociados, a esto se le suman los recursos que año a año se logran gestionar a través de convenios, principalmente por parte del Ministerio de Cultura. Dentro de la estructura de la agremiación se encuentra una junta directiva y una dirección general (Giovanny Insuasty, entrevista por la autora, 2 de marzo de 2018, transcripción).

En cada reunión anual realizada en Cartagena son programados talleres y espacios para la reflexión y el encuentro entre miembros de los festivales del país. Desde la Asociación se hace incidencia en espacios de interlocución con la institucionalidad, se respalda la gestión de los festivales y se les otorgan reconocimientos por su trayectoria a través de los premios Víctor Nieto. Dentro de los logros que reconoce Giovanny Insuasty, director del Festival de Cine de Pasto y presidente de la junta directiva, se encuentra en primer lugar el continuar sosteniéndose como asociación, la creación de redes entre los festivales, como también las gestiones que realizan, la cuales han llevado, por ejemplo, que convocatorias como la del FDC incluya una categoría para financiar festivales de cine (Giovanny Insuasty, entrevista por la autora, 2 de marzo de 2018, transcripción).

De acuerdo con Giovanni Insuasty, desde las reflexiones realizadas en el marco de los encuentros con los miembros de los festivales, uno de los grandes desafíos de estos es asegurar su sostenibilidad en el tiempo. Frente a esto, pese a que todavía es un reto, son muchas más las posibilidades que tienen actualmente los festivales para, por ejemplo, financiarse. Existen más convocatorias públicas - además de que los festivales han ido

aprendiendo cómo ganarlas- y desde la institucionalidad se ha comenzado a reconocer la importancia de fomentar los espacios para la exhibición y formación de públicos (Giovanny Insuasty, entrevista por la autora, 2 de marzo de 2018, transcripción).

## **1.2 Festivales de cine comunitario y plataformas institucionales**

Dentro de la dinámica institucional que soporta e impulsa el campo cinematográfico en el país, Aguilera y Polanco advierten que

ha sido una tradición que el fomento estatal al trabajo audiovisual legitime, con especial énfasis, los sentidos artísticos e industriales. Urge ampliar la concepción de lo audiovisual que entraña esa práctica estatal, reconociendo la diversidad de actores, organizaciones, procesos, sentidos y modos de trabajo (Aguilera y Polanco 2011, 75).

El cine comunitario, construido desde otras lógicas de producción, en Colombia todavía encuentra un escenario de encuentros y desencuentros. De acuerdo con Aguilera y Polanco (2011), entre 2008 y 2011, el Plan Nacional Audiovisual<sup>14</sup>, comenzó a darle apertura al impulso del cine comunitario. De acuerdo con estos autores, para su segunda convocatoria del 2008, “el Ministerio reconoce las experiencias en curso e incentiva nuevas iniciativas para que las comunidades puedan verse, pensarse y contarse a sí mismas y a otros” (Aguilera y Polanco 2011,39). Así pues, sus convocatorias introdujeron por primera vez el término video comunitario dentro. En concordancia con eso, se definió en la convocatoria como uno de los criterios de evaluación de las propuestas participantes sus “elementos de contexto e impacto en la comunidad”. No obstante, en 2009, su carácter comunitario se diluyó y cambió su denominación a complementario y así ha sido hasta ahora (Aguilera y Polanco 2011,39).

Por otro lado, dentro de este marco de reconocimiento del video comunitario desde lo estatal, resulta importante hacer también alusión al INI (Imaginando Nuestra Imagen), primera “política que incluye al video comunitario. Formó parte de un conjunto de políticas de carácter regional que la dirección de cinematografía llamó Programas de Formación Audiovisual” (Aguilera y Polanco 2011). El INI fue creado en 1998, desde ese momento

---

<sup>14</sup> “El PAN es una estrategia dirigida al acceso y/o fortalecimiento de la cultura audiovisual en el país, ofrece a comunidades, profesionales y estudiantes becas y estímulos, a través de programas y convocatorias que apoyan los diferentes procesos de realización y apreciación que se gestan en el país. El PAN recoge la experiencia de iniciativas como ‘La maleta de películas’ y ‘Cine en el cerebro social’, que el Ministerio de Cultura ha desarrollado a lo largo de diez años y con los cuales ha ampliado el acceso de los colombianos al material cinematográfico nacional e internacional y a las nuevas tecnologías de producción” (Mincultura 2008).

ofrece capacitación integral a colectivos audiovisuales con el objetivo de descentralizar la producción audiovisual y dar cabida a los relatos regionales apoyados por una metodología implementada por profesionales del sector cinematográfico, para así estimular hechos audiovisuales en cuya narración puesta en imagen se manifestaran los diversos relatos locales, como una suerte de cartógrafos sociales que trazan la geografía cultural del país diverso, multiétnico y pluricultural y sus transformaciones dialogantes entre sí (Aguilera y Polanco 2011, 34).

Dentro de estos programas de formación que año a año se obtienen a través de convocatorias concursables, las líneas formativas de festivales como el *Ojo al Sancocho*, Festival Audiovisual Montes de María y el Festival de Palenque, han resultado beneficiadas. Si bien desde el INI es desde donde más se han apoyado los procesos, éste no contempla el componente de circulación y exhibición.

Para los organizadores de los festivales, las políticas audiovisuales en el país les generan constantemente una continua sensación de “desesperanza y esperanza año tras año, porque esto cambia todo el tiempo” (Daniela Anaconas, entrevista por la autora, 16 de febrero de 2018, transcripción). A esto se le suma algo que ya habían advertido Aguilera y Polanco (2011), la diferencia de recursos invertida en el PAN es significativamente distinta a los Estímulos por Concurso del Fondo para el Desarrollo Cinematográfico- FDC, el cual pese a que en otras ocasiones festivales como el FESDA, el *Ojo al Sancocho*, La Otra Historia han ganado y Kunta Kinte, coinciden en afirmaciones como las que hace la coordinadora del FESDA:

El FDC [Fondo para el Desarrollo Cinematográfico] se ha vuelto cada vez más complejo o sea las personas que administran eso no tienen ni idea de qué es un festival de cine, no tienen ni idea de qué es una comunidad, y no tienen ni idea de qué es un trabajo solidario, viven en un mundo administrativo en el que nosotros no cabemos (Daniela Anaconas, entrevista por la autora, 16 de febrero de 2018, transcripción).

Lo que esto permite vislumbrar es que, pese a que desde el Ministerio de Cultura y Proimágenes se han dado un intento por poner en diálogo las lógicas y realidades de los procesos de cine comunitario dentro de las políticas públicas, todavía el panorama revela desencuentros y barreras, especialmente en términos de la circulación y exhibición; unas de las más desatendidas en los programas de convocatorias. Es por ello que, como se verá más

adelante, los festivales han implementado múltiples estrategias más allá de las plataformas institucionales estatales para gestionar los recursos para la realización de sus actividades.

## **2. Festivales de cine comunitario en Colombia**

Como se ha dicho en apartados anteriores el cine comunitario es un fenómeno social en crecimiento. Si bien no existe un inventario de los procesos de cine comunitario en el país, la investigación de Aguilera y Polanco (2011) arrojó que en los departamentos de Nariño, Cauca y Valle del Cauca existen al menos 131 colectivos relacionados con esta forma de hacer y pensar el audiovisual. Esto los llevó a concluir que “se trata de un fenómeno en ascenso tanto en volumen de personas y colectivos como en formas de organización y visibilización” (Aguilera y Polanco 2011, 23). En relación con este último tema, esta investigación reveló que, en clave de la circulación de realizaciones ligadas al cine comunitario, son las mismas organizaciones las que se han encargado de proponer e impulsar su circulación. En esta medida, su producción audiovisual,

No se agota en los nichos en o para los que fueron producidos. Dentro y fuera de sus comunidades, las organizaciones vienen activando la circulación de sus producciones con el fin de expandir lo local hacia otras culturas y, de alguna manera, nutrirse de lo que se ha producido en otros contextos para ampliar la mirada de lo propio (Aguilera y Polanco 2011, 87).

La mayoría de festivales de cine en Colombia “atienden las demandas de los sectores industrial o artístico: En estos festivales se dejan por fuera muchas producciones que por no cumplir los requerimientos técnicos mínimos o porque no alcanzan ciertas expectativas comerciales son discriminadas” (Aguilera y Polanco 2011, 279). A esto se le suman los costos en los que deben incurrir los realizadores para el envío de las piezas y para asistir a los eventos; por lo que la creación de espacios como los festivales resulta ser una alternativa para hacer posible la exhibición de las películas, como también crear espacios para crear encuentro con las comunidades y procesos. Así pues, en estos escenarios toman lugar “diversidad de actividades audiovisuales: formación de públicos, capacitación y producción, además de vincular a su trabajo modos y medios de comunicación distintos al video” (Aguilera y Polanco 2011, 59).

Tal como lo muestra la Tabla 1, en Colombia, existen seis festivales<sup>15</sup> competitivos de cine comunitario. Dentro del listado de festivales tenemos que el primero de ellos es el Festival Audiovisual de los Montes de María que nace en el 2007 en Carmen de Bolívar, a la fecha suma una total de siete versiones; cabe aclarar que este festival pese a que no se autodefine como un festival de cine comunitario sus características coinciden con las de este tipo de festivales y reconocen que las actividades y sentidos del festival posee un componente comunitario importante. En el año 2008, nace el FESDA en Cali y el *Ojo al Sancocho* en Bogotá, que a 2018 han realizado 10 y 11 versiones, respectivamente. Posteriormente, en el año 2011, surge en la Comuna 13 de Medellín el Festival de Cine y Video Comuna 13 La Otra Historia, con ocho versiones. En 2015, el Festival de Cine y Video Comunitario “MINÍ GUATIÁ” Andi Palenge en Palenque de San Basilio, Bolívar, con dos versiones. Será para el año 2016 que surge en Medellín el Festival Internacional de Cine Comunitario Afro Kunta Kinte con tres versiones. Cabe aclarar que no todos son festivales internacionales, esto quiere decir que dentro del segmento de competencia de la selección oficial algunos reciben sólo películas nacionales, como es el caso de FESDA y La otra Historia. La información consolidada se puede ver en la siguiente tabla:

**Tabla 1. Festivales de Cine Comunitario de Colombia**

Nombre	Año de surgimiento	Número de versiones	Ubicación	Departamento	Organizadores
Festival de Cine y Video Comunitario “MINÍ GUATIÁ” Andi Palenge	2015	2	San Basilio de Palenque, Mahates	Bolívar	Colectivo Kuchá Suto
Festival Internacional de Cine y Video Alternativo y Comunitario " <i>Ojo</i>	2008	11	Ciudad Bolívar, Bogotá	Cundinamarca	Sueños Films

<sup>15</sup>Con la financiación del Instituto Colombiano de Antropología e Historia ICANH de Colombia y la Secretaría de Cultura de Cali estamos elaborando junto con una diseñadora y un programador una cartografía interactiva sobre estos festivales, la cual podrá ser consultada en el mes de noviembre a través del siguiente link: [www.festcomunitarios.co](http://www.festcomunitarios.co). En esta se vincula la siguiente información: ubicación, año de surgimiento, organizadores, cantidad de versiones, video de presentación, link del sitio web. La información para su construcción fue recabada a partir de las bases de datos y sitios web de la Dirección de Cinematografía, Proimágenes Colombia, la ANAFE y las páginas de los mismos festivales.



<i>al Sancocho"</i>					
Festival Nacional de Cine y Video Comunitario del Distrito de Aguablanca	2008	10	Distrito de Aguablanca , Cali	Valle del Cauca	Colectivo Mejoda
Festival Audiovisual de los Montes de María	2007	7	Carmen de Bolívar	Bolívar	Colectivo de Comunicaciones Montes de María Línea 21
Festival Internacional de Cine Comunitario Afro Kunta Kinte	2016	3	Medellín	Antioquia	Corporación afrocolombiana de desarrollo social y cultural Carabantú
Festival de Cine y Video Comuna 13 La Otra Historia	2011	8	Comuna 13, Medellín	Antioquia	Full Producciones

Fuente: Páginas web de los festivales de cine comunitario de Colombia y trabajo de campo.

Los festivales de cine comunitario que se nombran en la tabla anterior corresponden a los festivales que dentro de su identificación integran el cine comunitario, a excepción del Festival de Audiovisual de los Montes de María que, como se explicó anteriormente, pese a que dentro de su enunciación no incluyen la categoría de cine comunitario como los demás - adhiriéndose principalmente a una adscripción más amplia ligada al cine social-, su trayectoria, vínculos con los procesos y festivales se alinean significativamente a los festivales de cine comunitario.

En este sentido, vale la pena mencionar que también existen otros espacios y festivales que han permitido la circulación y exhibición de películas que se pueden asociar a procesos de cine comunitario; destaco especialmente la Muestra de video y cine indígena de Colombia, Daupará, que

ha servido como escenario de visibilización y afianzamiento de luchas y apuestas de los pueblos indígenas tanto en materia comunicativa como en diferentes temas políticos y territoriales. La Muestra ha caminado en torno a la cosmogonía, la cultura y el territorio <sup>16</sup>.

También se encuentra *Distrito Pacífico*, distribuidora de cine comunitario, independiente y alternativo para Colombia, que nace en el 2018 de la mano de quien Víctor Palacios, precursor del FESDA. Esta distribuidora la apuesta a

apoyar y acompañar la distribución y promoción de películas que nacen de procesos e iniciativas comunitarias, independientes y alternativas de Colombia y Latinoamérica, principalmente. Nuestro objetivo es abrir nuevos espacios para este tipo de propuestas que han estado en escenarios muy pequeños, queremos llevar el cine hecho por la gente hacia la gente<sup>17</sup>.

Adicionalmente, es preciso aludir la existencia de diversos festivales que dentro de sus apuestas y la manera en que se desarrollan permiten vislumbrar dinámicas que coinciden algunos componentes de lo comunitario identificados en los festivales estudiados. Hablo específicamente de la forma en que algunas veces los miembros de comunidades se vinculan a los festivales ya sea en la producción o como asistentes, esto ocurre particularmente en el caso de festivales que orientan sus actividades a sectores rurales o pequeños municipios, puede ser el caso de CineToro en el Municipio de Toro Valle, el Festival de Cine de Ituango y el Festival SURrealidades.

## **2.1 Caracterización general del Festival Internacional de cine y video alternativo y comunitario *Ojo al Sancocho* y Festival Nacional de Cine y video Comunitario del Distrito de Aguablanca-FESDA**

Una vez expuesto el panorama general sobre estos festivales, se da paso a elaborar una caracterización general de los dos festivales en los que profundiza esta investigación: el Festival internacional de cine y video alternativo y comunitario *Ojo al Sancocho* y Festival Nacional de Cine y video Comunitario del Distrito de Aguablanca, FESDA. Se presenta primero una serie de generalidades compartidas por ambos festivales que permiten entender las especificidades de los festivales de cine comunitario. Seguidamente, doy cuenta de sus

---

<sup>16</sup> Daupará, Muestra de video y cine indígena de Colombia, última actualización: septiembre de 2018, <https://daupara.org/>

<sup>17</sup> Distribuidora Distrito Pacífico, último acceso: octubre 7 de 2018, [https://distritopacificocine.co/?page\\_id=827](https://distritopacificocine.co/?page_id=827)

particularidades en función de sus antecedentes, lugar de surgimiento, objetivos y sostenibilidad.

### **2.1.1 Festivales de cine comunitario como apuestas situadas territorialmente**

Estamos frente a dos festivales con una trayectoria importante: entre diez y once años de funcionamiento. A pesar de encontrarse en dos ciudades distintas, Bogotá y Cali, las razones para su surgimiento coinciden de múltiples maneras. Entre ellas, la necesidad de crear espacios gratuitos de encuentro y exhibición de cine comunitario -en lugares en los que además no hay salas de cine-, edificados desde la base de impulsar procesos de visibilización de comunidades que han sido profundamente estigmatizadas y marginalizadas, tal como lo sugiere Iordanova al hablar de los festivales de las periferias, pues estos se proponen “hacer visibles las comunidades que representan” (Iordanova 2010, 16-17). En este mismo sentido, el arraigo territorial y su vinculación a la noción de lo comunitario cobra una enorme relevancia, pues se trata, en primer lugar, de proyectos hechos en y para territorios periféricos de las ciudades.

Para ambos festivales sus precursores están vinculados a organizaciones de base o procesos organizativos con iniciativas en comunidades periféricas que anteceden la creación de los festivales. Desde estos, sus labores operan como prácticas políticas que se despliegan en los territorios con el fin de potenciar las dinámicas culturales de los barrios, al tiempo que buscan mitigar condiciones problemáticas dentro las zonas en las que se concentra su trabajo, que aquí serían las zonas de Aguablanca al oriente de Cali y Ciudad Bolívar al sur de Bogotá.

### **2.1.2 Festival-proceso**

A lo largo de mi indagación identifiqué que quienes forman parte de los festivales reconocen la importancia de los procesos que anteceden la creación de las películas que son exhibidas, pero también dentro de las mismas lógicas desde las que se construyen los festivales. La articulación de estos elementos configura un factor diferenciador de los festivales de cine comunitario, que puede condensarse en aquello que he denominado festival-proceso. Lo anterior, extendiendo la propuesta de comprender las piezas audiovisuales del cine comunitario como película-proceso, a leer las propuestas de estos festivales como las de un festival-proceso.

Así pues, este tipo de festivales se desmarcan de la identificación como un evento, tal como comenta Daniela Anaconas, coordinadora del FESDA, al señalar que estos festivales no se tratan sólo de eventos, se trata procesos de “formación y desde ahí tiene que entenderse para que pueda valorarse realmente lo que como festival es” (Daniela Anaconas, entrevista por la autora, 16 de febrero de 2018, transcripción). Vemos entonces que más allá de eventos que toman lugar de manera esporádica en un espacio y lugar determinado, se trata de iniciativas que no se agotan en los cinco u ocho días que duran los festivales. Desde éstas se dinamizan y articulan procesos en las comunidades de manera sostenida a lo largo del año.

En gran medida, para quienes organizan los festivales su labor carecería de sentido si no se le diera el carácter de proceso y no existieran los vínculos con los territorios en los que realiza su trabajo, lo que además posibilita su sostenibilidad social e impulsa a que continúe evolucionando año tras año. Estas son, quizás, unas de las características que diferencian a estos festivales de otros que también tiene presencia en el país. La preocupación por la construcción de procesos de largo aliento en las comunidades es expresada por Carolina Dorado, productora del Festival *Ojo al Sancocho* de la siguiente manera:

Tiene que tener un proceso, y hacer un proceso con la comunidad, y eso finalmente es lo que te da el éxito en la realización de tus actividades. No es el hecho de que vayas y hagas un taller súper bonito, sino que la comunidad te reconozca y que sepa que tú vienes a hacer un proceso con ellos y no vienes a usarlos, o no vienes a estar un ratito con ellos. Entonces yo pienso que eso es importante, que el festival sucede una vez al año, pero todo el año estamos en el barrio, estamos en el territorio, trabajando con la gente y con la comunidad. Entonces tú, que pudiste vivir el Sancocho, pues te das cuenta que todo el tiempo hay gente de la comunidad, hay gente que viene, gente que está, el equipo de creación del festival son personas de la comunidad que han estado ahí, que conocen el territorio, que saben cómo hacerlo (Carolina Dorado, entrevista por la autora, 9 de marzo de 2018, transcripción).

En el *Ojo al Sancocho* la programación de actividades del proceso concuerda con la perspectiva del cine comunitario que tenía el fundador del Grupo Chaski de Perú, Stephan Kaspar: un todo integrado que se puede traducir en una microcadena productiva que tiene componentes de formación, producción y circulación<sup>18</sup>. Esto se ve reflejado en las labores que

---

<sup>18</sup> Red de Cine Comunitario de Latinoamérica y el Caribe, último acceso: 7 de octubre de 2018, <http://cinecomunitarioenr.wixsite.com>

adelanta la Escuela Popular de Cine tanto en la formación audiovisual con niños y jóvenes como en las producciones que realizan en el marco de ésta y la producción de películas en el territorio con el sello de *Sueños Films*. Esto es articulado en cada versión del festival y sirve de plataforma tanto para el encuentro como para la exhibición<sup>19</sup>.

De manera similar ocurre con el FESDA, inicialmente el componente formativo estaba ligado a las actividades del Colectivo Mejoda y en alianza con otras organizaciones que han hecho presencia en el Distrito de Aguablanca. Si bien este festival no cuenta con una escuela y las actividades de este tipo sean intermitentes, año a año son realizadas dependiendo del recurso existente y las dinámicas de los barrios. Desde el año 2015 hasta ahora avanza el proyecto de formación audiovisual “Historias en Azul”<sup>20</sup>, a esto se le suman las jornadas de cine-club realizadas en el Barrio Mojica en la sede de la Fundación Nacederos.

La relación de estas propuestas con el potencial del audiovisual se conecta con la existencia de procesos de formación que anteceden la creación de cada uno de los festivales. Así, de manera paralela, además de fortalecer la producción audiovisual en los territorios donde hacen presencia, buscan dinamizar distintas experiencias existentes en el país. Teniendo en cuenta esto, se hace evidente que las actividades de formación son claves dentro de ese construir proceso y comunidad al que le apuntan los festivales. Inclusive desde la perspectiva de la coordinadora del FESDA, la consolidación de los festivales de cine comunitarios debe tender al fortalecimiento del componente formativo y pedagógico, en el que quienes los lideran ofician como facilitadores y mediadores dentro de las comunidades. Por otro lado, además de las actividades que emprenden los mismos organizadores de los festivales dentro de esta forma de trabajar como festival-proceso, se encuentran las articulaciones a otras iniciativas dentro de las comunidades en aras de trabajar en red y potenciar las experiencias locales que ya existen.

### **2.1.3 Etapas de realización de los dos festivales**

En gran medida muchos de los roles y etapas de la producción que existen dentro de los festivales corresponden a las estructuras organizativas que poseen otros festivales y eventos.

---

<sup>19</sup> La exhibición y formación de públicos de manera permanente se comenzó a fortalecer en el *Ojo al Sancocho* tras la construcción del Potocine en el 2016 (ver página 56).

<sup>20</sup> Este es un proceso de formación que surge en el 2015 y toma lugar en el barrio Charco Azul del Distrito de Aguablanca. En éste se desarrollan actividades de formación artísticas enfocadas al audiovisual con niños del barrio.

En primer lugar, porque son funcionales en términos de producción, pero esto se ve reforzado por las directrices que establecen en muchos casos los entes financiadores, por ejemplo, el Ministerio de Cultura o el Fondo para el Desarrollo Cinematográfico. Este tipo de estructuras han sido puestas en diálogo -y a veces entran en pugna- con las formas de proceder de las organizaciones y colectivos que están detrás de los festivales, pero también junto con la propuesta comunitaria.

En términos de producción del festival, sus etapas también se extienden a lo largo del año. En éstas, su duración y alcance guardan estrecha relación con la consecución y gestión de recursos. La gráfica 2 resume las etapas en mención y las actividades que realizan los equipos de trabajo. Como se puede ver, los organizadores las categorizan tal como ocurre en el campo cinematográfico: preproducción, producción, posproducción.

**Tabla 2. Etapas del proceso de producción del FESDA y el Festival *Ojo al Sancocho***

<b>ETAPA/FESTIVAL</b>	<b>FESDA</b>	<b>OJO AL SANCOCHO</b>
<b>PREPRODUCCIÓN</b>	-Reuniones de planeación	-Gestión de recursos y alianzas
	-Definición de tema e imagen	-Búsqueda de vínculos con las organizaciones y procesos
	-Conformación de equipos	-Planeación general
	-Convocatoria	-Definición de temas e invitados
	-Recepción de material	-Desglose de producción (espacios y actividades)
	-Gestión de recursos	-Convocatoria
<b>PRODUCCIÓN</b>	-Curaduría y programación	-Curaduría y programación
	-Reunión con organizaciones aliadas	-Logística de espacios e invitados
	-Consecución de espacios	-Planeación con las organizaciones aliadas
	-Establecer programación	-Organización del equipo (voluntarios)
	-Promoción del festival	-Creación y difusión de las piezas comunicativas
	-Logística de invitados	-Realización del festival (8 días)
	-Realización del festival (5 días)	
<b>POSTPRODUCCIÓN</b>	-Cierre administrativo	-Evaluación del festival

	-Realización del balance general	-Elaboración de informes y memorias
	-Elaboración de memorias e informes	

Fuente: Trabajo de campo y entrevistas por la autora a Daniela Anaconas del FESDA y Carolina Dorado del Festival Ojo al Sancocho

#### 2.1.4 Equipos de trabajo

Los equipos base de trabajo de estos festivales los componen de tres a cinco integrantes, algunos de ellos miembros fundadores de los festivales. Estos equipos son aquellos que dinamizan las actividades todo el año y quienes están a la cabeza de las etapas de la producción anteriormente mencionadas. Para ambos la estructura organizativa es bastante flexible y se ha visto modificada en el tiempo. En este sentido, comenta Carolina Dorado, la productora del festival *Ojo al Sancocho* que:

la organización no tiene una estructura tan ‘usted hace esto, usted hace esto’, no. Digamos que cada uno aporta desde sus propios saberes, desde lo que le gusta y a partir de eso pues va aportando a la estructura general de la organización, y a pesar de que tú tengas unas funciones claras y como supuestamente definidas, pues finalmente si hoy tocó lavar el baño, pues toca lavar el baño (Carolina Dorado, entrevista por la autora, 9 de marzo de 2018, transcripción).

En cada versión de los festivales tanto en las actividades que se realizan a lo largo del año como en los días del festival se suman a los equipos muchas más personas que, dependiendo de los presupuestos disponibles se vinculan de manera voluntaria o con alguna retribución económica. Aquellos que se han adherido a los procesos son tanto de los territorios donde se realiza el festival como externos a éste.

En el caso del *Ojo al Sancocho*, en el 2017, por ejemplo, su equipo de voluntarios en gran proporción estaba compuesto por habitantes de Ciudad Bolívar. Pese a que a veces la gestión de recursos les ha permitido a los festivales proporcionar un aporte económico por la realización de las tareas que se requieren para la producción de éste, lo que logré percibir como asistente fue que su vinculación no pasa en primer lugar como una relación contractual que, si bien puede llegarse a dar, quienes entran a participar de este lado de los festivales tienden a hacerlo principalmente porque existe de antemano un interés por el proceso.

En el festival *Ojo al Sancocho* es la organización Sueños Films desde la que se organiza el equipo base y la que legalmente soporta las actividades del festival desde su creación. El caso del FESDA es similar, pero actualmente ha tenido unas variaciones. El colectivo Mejoda fue quien inicialmente asumió la organización del festival, no obstante, el festival comenzó a crecer y no todos los integrantes del colectivo participaban de la organización del festival. Es por ello que se crea en el 2018 la Asociación FESDA como figura jurídica que le permite gestionar y administrar al festival de manera independiente; sin que esto implique que el colectivo haya dejado de apoyar las labores del festival.

### **2.1.5 Sostenibilidad de los festivales estudiados**

Sobresale en las trayectorias de ambos festivales su capacidad para sostenerse en el tiempo, pues este resulta ser uno de los asuntos difíciles a los que se enfrentan las organizaciones culturales (Gumucio 2001). En este sentido, los organizadores de ambos festivales reconocen que la gestión de los recursos siempre ha sido crítica, pero no definitiva para que existan los festivales. Para el FESDA, en lo que a sostenibilidad se refiere, aún más complejo que el tema económico se encuentra la relación del proyecto con las personas de los barrios a los que llega el festival que, considerándose en el marco de un proceso de largo aliento, requiere constantemente que se reinvente y sea dinamizada. Así, desde su perspectiva, señalan que resulta importante para la sostenibilidad del proyecto que la interlocución del festival con las personas de la comunidad sea mayor y la manera en que se proyecte el festival a futuro sea pensada de la mano de los habitantes del Distrito.

De manera similar ocurre con el festival *Ojo al Sancocho*. En este sentido, su productora, Carolina Dorado, asegura que los factores que condicionan su sostenimiento pueden ser divididos en aquellos que son de orden interno y los externos. Entre los internos se encuentra el económico, que representa versión a versión un reto para el llevar a cabo el festival y para que el trabajo de la Escuela Popular sea sostenido todo el año. A esto se le suma la dificultad de consolidar un equipo de trabajo que esté presente todo el año, cuestión que guarda relación también con los recursos que se disponen. Dentro de los factores externos se encuentran cuestiones estructurales del contexto de la localidad y el país, entre ellas que “estamos sumidos en una violencia que hace que la gente a veces no crea tanto, también sea muy prevenida, entonces a veces hay sectores en los que nos es difícil llegar a trabajar, o con personas” (Carolina Dorado, entrevista por la autora, 9 de marzo de 2018, transcripción).



Puntualmente en lo relacionado con las estrategias para gestionar recursos a la que más han recurrido y, consonancia con lo dicho anteriormente, tiene que ver con las solidaridades de la gente de su comunidad y la autogestión. Esto se ve evidenciado en los aportes que hacen los miembros de las comunidades desde los espacios hasta el acompañamiento de las actividades, al igual que las alianzas con colectivos y organizaciones locales; han sido de mucha utilidad. En los últimos cinco años el tema de las convocatorias públicas para obtener fondos también les representa en la mayoría de versiones la posibilidad de un recurso, pero tras largas instancias de intermediación y adaptación, porque muchas de las convocatorias públicas, tal como se evidenció en apartados anteriores, no se alinean con las lógicas de los festivales comunitarios. También han recurrido organizaciones privadas locales y extranjeras en las que más que todo el festival *Ojo al Sancocho* ha logrado recibir apoyos en algunas de sus versiones.

#### **2.1.6 Festival internacional de cine y video alternativo y comunitario *Ojo al Sancocho***



Figura 1. Logo del Festival internacional de cine y video alternativo y comunitario *Ojo al Sancocho*.

Fuente: Página web del Festival *Ojo al Sancocho*<sup>21</sup>.

La primera vez que escuché hablar sobre este festival estaba cursando el pregrado en Cali. En el momento en que nació mi interés por procesos colectivos de audiovisual, era recurrente que

---

<sup>21</sup> Página web del Festival *Ojo al Sancocho*, último acceso: 7 de octubre de 2018, <https://www.ojoalsancocho.org/>

su nombre fuese referenciado como un espacio importante dentro de este campo. No obstante, por encontrarse en la ciudad de Bogotá, no tenía, para ese momento, claridad sobre aquello que ocurría año tras año en la localidad de Ciudad Bolívar. Después, cuando empecé a aprender sobre la creación de imágenes y sonidos, envié mi primer cortometraje a participar en su versión del año 2014. Si bien tal corto no se inscribía dentro de las lógicas de producción del cine comunitario, coincidía con las líneas temáticas que manejaba el festival; pese a que no salió seleccionado para participar, fue la oportunidad de revisar en detalle la programación del festival y consultar qué tipo de actividades se proponían en éste. En 2017, teniendo clara la intención de realizar mi tesis sobre este tipo de festivales, una amiga de la maestría me puso en contacto con Yaneth Gallego, una de las fundadoras del festival, quien me dio la posibilidad de asistir en ese año a su décima versión y de hospedarme en Ciudad Bolívar junto con los invitados (jurados, talleristas, realizadores) en las casas que tenían dispuestas para este fin.

#### **2.1.6.1 Antecedentes del surgimiento del Festival**

En el 2005, nace en la localidad de Ciudad Bolívar, situada en el sur de Bogotá, la Corporación Sueños Films, resultado de la iniciativa de varios jóvenes que venían desarrollando procesos de formación audiovisual con jóvenes y niños dentro de varios barrios de la localidad, que se cristaliza con la creación de la Escuela Popular de cine y video comunitario.

Desde sus inicios la Escuela busca facilitar el intercambio de conocimientos, saberes y experiencias en torno a la comunicación audiovisual alternativa y comunitaria, a través de la generación de espacios que contribuyan a la construcción colectiva, en diálogo con las realidades sociales del país. En el marco de sus actividades de formación, quienes la organizan buscan propiciar procesos de reflexión, diálogo, crítica constructiva y resolución de conflictos, sobre las realidades y problemáticas locales, a través del descubrimiento y reconocimiento de otras estéticas, narrativas, historias, personajes y protagonistas de la realidad cotidiana. Se abordan diferentes temáticas: infancia, participación e incidencia, juventud, medio ambiente, violencias y cultura de paz, mujer y género, otros mundos posibles, diversidad, cultura viva comunitaria, políticas públicas. Poseen convocatoria permanente y gratuita para los habitantes de la localidad<sup>22</sup>.

---

<sup>22</sup> Escuela Popular de Cine de Ciudad Bolívar, última modificación: septiembre de 2018, <http://www.ojoalsancocho.org/escuela-popular/>

La Escuela se ha sostenido a partir del trabajo que hacen de manera voluntaria quienes han llegado interesados por acompañar y apoyar el proceso<sup>23</sup>. Es precisamente a partir de esta experiencia que se comienza a gestar la creación del Festival, pues, para ese entonces:

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

De esta manera, Sueños Films se constituye legalmente en el 2008, año en el cual realizan el primer festival. De acuerdo con Daniel Bejarano, miembro fundador del festival, en relación con su surgimiento, identifican tres elementos principales:

1. La necesidad de transformar el estigma generalizado que existía sobre Ciudad Bolívar y de visibilizarla a partir de otras narrativas. Pues, para ese momento, la localidad estaba pasando por un momento difícil donde los medios de comunicación nos estigmatizaban, sobre todo a los jóvenes, que éramos guerrilleros, etc., o paramilitares, o narcos, o prostitutas, o ñeros o sicarios, entonces creíamos que era necesario traer gente aquí, medios de comunicación, invitados nacionales e internacionales pa' que pudieran hablar de la otra Ciudad Bolívar.
2. Por otro lado, el identificar la necesidad de circular las piezas audiovisuales que habían surgido de los procesos de formación que, como pasa con muchas experiencias de cine comunitario, las restricciones y la misma lógica de los espacios para circulación de cine y video, impedían que estas fuesen aceptadas.
3. No existía en Colombia un espacio de encuentro en el que colectivos y organizaciones que trabajan desde procesos de audiovisual comunitario se encontraran. Necesidad que no solo existía en este país, sino también en Latinoamérica (Daniel Bejarano, entrevista con la autora, 6 de marzo de 2018, transcripción).

---

<sup>23</sup> Actualmente, la gran mayoría de voluntarios proviene del Semillero de Investigación Ver de la Universidad Javeriana de Bogotá.

### 2.1.6.2 Lugar donde se desarrolla el festival

*Ojo al Sancocho* porque Ciudad Bolívar es un sancocho. Como tú puedes ver aquí gente de diferentes comunidades afro, indígenas, campesinas, niños, niñas, todo lo que estás viendo en este instante, que es la pequeña Colombia, la pequeña América Latina y entonces queríamos mostrar eso, esa diversidad política, social y cultural tan interesante que tiene Colombia, que tiene América Latina” (Daniel Bejarano, entrevista con la autora, 6 de marzo de 2018, transcripción)

Este festival toma lugar en la localidad<sup>24</sup> de Ciudad Bolívar, ubicada al sur de la ciudad de Bogotá. Esta es la tercera localidad más grande de la ciudad, conformada por 252 barrios y una población de 713.764 habitantes. Cuenta con 12.998 hectáreas, 73,5 % de las cuales son áreas rurales y el 26,5% urbanas<sup>25</sup>. Esta localidad se caracteriza por unas condiciones socioeconómicas críticas. Territorios como éste, acogen población en situación de pobreza, lo que además genera dinámicas de estigmatización y marginalización.

Su poblamiento data desde los años cuarenta a partir de la parcelación de haciendas aledañas a Bogotá. Los primeros asentamientos se conforman en la década de los cincuenta en las partes bajas y medias de la Localidad con los barrios Meissen, San Francisco, México, Lucero Bajo, Ismael Perdomo. Sus primeros pobladores eran provenientes de Tolima, Boyacá y Cundinamarca. Para la década del ochenta se comienzan a poblar las partes altas, con la creación de los barrios como Naciones Unidas, Cordillera, Alpes, Juan José Rondón, Juan Pablo II y otros. Surgen además los barrios Sierra Morena, Arborizadora Alta y Arborizadora Baja, a partir de programas financiados por el Banco Interamericano de Desarrollo<sup>26</sup>. Dados sus antecedentes, esta localidad ha sido receptora de migrantes de todo el país, por lo que presenta una población diversa conformada por campesinos, afrodescendientes e indígenas.

---

<sup>24</sup> En Colombia, las localidades son las divisiones administrativas que aglomeran barrios con homogeneidad relativa desde el punto de vista geográfico, cultural, social y económico de los distritos especiales.

<sup>25</sup> Alcaldía Mayor de Bogotá, último acceso: 7 de octubre de 2018, <http://www.bogota.gov.co/localidades/ciudad-bolivar>

<sup>26</sup> Alcaldía Mayor de Bogotá, último acceso: 7 de octubre de 2018, <http://www.bogota.gov.co/localidades/ciudad-bolivar>

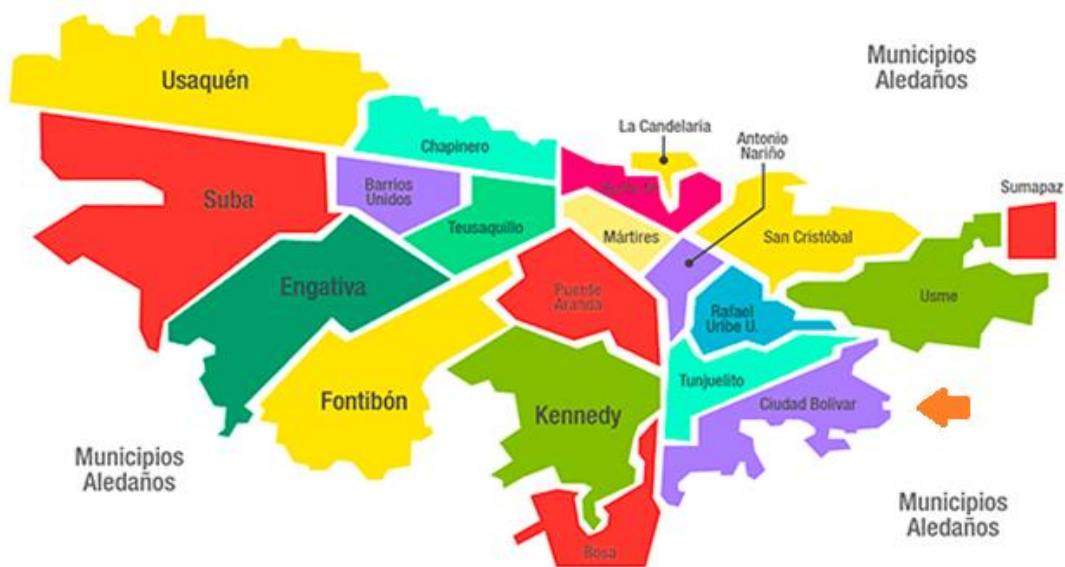


Figura 2. Mapa de Bogotá distribuido por localidades. Fuente: Alcaldía Mayor de Bogotá<sup>27</sup>

Tal como se verá más adelante las características socioculturales de este tipo de localidad son en gran medida el punto de partida de este festival, pues son espacios altamente estigmatizados, en los que para el tiempo en el que surge el festival carecían de apoyos estatales que pudiesen impulsar las iniciativas de base que se estaban dando. En este sentido, los procesos de cine comunitario y el festival como estrategia para visibilizarlos e impulsarlos, nacen como una alternativa que responde a una ausencia de espacios en los que sus habitantes tuvieran la posibilidad de narrarse y narrar el territorio, pero sobre todo de relacionarse de otras maneras con éste y las personas que ahí interactúan; más allá de las dinámicas de marginalización, empobrecimiento, violencia y estigmatización que históricamente han estado presentes en esta localidad. Es por ello que dentro de sus objetivos es transversal la apuesta por visibilizar la localidad de Ciudad Bolívar, como un escenario de participación ciudadana y de construcción colectiva.

### 2.1.6.3 Objetivos del festival

Dentro de las intenciones inmersas en la creación de este festival se encuentra fortalecer el audiovisual comunitario y establecer criterios para su apreciación y evaluación, como también el propiciar dentro de la comunidad de la localidad un proyecto de responsabilidad social como cultura ciudadana, a través de la comunicación (Román 2009, 97).

<sup>27</sup> Alcaldía Mayor de Bogotá, último acceso: 7 de octubre de 2018, <http://www.bogota.gov.co/localidades/ciudad-bolivar>

Sus organizadores ponen de manifiesto que su surgimiento guarda relación con la configuración de un espacio alternativo para la exhibición de realizaciones que se asocian a las lógicas de producción comunitaria para la que, además, existen pocos escenarios. De acuerdo con su página web, a lo largo de sus versiones este festival:

Contribuye a la transformación de imaginarios negativos sobre el territorio de Ciudad Bolívar a través de la visibilización y promoción de la actividad audiovisual local resaltando los aportes creativos, recursivos y el bajo costo que la caracteriza, al igual que los procesos organizativos comunitarios de Ciudad Bolívar y el patrimonio histórico y cultural local tanto rural como urbano. El festival *Ojo al Sancocho*, promueve nuevos realizadores y productores audiovisuales de Ciudad Bolívar, de Bogotá, de Colombia y de Latinoamérica, comprometidos con un audiovisual educativo-cultural, informativo y estimulante, que promuevan la identidad latinoamericana, pluriculturalidad y los valores de libertad, solidaridad, paz y justicia<sup>28</sup>.

Lo anterior implica para sus organizadores pensar en clave de la democratización del audiovisual, bajo el entendido de que este puede ser un espacio de visibilización, intercambio y construcción de saberes dentro de un contexto periférico. En palabras de Carolina Dorado, productora del festival:

es invitarle a este tipo de comunidades como Ciudad Bolívar que podían hacer sus propias realizaciones audiovisuales, pero que no solo podían hacerlas, sino que también podían verlas [...] Siempre se ha pensado que el cine es una cosa costosa que tiene mucha plata y bueno puede que sí, pero entonces es cómo enseñamos al menos herramientas básicas que permitan contar así sean microhistorias, cosas pequeñas, cosas de buena calidad (Carolina Dorado, entrevista por la autora, 9 de marzo de 2018, transcripción).

Sumado a esto la interrelación entre el contexto y las potencialidades del audiovisual operan como un detonante del tipo de dinámicas que genera el festival, porque más allá de pensar en la formación audiovisual y la creación de los espacios que propone este proceso, cuando sus organizadores piensan en crear la escuela su prioridad estaba concentrada en mitigar y hacerle frente a unas dinámicas que históricamente se les presentan como adversas a sus pobladores, por lo que se pensó como

---

<sup>28</sup> Portal web del Festival *Ojo al Sancocho*, último acceso, 7 de septiembre de 2018, <http://www.ojoalsancocho.org/que-es-ojoalsancocho/>

un espacio de refugio también para niños que eran vulnerables a temas de reclutamiento, que tenían altos niveles de violencia en sus casas, que digamos tenían alto consumo de drogas, bazuco, ollas, o sea incluso lo que buscábamos con la escuela era resistir a ese tipo de problemáticas, básicamente era eso (Alexánder Yosa, entrevista por la autora, 27 de abril de 2018, transcripción).

#### 2.1.6.4 Sala de cine- Potocine

Esta sala surge de la necesidad que identificaron los integrantes de la organización Sueños Films de tener una sala de cine y eventos en la localidad que operara de manera permanente y gratuita. La sala fue construida durante cuatro meses en un lote cedido por el Instituto Cerros del Sur, de manera autogestionada en el Barrio Potosí con la colaboración de sus habitantes, los miembros de la organización Sueños Films bajo el liderazgo del colectivo Arquitectura Expandida<sup>29</sup>.

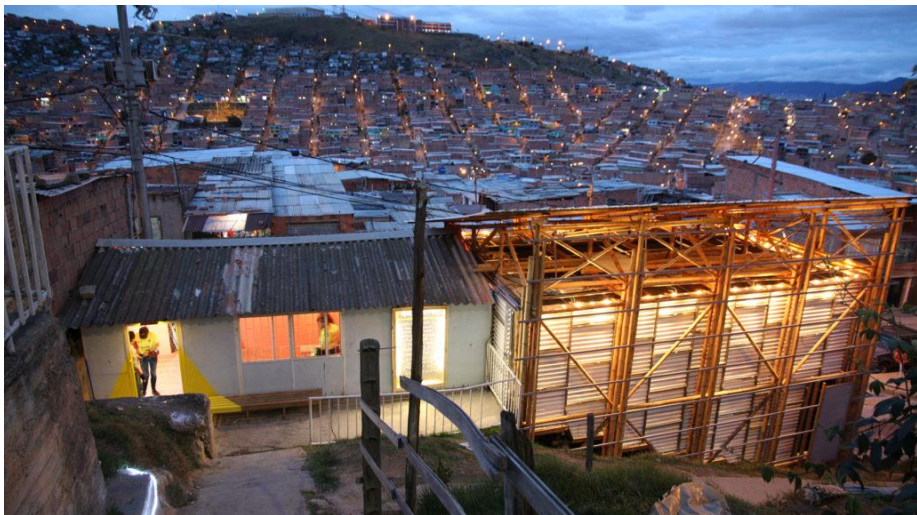


Figura 3. Vista lateral Sala Potocine. Barrio Potosí. Fuente: Colectivo Arquitectura Expandida, 2018<sup>30</sup>

La sala fue inaugurada en el 9 de octubre de 2016. Actualmente en esta sala se desarrollan semanalmente actividades culturales del barrio, proyecciones de cine y algunas actividades relacionadas con la Escuela Popular de Cine. Adicionalmente, este es uno de los escenarios más importante para los días del festival, pues es aquí en donde se centraliza la programación de éste durante octubre.

<sup>29</sup> Más información sobre el colectivo y sus proyectos: <http://arquitecturaexpandida.org/>

<sup>30</sup> Colectivo Arquitectura Expandida, último acceso 2 de septiembre de 2018, <http://arquitecturaexpandida.org/>



Figura 4. Interior Sala Potocine. Barrio Potosí. Fuente: Colectivo Arquitectura Expandida, 2018<sup>31</sup>

### 2.1.7 Festival Nacional de Cine y video Comunitario del Distrito de Aguablanca-FESDA



Figura 5. Logo del Festival Nacional de Cine y video Comunitario del Distrito de Aguablanca. Fuente: Página web del FESDA<sup>32</sup>.

En el 2015 estaba estresada y con una tesis de pregrado por terminar. Después de realizar una investigación del pregrado sobre el proceso del proceso colectivo que lidera Víctor González en Villa Paz<sup>33</sup> a propósito de mi investigación, tenía claro que esperaba que fuese un

<sup>31</sup> Colectivo Arquitectura Expandida, último acceso 2 de septiembre de 2018, <http://arquitecturaexpandida.org/>

<sup>32</sup> Página web del FESDA, último acceso: 27 de octubre de 2018, [www.fesdacine.co](http://www.fesdacine.co).

<sup>33</sup> Desde hace 9 años, Víctor hace películas en Villa Paz, corregimiento ubicado en el extremo sur del departamento del Valle del Cauca, Colombia. Ha realizado 28 películas en video de diversas duraciones y géneros: ficción, documental, experimental, animación. Él dirige las películas, pero de ella participan sus familiares, vecinos y conocidos de Villa Paz en calidad de actores o apoyando algunos oficios técnicos. Ha trabajado desde la autogestión y con recursos económicos muy limitados, aunque eso no ha impedido cierto desarrollo en cuanto a recursos técnicos y mucho menos sus posibilidades narrativas. La mayoría de las películas



intercambio de doble vía, es decir, que yo pudiera dar cuenta de su experiencia en mi tesis, pero también que en ese andar Víctor pudiera beneficiarse. Fue precisamente en medio de esa búsqueda que no solo conocí el FESDA, sino también desde la que empecé a reconocer el potencial que tenían los festivales de cine comunitario para la visibilización de los procesos colectivos ligados al audiovisual. Para Víctor, como para otros realizadores y organizaciones con apuestas como la suya, siempre había sido una dificultad la circulación de sus películas. Para ese entonces nos dimos a la tarea de identificar festivales en los que a pesar de las múltiples restricciones que muchos tenían para entrar en su curaduría, estas películas hechas en Villa Paz pudieran participar. Dimos entonces con la convocatoria de este festival en la que participó con su película *Gracia Divina* y, además, fue ganador del primer Laboratorio de Proyectos de Documental Comunitario- Docomunitarios. A diferencia del festival Sancocho, este festival lo conocía de manera más cercana: había asistido a un par de versiones y conocía de la experiencia del colectivo que lo organizaba.

#### **2.1.7.1 Antecedentes surgimiento**

Este festival surgió en el 2008 como una iniciativa del Colectivo Mejoda, compuesto por jóvenes del Distrito de Aguablanca, ubicado en la ciudad de Cali. Desde la propuesta, que venía impulsando este colectivo audiovisual se estaban realizando un número importante de piezas audiovisuales que no tenían posibilidad de circular ni a nivel local ni nacional. Al igual que ocurría con el festival *Ojo al Sancocho*, no encontraban ningún espacio que le diera cabida a este tipo de realizaciones, ya fuese por

la calidad técnica, los temas y lo que había de contenido en sus piezas no pegaba con lo que había en los festivales comerciales; por así decirlo, los del momento, o de cine independiente. Entonces se dio la necesidad, bueno no podemos participar, pues creemos nuestro propio festival (Daniela Anaconas, entrevista por la autora, 16 de febrero de 2018, transcripción).

Es otras palabras, su surgimiento da cuenta de “un panorama desolador de propuestas que valoren la producción desde las comunidades y que busca consolidar la producción

---

aborda temas ligados a rituales, músicas, bailes ancestrales y las tensiones que se dan en el marco de la transformación de la región de la que forma parte su pueblo. En mi tesis de pregrado en antropología, abordé precisamente las narrativas de lo local que se encuentran en sus películas, al igual que las mediaciones que permiten configurarlas.

audiovisual como un proceso de construcción social colectivo que brinde nuevas formas de comunicación y reflexión desde las comunidades”<sup>34</sup>.

Las primeras cuatro versiones del festival le apostaron a la creación de un evento de cine comunitario de envergadura nacional y con muchas condiciones de festivales tradicionales. Este se llevó a cabo hasta en sus dos primeras versiones en distintos municipios y localidades. Para ese momento, llevaba el nombre de Festival Nacional de Cine y Vídeo Comunitario de Colombia. No obstante, dentro del mismo ejercicio de comprender el contexto en el que surge y hacia el que va dirigido, éste ha tenido varias transformaciones en busca de “entender su propia realidad y adaptarse a esa realidad y a esas lógicas del barrio y a esas lógicas de la gente y se ha transformado de querer ser solamente un festival de cine para ahora ser un proceso de formación” (Daniela Anaconas, entrevista por la autora, 16 de febrero de 2018, transcripción). Y es así como para su quinta versión se convierte en el Festival Nacional de Cine y Vídeo Comunitario del Distrito de Aguablanca-FESDA.

#### **2.1.7.2 Lugar donde se desarrolla el festival**

El Distrito de Aguablanca se encuentra ubicado en la zona oriental de la ciudad de Cali, conformado por cuarenta barrios distribuidos entre las comunas 13,14 y 15. De los 2.100.000 habitantes de la ciudad de Cali, se calcula que el 30% se encuentra concentrado en este sector. Por sus procesos históricos de poblamiento y consolidación, los cuarenta barrios que conforman este sector se han configurado como focos de violencia que encierran percepciones de inseguridad.

---

<sup>34</sup> Convocatoria de Festival Nacional de Cine y Vídeo Comunitario de Colombia 2008, último acceso, noviembre de 2017, [www.fesvideocomunitario.org/convocatoria4-1.pdf](http://www.fesvideocomunitario.org/convocatoria4-1.pdf).

Santiago de Cali

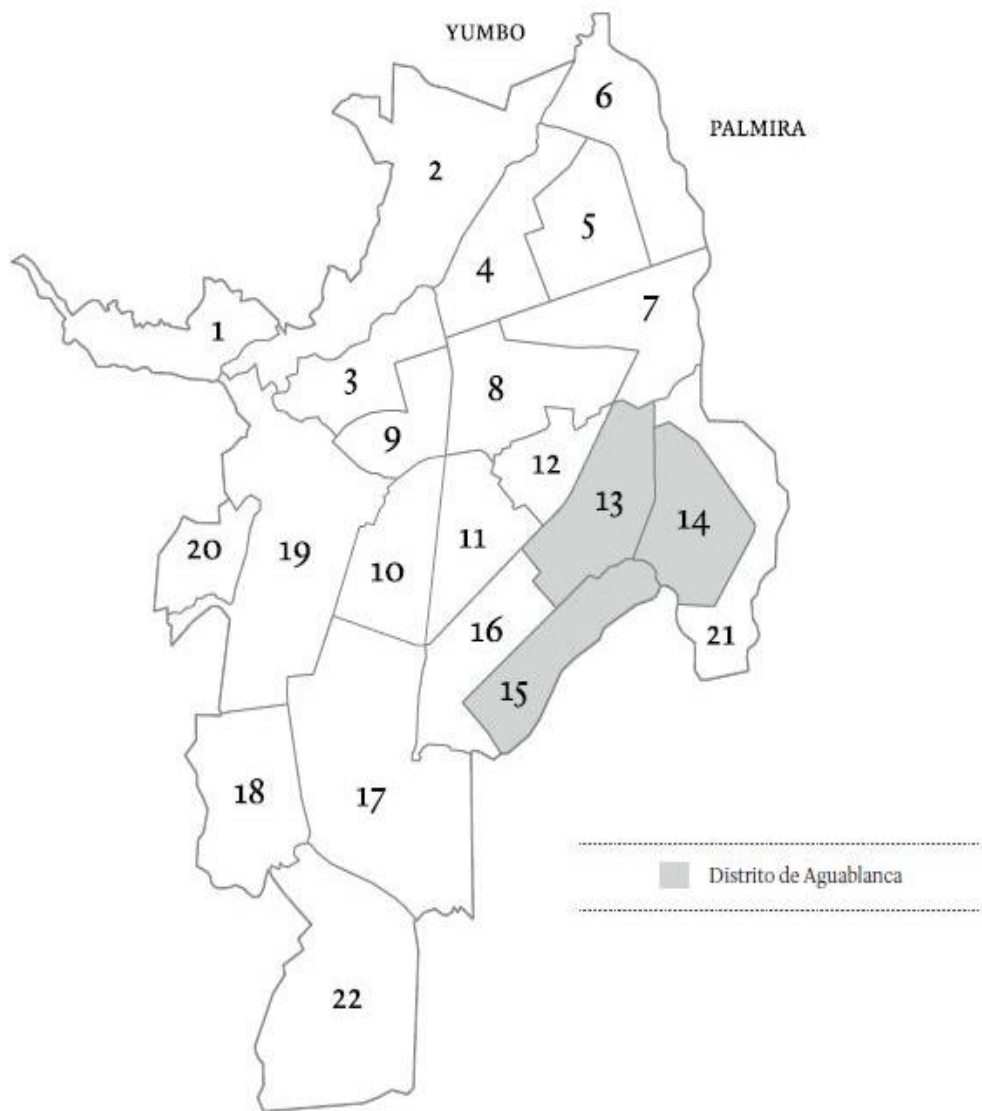


Figura 6. Mapa de la ciudad de Cali, ubicación del Distrito de Aguablanca. Fuente: Mornan y Moreno 2015.

El Distrito se conforma en la década del 70 con el arribo de migrantes<sup>35</sup> provenientes principalmente de la Costa Pacífica del sur del país. Además de los migrantes, estos terrenos fueron paulatinamente poblados por habitantes de la ciudad de Cali en el marco de dinámicas de agotamiento del suelo urbano para vivienda de interés social (Urrea 2013, 45-46). Esta zona de la ciudad se declaró

<sup>35</sup> La primera ola de migración hacia esta zona estuvo marcada por un maremoto en Tumaco, Nariño, en 1979.

poco apta para vivienda por sus características húmedas y fangosas, sin embargo, ante la falta de alternativas de planeación municipal para solucionar los problemas de vivienda que se acrecentaban en la ciudad, la gente empezó a habitarlo construyendo asentamientos, barrios y urbanizaciones ilegales, al mismo tiempo que auto-gestionaban servicios básicos como agua, energía, pavimentación, espacios comunitarios y educativos (Moreno y Mornan 2015, 8).

De acuerdo con Moreno y Mornan (2015), a partir de los años 90, los actores armados comienzan a integrar jóvenes y niños a sus dinámicas; haciendo mucho más crítica y violenta la cotidianidad de los barrios del Distrito. Las condiciones de violencia se intensificaron a partir de principios del siglo XXI, caracterizadas por hechos como:

los casos de asesinatos infantil y juvenil hacia los varones y violencias contra las mujeres se acentuaron mucho más que en la década anterior, las fronteras invisibles encarcelaban cada vez más a los jóvenes en sus propios espacios, reduciéndoles la posibilidad de movilidad y a la vez produciendo inestabilidad a las familias, que permanentemente debieron cambiar de vivienda para proteger a los y las jóvenes. No solo son cercados en sus propios territorios, sino que también se encuentran con barreras para el acceso a otros espacios de la ciudad; los y las jóvenes manifiestan que cuando se desplazan en grupos a algunas zonas de privilegio de la ciudad, son perseguidos o mirados como criminales (Moreno y Mornan 2015, 96).

En estos territorios, las solidaridades suscitadas entre sus pobladores y las condiciones socioeconómicas en las que habitan, operan como estrategias para “resistir la violencia en sus diferentes manifestaciones, generando identidad, construcción colectiva y lazos comunitarios” (Moreno y Mornan 2015, 95). Esto se ha hecho evidente a partir del surgimiento de “redes sociales, culturales y artísticas en el Distrito, algunas con bases políticas de educación popular, otras desde lo étnico racial o el género” (Moreno y Mornan 2015, 96); entre las que están la creación del Colectivo Mejoda y el FESDA.

### **2.1.7.3 Objetivos del festival**

Dentro de los objetivos del festival han estado como ejes transversales propiciar la visibilización de los procesos y las producciones comunitarias, con el ánimo de generar dinámicas de formación e impulsar iniciativas que converjan en la posibilidad de aportar a un cambio en las representaciones que se tienen sobre el distrito de Aguablanca. En la convocatoria de sus diez años, definen el objetivo del festival como “generar un espacio que

incentive y fortalezca los procesos de creación audiovisual comunitario en Colombia, así como formar un público frente a la recepción de estas obras”<sup>36</sup>

Para el FESDA conectar es clave dentro de sus apuestas. Aseguran que a lo largo de su trayectoria el festival ha propiciado “conectar realizadores de otras ciudades, conectar realidades, otras realidades de otras periferias con esta realidad” (Daniela Anaconas, entrevista por la autora, 16 de febrero de 2018, transcripción). Lo cual se complementa y se articula a la generación de visibilidad, no solamente de las imágenes y narrativas creadas desde Aguablanca, sino también que desde distintos sectores de la ciudad de Cali y el país reconozcan que existe esta zona en la ciudad y propender por modificar las representaciones que existen desde fuera de esta.

De acuerdo con una de sus organizadoras, dentro de los contenidos que se exhiben y desde los criterios que son elegidos, existe la intención de

no mostrar lo que ya está, digamos como disponible dentro de las salas de cine, los circuitos de exhibición, la televisión, sino que nos interesa mostrar piezas que realmente no tienen ese escenario para mostrarse o que su circulación es muy baja (Daniela Anaconas, entrevista por la autora, 16 de febrero de 2018, transcripción)

---

<sup>36</sup> Bases de la Convocatoria del FESDA 2018, Movibeta, último acceso, 1 de octubre de 2018, <http://festival.movibeta.com/web/views/bases/1527700944.0254.pdf>

### **Capítulo 3**

#### **Sentidos de lo comunitario y del cine comunitario en el Festival Internacional de cine y video alternativo y comunitario *Ojo al Sancocho* y Festival Nacional de Cine y video Comunitario del Distrito de Aguablanca-FESDA**

Los análisis presentados en este capítulo se despliegan a partir de una lectura comparativa de los dos festivales estudiados, tras concebirlos como escenarios de mediación en los que se están negociando constantemente sus sentidos, en este caso, del cine comunitario y lo comunitario; aspecto que no pasa sólo por la dimensión discursiva, sino también por el tipo de prácticas que se desarrollan y las relaciones que se establecen entre los actores que participan en estos.

##### **1. Pensar el cine comunitario desde los festivales**

Una de las cuestiones que se busca analizar en esta parte de los estudios de caso son los sentidos del cine comunitario desde los que se enuncian los festivales y cómo estos operan. Según los organizadores de ambos festivales y las descripciones que hacen en sus convocatorias y portales web, pese a que todavía consideran que el cine comunitario es una categoría en construcción que se reinventa desde el mismo caminar de las iniciativas, coinciden en destacar que son procesos que se configuran desde los agenciamientos audiovisuales colectivos, basados en una relación estrecha con una comunidad a la que se dirigen y/o desde la que se elaboran las imágenes y sonidos, con un interés preponderante por propiciar reflexión, visibilidad y empoderamiento.

En la convocatoria 2018, el FESDA incluye dentro de las bases para la recepción de piezas el siguiente texto:

Entendemos el audiovisual comunitario como un proceso de realización audiovisual que se gesta de forma colectiva, ya sea, a partir de procesos de capacitación y/o desde las habilidades que las comunidades tienen para narrar. Un ejercicio que apuesta por el empoderamiento de las comunidades mediante el reconocimiento y el aprendizaje del uso de herramientas y habilidades comunicativas. Las piezas que surgen, aportan a la dinamización de procesos sociales, a la articulación de los tejidos comunitarios, a la pluralización de voces y narrativas y a la incidencia dentro de las agendas políticas, sociales y culturales de estas comunidades. Entendemos que muchas de las piezas que se presentarán tendrán el énfasis en alguna de estas cualidades, sin

desconocer que en cada territorio se desarrollan otras formas de pensar y ejercer el audiovisual comunitario<sup>37</sup>.

Por su parte, Daniel Bejarano, director del *Ojo al Sancocho*, establece varios puntos que considera importantes a la hora de delimitar las prácticas del cine comunitario (Daniel Bejarano, entrevista con la autora, 6 de marzo de 2018, transcripción):

1. Que esté ubicado en un lugar de regiones apartadas, barrios populares, periferias, comunas.
2. Que sean proyectos manejados por la comunidad 100%, por la comunidad de ese sector. Puede haber intervención externa, pero esa intervención externa no son los protagonistas, son los facilitadores.
3. Que sea un cine para la reconciliación, para la construcción de paz, de convivencia y construir desde las diferencias.
4. Visibilizar las historias propias de los barrios y que estas historias no solo sean una crítica social, sino que también propongan de cierta manera una solución que esté acorde a las comunidades locales.
5. Tiene un valor cultural y un valor social

Dentro de lo que refieren los integrantes de los festivales, la característica de lo colectivo es recurrente, la cual no alude solamente al trabajo realizado por un grupo de personas, sino también a una perspectiva como la que sugiere Aguilera y Polanco, al decir que “la noción de lo colectivo es una apuesta por dar voz, iluminar historias, desmadejar dificultades, revelar contradicciones” (Aguilera y Polanco 2011, 228,229) y la manera en que estos se movilizan es, en primer lugar, a través del componente participativo desde el que operan las dinámicas de los grupos y los modos de colaboración al interior de estos.

En palabras de Daniel Bejarano, director del festival *Ojo al Sancocho*, esto se traduce en que “lo que se haga en el audiovisual, en el vídeo o en la pieza, sea participativo y la gente de la comunidad tenga una fuerte incidencia” (Daniel Bejarano, entrevista con la autora, 6 de marzo de 2018, transcripción). Esta incidencia alude, además, a que es una participación que se da a distintos niveles y desde la particularidad de las comunidades en donde se desarrollan las iniciativas.

---

<sup>37</sup> Bases de la Convocatoria del FESDA 2018, Movibeta, último acceso, 1 de octubre de 2018, <http://festival.movibeta.com/web/views/bases/1527700944.0254.pdf>

Tomando en consideración el elemento anterior aparece una cuestión que puede complejizar aún más lo colectivo-participativo: ¿de qué comunidad estamos hablando? Por ejemplo, desde la perspectiva de Daniel Bejarano, director del festival *Ojo al Sancocho*, las comunidades desde las que se construyen los procesos, generalmente se encuentran localizadas en contextos periféricos, muchas veces marginalizados y estigmatizados. De ahí que en el primer punto de su definición aluda a “regiones apartadas, barrios populares, periferias, comunas”. No obstante, se trata de comunidades diversas que, por ejemplo, lleva al FESDA a reconocer que las formas que adquiere el cine comunitario en cada territorio son múltiples y dinámicas. Así lo sugiere el siguiente extracto de las bases de la convocatoria del 2018: “En cada territorio se desarrollan otras formas de pensar y ejercer el audiovisual comunitario”<sup>38</sup>; pero que sin duda apuntan a utilizar el audiovisual y sus modos de producción como herramientas que permiten generar reflexiones, confrontar miradas y construir narrativas que pueden ayudar en el ejercicio de visibilizar las comunidades.

En esta medida, Carolina Dorado, productora del Festival *Ojo al Sancocho*, señala que esto propicia la gestación de procesos en los que

las personas pueden contar sus propias historias, verse reflejadas a través de ellas y también genera un espacio de apropiación a la vez, porque entonces si tú le muestras Ciudad Bolívar de otra manera a la gente ya no se va a sentir mal por ser de Ciudad Bolívar, sino ya va a decir: ‘ah si yo vivo allá, ese es mi barrio’ (Carolina Dorado, entrevista por la autora, 9 de marzo de 2018, transcripción).

Ahora bien, esta es la mirada de los organizadores de los festivales sobre la forma en que conciben la noción de lo comunitario que coincide con teorizaciones como las propuestas por Gumucio, Aguilera y Polanco, Molfetta, etc. Cabría entonces preguntarse cómo esta perspectiva que tienen sobre el cine comunitario toma forma y se complejiza dentro del marco de los festivales. El siguiente subapartado se ocupará de analizarlo, tomando también en cuenta su asociación con un proceso que se sitúa desde y para las periferias: un festival de cine de la periferia, con el propósito de fomentar y construir comunidad desde el ejercicio de verse y encontrarse frente a la pantalla (Iordanova 2010, 13).

---

<sup>38</sup> Bases de la Convocatoria del FESDA 2018, Movibeta, último acceso, 1 de octubre de 2018, <http://festival.movibeta.com/web/views/bases/1527700944.0254.pdf>



### **1.1 Identificación como festivales de cine comunitario**

En el año 2014, mi cortometraje *Trans-formaciones Urbanas* fue elegido para conformar la selección oficial del FESDA. Para ese momento, la temática desde la que lanzaron la convocatoria era sobre el “barrio como expresión de lo comunitario (lo urbano, popular, subversivo, la calle, los vecinos, el paisaje, la convivencia, etc.)”. Me emocionó mucho la idea: el corto ya se me estaba poniendo viejito y este sería el primer festival que en el que se exhibiría. Sin embargo, a lo largo de la ceremonia de premiación me entró una certeza que vino acompañada de un montón de dudas; ambas estrechamente relacionadas. La certeza: que mi corto no iba a salir ganador. 2. Las dudas: ¿por qué formaba parte de la programación? ¿quiénes lo vieron? ¿qué pensaron? Ahora, cuatro años después, he vuelto a esas preguntas que quizás me respondí de manera escueta, que olvidé, que dejaron de importar, pero que hoy regresan y me hacen pensar en ¿qué hacen que estos festivales sean de cine comunitario?

En primer lugar, hay que señalar que ambos festivales tanto en los objetivos que se han planteado como en el nombre que llevan incluyen la categoría de cine y audiovisual comunitario. Esto se evidencia en una razón que parece obvia, pero que veremos más adelante cómo adquiere otros matices: se exhibe y circulan producciones audiovisuales comunitarias. Extendiendo un poco su definición más allá del componente comunitario -pensado desde los modos de producción que es la primera dimensión a la que teóricamente se alude- que caracteriza a las realizaciones que conforman la programación, existen otros dos elementos presentes en la manera en que los festivales definen su labor que complejizan la categoría. El primero de ellos configura además de la exhibición un lugar de encuentro e intercambio entre procesos y actores ligados al audiovisual comunitario a nivel local e internacional (en el caso del *Ojo al Sancocho*). El segundo, las lógicas de producción que buscan -aunque no siempre lo logran- ser consecuentes con las relaciones y procesos de largo aliento que se desarrollan en las comunidades en la que toman lugar los festivales.

### **2. Comunidades de sentido: públicos y participantes**

Mi presencia en los festivales me permitió constatar que quienes participan tienen diferentes perfiles y procedencias. Podría decirse que existe un público proveniente de los barrios en los que toma lugar los festivales y personas pertenecientes o interesadas en el audiovisual comunitario. Este último grupo lo integran tanto los invitados por parte del festival, como también gente de la ciudad como de otros lugares del país que asiste por su cuenta. Pensar en los públicos de estos festivales resulta importante ya que es también en una de las

dimensiones en donde lo comunitario toma forma de múltiples maneras, tal como señala Vallejo, en sus análisis sobre los circuitos de los festivales, estos son escenarios en los que no sólo existe una circulación y flujos de piezas audiovisuales, sino también de personas con diferentes roles (Vallejo 2012, 94).

Lo comunitario en el caso de los públicos y asistentes pasa por diferentes instancias. De un lado, se puede vislumbrar en la intención de los festivales por llegar a las comunidades de los territorios en los que se despliega su trabajo, en donde además los modos de vinculación son múltiples y no solamente se estructuran en función de sus roles como público. Por otro, también pensarlo como un espacio que logra conectar a personas que pertenecen y les interesan los procesos de audiovisual comunitario (académicos, realizadores, gestores culturales, etc.)

## **2.1 Poblaciones objetivo**

Si bien la confluencia de actores en los días de festival es diversa, los festivales tienen identificados unos focos principales a los que desean llegar en primer lugar. El FESDA y el *Ojo al Sancocho* coinciden en que su público objetivo son los habitantes de los territorios en los que se ha desplegado su trabajo. El FESDA asegura que se dirigen a

la comunidad del Distrito de Aguablanca y la caracterización pues es enorme, gigantesca, pero por ahora, aunque hemos querido que sea bien así la utopía de que queremos llegar al público en general, que ese público en general no existe, yo diría que estamos muy cercanos de los jóvenes, de los niños que son nuestro público fiel siempre, de los realizadores audiovisuales, no necesariamente interesados en lo comunitario, dentro del barrio, pues gente que está haciendo sus estudios en el tema de producción audiovisual chicos que están en artes y digamos a la gente que tenemos cercana en cada uno de los barrios que trabajamos y que están interesadas sobre todo en procesos sociales (Daniela Anacondas, entrevista por la autora, 16 de febrero de 2018, transcripción).

Una descripción similar ofrece el *Ojo al Sancocho*:

El festival que se hace en primer lugar y el principal objetivo es la comunidad, en este caso específico de Ciudad Bolívar, en Bogotá, Colombia. Eso es como el objetivo primordial. Luego pues ya viene más el tema de personas que tengan que ver con el cine comunitario, con el tema de la comunicación alternativa[...] también tratamos de hacer un festival que sea muy incluyente

que sea como transversal, o sea que puedan venir los niños, pero que también puedan venir adultos, también pueda venir gente que sepa un montón de cosas, pero que también pueda venir el que no sabe nada y simplemente le interesa venir, entonces tratamos de que eso se vea reflejado en la programación del festival (Carolina Dorado, entrevista por la autora, 9 de marzo de 2018, transcripción).

Con relación al segundo tipo de público del que hablé inicialmente, los espacios que proponen estos festivales abren la posibilidad de conectar a la gente de las comunidades a las que se dirigen los festivales con distintos actores del campo audiovisual, los realizadores con las audiencias, pero al mismo tiempo de generar interlocución entre estos. Al respecto tal como sugiere Peirano, se facilita el encuentro entre unos grupos más o menos estable de sujetos ligados al mundo audiovisual que dan forma a la circulación audiovisual alternativa (Peirano 2017, 72) y en este caso comunitaria. Esta dinámica es mucho más fuerte en el Festival *Ojo al Sancocho* en el que año tras año, procesos comunitarios locales, nacionales e internacionales se dan encuentro en las actividades que programa el festival. Esto potenciado además porque el festival asigna anualmente un recurso importante para la visita y acomodación para los talleristas y las personas vinculadas a los procesos de las películas que se exhiben, ya sean productores, directores, actores, etc. En mi visita a este festival, incluso, había espacios que, pese a que no tenían mucha presencia de la comunidad de Ciudad Bolívar, se llevaban a cabo con los asistentes e invitados que traía el festival.

Además de la asistencia a las actividades programadas en el marco de los festivales, se generan otro tipo de vínculos con los pobladores del Distrito de Aguablanca y de la localidad de Ciudad Bolívar -que no necesariamente pasan por el audiovisual-, los cuales guardan relación con labores que coadyuvan al desarrollo mismo de los festivales como la alimentación, el hospedaje, el transporte, los espacios, en algunos casos desde la misma solidaridad de la gente de los barrios. Al respecto una de las organizadoras del *Ojo al Sancocho* comenta:

Si nosotros hiciéramos el festival con los recursos que nos da el Estado o con los que podemos gestionar económicamente, el festival no existiría, o sea no podríamos hacerlo, pero está porque la señora del barrio nos arrienda la casa, nos deja dormir no sé la noche a 20 mil. Porque los de Airubain nos prestan el sonido, porque los de la Casa Cultural Mayaelo vienen y tocan gratis, y así. Entonces la comunidad se involucra uno, en el hacer muchas veces el festival y lo otro en el participar, y son los más difusores, por ejemplo, ellos son los que más le cuentan al otro, oiga y

si vio que mañana van a traer una película al barrio, no se la vaya a perder, mañana toca ir al barrio, y así, entonces esa es la manera en que la comunidad pues finalmente termina involucrándose (Carolina Dorado, entrevista por la autora, 9 de marzo de 2018, transcripción).

## **2.2 Interacción con las comunidades**

Para los festivales pensar en la vinculación de las comunidades en las que se desarrolla su trabajo resulta importante en tanto es uno de los aspectos que alientan sus objetivos de surgimiento, pero también porque fortalece sus y a procesos de largo aliento en los territorios. No obstante, para ambos, esto representa un gran desafío que para algunos de los integrantes debe ser objeto de reflexión constante. Esto presupone un llamado a “desromantizar” las posibilidades del cine y, por supuesto, del cine comunitario en estos contextos, una alerta también para revisar que las relaciones que se dan estén desprovistas de perspectivas asistencialistas e intervencionistas.

Desde las miradas que los mismos integrantes de los festivales tienen sobre la manera en que las personas se vinculan a los festivales, ven la necesidad de “camellar mucho más en construir un sentido muy colectivo” (Alexánder Yosa, entrevista por la autora, 27 de abril de 2018, transcripción). En este sentido, considerando no sólo lo dicho por los organizadores, sino también cómo lo pude observar en mi calidad de asistente, la manera en que devienen las actividades de ambos actualmente guarda relación con algo que reconoce Daniela Anaconas, del FESDA: “falta conectar muchísimo con la comunidad, falta entender las razones por las que no estamos conectando y las realidades de las periferias con el audiovisual” (Daniela Anaconas-coordinadora del festival 2018, entrevista). Esta falta de conexión con la comunidad que preocupa a las organizadoras del FESDA debe ser resuelta comenzando por

renovar ese estudio de qué es lo que de verdad quiere la comunidad y por qué no estamos conectando realmente los festivales de cine, por qué las proyecciones no están teniendo tanto éxito, por qué la gente no está produciendo (Daniela Anaconas, entrevista por la autora, 16 de febrero de 2018, transcripción).

Dentro de los elementos que han identificado los festivales que logran generar sentido de pertenencia sobre el festival y una participación activa, está injerencia de las personas en la organización del festival como también en que sean considerados sus intereses. Comenta

Daniela Anaconas que ellas han percibido que la interacción de las personas del Distrito con el festival se puede estimular en la medida que la gente pueda

sentir que tienen parte en esto, que eso es mío. O sea que esto no es una gente de la Universidad del Valle que viene a parcharse acá a montar un festival, o sea la gente no le copia a eso. La gente le copia cuando se ven en pantalla ellos mismos, es que yo preste esa silla, o sea cuando saben que ese evento, esa actividad, es de ellos, eso es lo que mueve a la gente, el sentido de propiedad de las cosas (Daniela Anaconas, entrevista por la autora, 16 de febrero de 2018, transcripción).

Aun así, también hay que reconocer que la participación siempre correrá el riesgo de ser limitada. En los contextos donde se desarrollan estos festivales existen unas particularidades que no se pueden desconocer, las cuales generan algunas barreras en los alcances que se proponen tener los festivales. En el caso del Sancocho, por ejemplo, Alexander Yosa lo identifica a varios niveles, tal como lo evidencia el siguiente fragmento de su entrevista, al sugerir que el *Ojo al Sancocho*, pese a que quisiera llegar a toda Ciudad Bolívar, éste

no tiene mucho impacto en la zona oriental, por ejemplo, centro oriental, no tiene como los barrios de San Joaquín, Paraíso, donde están haciendo el Metro Cable, no tienen casi impacto porque son muy alejados y son sitios muy herméticos. También territorios muy estigmatizados por la violencia, considerados violentos históricamente, entonces como que tienen unas dinámicas a las cuales tampoco hemos podido (Alexánder Yosa, entrevista por la autora, 27 de abril de 2018, transcripción).

Las limitaciones que establecen los mismos contextos periféricos en los que se desarrollan han llevado a sus organizadores a repensar el tema de la masividad a la que se podría aspirar para este tipo de espacios. Daniela Anaconas del FESDA comenta de manera general que

los festivales de cine comunitario la mayoría están ubicados en zonas de periferia, en estas zonas en donde hay una necesidad de cubrir las necesidades básicas, valga la redundancia. Entonces es muy complejo pensar en esa masividad cuando no tienes resueltas otras cosas que son prioridad para la gente, entonces sí sería lindo, sería bello mover las masas con el cine comunitario (Daniela Anaconas, entrevista por la autora, 16 de febrero de 2018, transcripción).

Lo anterior coincide, además con lo que señala Alexander Yosa, miembro fundador del *Ojo al Sancocho*, cuando sugiere que dentro de las aspiraciones del festival no se encuentra llegar a masas, sino por el contrario pensar su apuesta con el cine comunitario de manera situada.

### **3. Programación y curaduría**

Explorando en los elementos que componen los festivales encontré en la curaduría una pieza clave para la construcción de las identidades que estos adquieren. Esto no solo porque es el filtro para la selección de los contenidos audiovisuales, sino también porque desde sus procedimientos y criterios se crea el programa y el discurso subyacente en éste. Además, supone un reto para quienes la realizan, pues no existen estándares genéricos para hacerlo (Cubero 2017, 117). Y, justamente, en esa labor que hacen los curadores y jurados es donde se reconfiguran constantemente los sentidos de lo comunitario que se le atribuyen tanto al festival como a las películas que se exhiben. Así pues, en este subapartado busco responder a preguntas como ¿para quién o quiénes se escogen las películas? ¿desde qué criterios? ¿cómo se han transformado estos criterios? ¿cuál es el proceso curatorial de cada uno de los festivales?

#### **3.1 Categorías de las películas en competencia**

En el caso de las categorías en competencia que conforman los dos festivales, existen varias diferencias. En primer lugar, que el FESDA sea de carácter nacional y el *Ojo al Sancocho* internacional incide en que el primero tenga menor cantidad de categorías. Para las convocatorias del 2017, el primero contaba con cinco categorías, mientras el segundo tenía siete. Como se puede ver en la tabla 3, además de las categorizaciones tradicionales suelen distinguir los festivales como lo es el documental, la ficción y en algunos el experimental y la animación, cada festival ha integrado nuevas categorías. De un lado el FESDA contiene: Video universitario con comunidades y “El guion es nuestro” (categoría temporal), por su parte, el *Ojo al Sancocho* cuenta con: otras narrativas, infantil y producción local.

**Tabla 3. Categorías en competencia del FESDA y el Festival *Ojo al Sancocho***

<b>FESDA</b>	<b><i>Ojo al Sancocho</i></b>
Documental	Documental internacional
Ficción	Documental nacional
Video universitario con comunidades	Ficción nacional
Videoclip, animación o video experimental	Ficción internacional
El guion es nuestro (categoría temporal)	Infantil
	Producción local
	Otras narrativas

Fuente: Fichas de inscripción del FESDA y *Ojo al Sancocho*, 2018

Llama la atención que por un lado se conservan las categorizaciones que suelen tener los festivales, pero también la necesidad de dar cabida a otro tipo de producciones y de crear otras categorías de cara a las apuestas de los festivales. Lo que demuestra además un esfuerzo por particularizar los festivales de cara a aquello que viene dentro del campo audiovisual comunitario, las relaciones que existen entre las comunidades en donde toman lugar los festivales, pero también ante una lectura del tipo de materiales que han recibido a lo largo de su trayectoria.

En el FESDA, por ejemplo, para el año 2015 fue creada la categoría “video universitario con comunidades”, como respuesta al gran volumen que de producciones universitarias que de una u otra manera tienen interlocución con comunidades. El caso del “Guion es nuestro”, es una categoría temporal que surge en el marco de los 10 años del festival e incluye “películas que aborden el tema de las construcciones de los barrios y periferias por parte de las comunidades en el país” (FESDA 2018). De manera similar ocurrió en el 2014, en el que fue creada la categoría temporal “Un día en el barrio”, a propósito de que el tema central que se abordaba en esa versión y las piezas que se priorizaron en la convocatoria fueron aquellas que guardan relación con los barrios.

Dentro de las categorías que diferencian el *Ojo al Sancocho* se encuentra la denominada “producción local”. Esta fue creada para la recepción y competencia de piezas sobre y de la localidad de Ciudad Bolívar; considerando la gran cantidad de procesos locales. También cuentan con una categoría llamada “otras narrativas” que restringe menos el formato y abre la posibilidad a producciones que pueden encontrarse entre varias categorías y o en ninguna.

Dentro quienes han concursado en estas sobresalen videos musicales, animaciones, experimentales, contenidos transmedia, etc.

### 3.2 Recepción y clasificación de las piezas

Tras la realización de la convocatoria para la recepción de las piezas audiovisuales -a través de redes sociales, correo electrónico, socialización por parte de otros procesos y el mismo *voz a voz*- que suele durar entre uno y dos meses, se les solicita a quienes desean incluir sus obras en la competencia, que se diligencie un formulario y se realice el envío de las piezas junto con algunos fotogramas y/o el afiche. Actualmente, la recepción de las obras para los dos festivales es realizada a través de varios canales. El FESDA lo hace correo electrónico (a través de links de descarga), plataformas en línea (Click for festivals; Festhome; Movibeta; Vimeo) y en físico. Por su parte, el *Ojo al Sancocho* recibe vía correo links para la visualización y/o descarga de las piezas y envíos en físico en DVD o BLU RAY.

A lo largo de la trayectoria de los festivales la forma en que se ha hecho la convocatoria y recepción ha ido cambiando. Sin duda, para ambos, las posibilidades que abren las nuevas plataformas en la web facilitan este proceso e implica otro tipo de retos. Cuenta, por ejemplo, Alexander Yosa, miembro fundador del *Ojo al Sancocho* y quien estuvo muchos años a la cabeza de la curaduría que:

inicialmente eran muy sectorizados, teníamos definidas las universidades, comunicación social, cine, institutos, teníamos seleccionadas ONG que también tenían producción [...], la producción independiente y unas productoras que era como una serie de nodos donde uno inscribe las películas y esas películas las llevaban a muchos festivales. Entonces acudimos a esas personas, entonces digamos que así hacíamos llegar por lo menos unas 300, 400, películas, siempre era más de 200, el primer año fueron 180, pero eran solamente a punta de correo electrónico, era muy artesanal, muy de ir a los salones de las universidades, era más muy de hombro a hombro, entonces era digamos como producción mucho más de otro perfil, como de otros sectores (Alexander Yosa, entrevista por la autora, 27 de abril de 2018, transcripción).

Mientras que actualmente los nuevos canales de recepción dan lugar a que el volumen de piezas que llegan tras la convocatoria aumente; por ejemplo, la primera vez que el *Ojo al Sancocho* se inscribió en las plataformas en línea para la recepción de las películas recibió



cerca de 1500 películas. Esto, sin duda, representa un desafío<sup>39</sup> para los equipos encargados de la curaduría. Es por ello que ahora el *Ojo al Sancocho* prescindió del uso de estas plataformas. En el caso del FESDA pese a que su convocatoria de 2018 hizo uso de las plataformas *Click for festivals*; *Festhome*; *Movibeta*, diseñadas para la difusión de las convocatorias, el envío y recepción del material, comenta su coordinadora que a través de éstas hay un volumen desbordante de material que no sería de todo un obstáculo si vieran que son materiales que se alinean a los objetivos del festival. Sin embargo, reciben gran volumen de material que guarda relación con procesos de audiovisual comunitario, a pesar de que en su convocatoria incluso exponen una descripción detallada del tipo de materiales que son de interés para el festival. Lo que les ha pasado a los dos festivales los enfrenta al reto de afinar los filtros de selección para que la revisión de gran cantidad de material no vaya en detrimento de la calidad de la curaduría.

Así, el proceso de curaduría plantea una paradoja, pues si bien este tipo de festivales buscan constituirse como espacios para la visibilización y circulación de obras que en muchos casos tienen pocos escenarios para ello, la misma lógica de la competencia y la programación supone un ejercicio de jerarquización de éstas, generando que a muchas de las realizaciones no se les pueda garantizar la exhibición.

El diligenciamiento de las fichas de inscripción es común en todos los festivales y, de hecho, comentan los organizadores del *Ojo al Sancocho* que el formato que tienen actualmente no ha cambiado mucho en el tiempo y es basado en plantillas de otros eventos; en la figura 7 y 8 se pueden ver las fichas de ambos festivales para su versión del 2018. Vemos pues un bloque sobre información de contacto, otros sobre las obras, en los que además se mantienen la distribución de los roles que se manejan tradicionalmente: dirección, producción, guion, montaje, sonido, etc.; en los que se le da a la dirección una figura protagónica. Entre los dos festivales estudiados existe un segmento de las fichas -tal como se puede ver a continuación- que sienta una diferencia importante.

El FESDA establece cinco preguntas en las que se solicita información sobre el proceso de realización comunitario, relevando temas como el origen de la propuesta, los recursos para su realización, el tipo de participación de la comunidad y su relación con la obra. En el caso de

---

<sup>39</sup> Frente al gran volumen de películas que recibe el festival y la imposibilidad de darle un espacio a todas han intentado incluir parte de este material en otros espacios de circulación a lo largo del año.

este festival la solicitud de estos datos coincide con la necesidad de reconocer el carácter comunitario de las piezas a partir del modo de producción. Cabe aclarar que ese punto dentro de la ficha de fue integrado en el 2016 para su octava versión, como un mecanismo que les permite verificar el proceso que existe detrás de cada una de las películas. Esta adición que hace el FESDA representa una transformación importante que, además, sorprende que no esté en los dos festivales, y que para el que la tiene, su aparición sea bastante reciente (2016, octava versión); esto considerando el valor del proceso en la construcción de las piezas como un componente importante del cine comunitario que inclusive en el discurso de sus organizadores es recurrente.

FESTIVAL NACIONAL DE CINE Y VIDEO COMUNITARIO DEL DISTRITO DE AGUABLANCA	
FE SDA 10ma EDICIÓN	
FORMULARIO DE INSCRIPCIÓN	
<b>Datos del participante</b>	<b>Información del equipo</b>
Nombre del participante:	Director /a:
Email:	Productor /a:
Teléfono:	Guion:
Celular:	Montaje:
Dirección:	Sonido:
Ciudad de residencia:	Música:
	Dirección de arte (si aplica):
	Biofilmografía del Director/a:
<b>Información de la obra</b>	<b>Descripción del proceso de realización comunitaria de la obra</b>
Título:	(Por favor responda las siguientes preguntas en no más de un párrafo por punto)
Año:	1. ¿Cómo y desde dónde se impulsó la propuesta del audiovisual?
País - Ciudad:	2. ¿Cómo se gestionaron los recursos para la realización de la pieza?
Idioma Original:	3. ¿Cuál fue el rol de la comunidad en la elección del tema?
Categoría:	4. ¿Cómo fue la participación de la comunidad en el proceso de preproducción, producción y postproducción de la película?
Sinopsis:	5. ¿Ha sido proyectada la película en la comunidad?
Formato original:	Acepto los términos y condiciones de la presente convocatoria.
Duración:	Firma Participante
Compañía/organización/colectivo productora (Si aplica):	CC.
Festivales y premios:	
Link del tráiler:	
Página web (si aplica):	

Figura 7. Ficha de inscripción de la décima versión del Festival Nacional de Cine y Video Comunitario del Distrito de Aguablanca. Fuente: Extraída del formulario web en su convocatoria 2018



Título original/Titre original/Original title/Título original

Tu respuesta \_\_\_\_\_

Duración/Durée/Duration/Duração

Tu respuesta \_\_\_\_\_

Mes y año de producción/Mois et année de production/Month and year of production/Mês e ano de produção

Tu respuesta \_\_\_\_\_

Formato original/Format original/Original format/Formato original

Tu respuesta \_\_\_\_\_

Sinopsis/Synopsis/Synopsis/Sinopse \*

Tu respuesta \_\_\_\_\_

Nombre de la persona que hace la inscripción y/o Productor/Producteur/Producer/Produtor

Tu respuesta \_\_\_\_\_

Lugar(es) de rodaje/Lieu(x) de tournage/Location(s) of filming/Local(is) de cinema

Tu respuesta \_\_\_\_\_

Colocar link para descargar producción audiovisual y/o enviar copia al correo [festival@ojoalsancocho.org](mailto:festival@ojoalsancocho.org)

Tu respuesta \_\_\_\_\_

Trailer (opcional)

Tu respuesta \_\_\_\_\_

Correo electrónico/courrier électronique/Mail/Correio eletrônico \*

Tu respuesta \_\_\_\_\_

Teléfono/Phone/téléphone/ telefone \*

Tu respuesta \_\_\_\_\_

Categoría/Catégorie/Category/Categoria \*

- Documental nacional/Documentaire national/National documentary/documentário nacional
- Documental internacional/Documentaire internationale/International documentary/documentário internacional
- Ficción nacional/Fiction nationale/National fiction/Ficção nacional
- Ficción Internacional/Fiction internationale/International fiction/Ficção internacional
- Producción local Ciudad Bolívar/La production locale Ciudad Bolívar/Local production Ciudad Bolívar/A produção local Ciudad Bolívar
- Otras Narrativas:Animación/Animation/Animation/Animação\*\*Video Clip/Vidéo clip/Video clip/Video clip\*\*Video infantil/La vidéo pour enfants/Children's video/Vídeo infantil\*\*Video infantil/La vidéo pour enfants/Children's video/Vídeo infantil\*\*Cine accesible/cinéma accessible(le sous-titrage et la description audio)/accessible cinema(subtitling and audio description/cinema acessíveis)\*\*Video arte/art vidéo/video art/videocarte
- Producción Infantil
- Otra...

Figura 8. Ficha de inscripción de Onceavo Festival Internacional de Cine y Vídeo Alternativo y Comunitario *Ojo al Sancocho*. Fuente: Extraída del formulario web en su convocatoria 2018

### 3.3 Etapas de la curaduría

En el caso del FESDA poseen tres etapas dentro de la curaduría. La primera, a la que le denominan pre-curaduría, es realizada por el equipo base del festival para organizar las piezas audiovisuales que llegan tras hacer la convocatoria, como parte de una primera revisión que asegura que las películas se encuentren en las categorías adecuadas. En la segunda se hace un proceso de preselección de cuatro obras por categoría para elegir la selección oficial del festival, ésta es llevada a cabo por un jurado nacional e internacional elegido año tras año por el equipo organizador. Finalmente, basados en la selección oficial, se hace una votación por parte de los asistentes quienes después de cada proyección asignan una puntuación a cada película. Este último filtro será utilizado a partir de la versión 11 y, según asegura la coordinadora del festival todavía lo están perfeccionando para un mejor funcionamiento.

Inicialmente, dentro del proceso del *Ojo al Sancocho*, la curaduría se llevó a cabo entre quienes componían el equipo base del festival y se repartían las películas para su visualización. Lo jurados inicialmente estaban conformados por los invitados internacionales o personas con figuración nacional que no necesariamente se encontraban relacionados con el campo audiovisual, esto con el fin de darle visibilidad al festival. No obstante, si bien la curaduría es una práctica arbitraria, realizado de esta manera los sentidos de lo comunitario tendían a diluirse. Es por ello que posteriormente, se abrió la posibilidad a algunas familias de Ciudad Bolívar oficiaron de jurados durante dos versiones. Cuenta Alexander Yosa que para los miembros de la comunidad los criterios de selección de las películas pasaban por aspectos como

me pareció bonito tal, el paisaje, o sea la lectura de la imagen era completamente diferente al director que venía a hacer el taller, entonces eso también fue como una forma de darle participación en esa selección, o sea como un poder también, saber qué es bonito y qué es feo, pero desde la comunidad (Alexander Yosa, entrevista por la autora, 27 de abril de 2018, transcripción).

Después de esto, la curaduría volvió a estar en manos del equipo organizador del festival y los jurados comenzaron a ser miembros de otros procesos colectivos del país, talleristas, conferencistas, que asisten a las actividades del festival. Desde 2016 hasta ahora, la persona encargada de la curaduría y la programación es Luis Felipe Zarama, estudiante de antropología que trabaja como voluntario en la Escuela Popular. Para la versión 2018

nuevamente han comenzado a generar dinámicas de curaduría participativa, por ejemplo, en la categoría infantil, han sido los niños y jóvenes de la Escuela Popular quienes se vincularon a la elección de la selección oficial de dicha categoría.

### **3.4 Criterios de selección**

Siguiendo a Cubero (2017), el establecimiento de criterios cerrados para la selección de las películas resulta un asunto que tiene consigo retos importantes, pues cada pieza debería ser leída desde su propio contexto -y más tratándose del tipo de procesos que buscan visibilizarse en estos escenarios-, considerando también que la lógica de la programación contextualiza las películas en función de un programa general y los temas que esta propone (Cubero 2017, 117). Esto también ha sido objeto preocupación para los festivales estudiados, pero también un ejercicio que ha tenido que ser reflexionado y para el que han desarrollado diferentes estrategias para enfrentarlo. Al respecto, en el caso del *Ojo al Sancocho* uno de sus fundadores comenta que la curaduría

Es un trabajo muy dominante y de mucho control. Entonces lo que yo propuse inicialmente fue hacerlo más participativo. Entonces nos reuníamos, proyectábamos películas, pero era un proceso muy dispendioso de verlas, entre todos definir en qué lugar, porque digamos que cada quien conoce la localidad desde diferentes puntos de vista, conoce procesos también. Entonces a alguno le parecía más apropiada ésta porque había un proceso de tal forma en tal lugar, pero era muy dispendioso, entonces se salió de las manos, no pudo ser tan participativo. Entonces digamos que lo que se intentó fue como generar unas bases, entonces sí me reuní ya en adelante con los curadores y colocaba ejemplos; entonces más o menos una producción, les ponía ejemplos, bueno está movida la cámara, está desenfocada, pero está hecha en este territorio y es un colectivo de tantos años entonces así, como generar un proceso pedagógico, como de capacitación frente a cómo leer ese tipo de imágenes [...] cómo reivindicar esa imagen en un espacio y cómo darle la importancia porque eventualmente la lógica es diferente (Alexánder Yosa, entrevista por la autora, 27 de abril de 2018, transcripción).

En medio de la búsqueda por concederle valor a las piezas y seleccionarlas considerando las lógicas del cine comunitario, para el FESDA, actualmente “el criterio que tiene más peso para nosotros para que la obra sea seleccionada es que haya un proceso, eso es lo que nos interesa en cada pieza” (Daniela Anaconas-directora del Festival 2018, entrevista). Razón por la cual se insertó la sección de preguntas sobre el proceso de realización que se describió en puntos

anteriores. Las características del proceso son evaluadas por los jurados en función de la definición del cine comunitario que ha establecido el festival.

Dentro del Festival *Ojo al Sancocho* el proceso de la curaduría se ha ido afinando con el tiempo a partir de la propia experiencia de realizar el festival, del ensayo y el error, desde el entender que el festival responde a otras formas de hacer y pensar el audiovisual y en esa medida no puede priorizar solamente los componentes técnicos, estéticos y narrativos. Así que dentro de las pautas que se han definido y que sigue el equipo de curaduría actual se busca identificar también el proceso y el lugar de enunciación desde el que se construyen las realizaciones, para ello recurren a “los créditos, darse cuenta cómo se segmentaban los roles, quiénes financiaban, qué temáticas abordaban y cómo las abordaban, eso es súper importante, el lugar de enunciación, o sea como quién lo hizo y de qué se vale para hacerlo” (Alexander Yosa-Miembro fundador del festival 2018, entrevista Alexander Yosa).

Se puede ver que, para ambos festivales, a medida que crece su trayectoria y experiencia de los organizadores, tanto los criterios de selección como el proceso curatorial se apegan más a la necesidad de priorizar las características de los procesos de realización de las piezas y aquello que logra propiciar en los contextos en los que se realizaron. No obstante, no tienen hasta el momento un procedimiento formal con criterios específicos que faciliten y tecnifiquen el ejercicio tanto de la curaduría como de la selección de las piezas ganadoras por parte de los jurados. Es por ello que si bien como señala Cubero que el proceso de la curaduría resulta complejo y está atravesado en gran medida por la mirada de quienes asumen este rol, ante la ausencia de una hoja de ruta preestablecida, las decisiones que se toman se personalizan aún más dependiendo del perfil del equipo curador.

## Capítulo 4

### Formas de ver y encontrarse: prácticas de los festivales del Festival Internacional de cine y video alternativo y comunitario *Ojo al Sancocho* y Festival Nacional de Cine y video Comunitario del Distrito de Aguablanca-FESDA

Los festivales de cine comunitario y específicamente los dos festivales estudiados toman lugar una serie de prácticas que los dotan de particularidades dentro del campo cinematográfico. Durante el trabajo de campo realizado identifiqué que, a propósito de estas prácticas, los festivales proponen unas formas de ver -los contenidos que se exhiben-y encontrarse -entre quienes asisten- que los diferencian de otros festivales, pero sobre todo dinamizan la misma categoría de cine comunitario y sus escenarios para la circulación y exhibición de las imágenes.

Estos dos festivales han sido objeto de múltiples transformaciones hasta adquirir la forma que tienen hoy en día. Si bien ambos partieron de una apuesta por propiciar espacios para la visibilización de piezas audiovisuales realizadas en los territorios en los que toman lugar hasta ahora, esta propuesta ha ido creciendo desde el mismo ejercicio de hacer el festival e integrando dentro de su programación otro tipo de actividades. En una de las entrevistas realizadas para esta investigación, Carolina Dorado, productora del *Ojo al Sancocho* dijo

Nos preocupa no solamente mostrar la película, o hacer una película y mostrarla. Sino que también nos preocupa qué pasa después con aquellos que participan en la película, qué pasa con quienes participan antes de la película y con la comunidad donde presentamos la película (Carolina Dorado, entrevista por la autora, 9 de marzo de 2018, transcripción).

Traigo estas palabras a colación pues muchas de las actividades realizadas en el marco de los festivales y a lo largo del año responden a esa preocupación que manifiesta Carolina. Es por ello que, como veremos más adelante, la programación no solo le apunta a la exhibición sino también a la formación y al encuentro. Esto, visto desde la perspectiva de Murúa, dota a los festivales de una dimensión política,

en tanto incorpora otro tipo de articulación, que en este caso se da entre-barríos; pero además porque se anima a un nuevo modo de concebir la programación, que más allá de las proyecciones y de lo realizable, lo dota de mayor dinamismo y autenticidad (Murúa 2017, 415).



Los lazos que intentan crear estos festivales entre sus actividades y la comunidad, parten inicialmente de pensar los vínculos del cine con las actividades cotidianas de las personas de los barrios, cuestiones que no pasan solamente por el ejercicio de ver y encontrarse viendo películas. Dentro de estas posibilidades y las lecturas que hace al respecto el FESDA, su coordinadora asevera que han propuesto actividades como

Sancocho en el barrio más proyección de cine, partido de fútbol más proyección de cine, el encuentro de feminismos populares, mujeres del barrio más cine, como que esa ha sido un poco la estrategia para que la gente se acerque al cine porque hemos identificado pues que la relación entre la gente y el cine no necesariamente es la que nosotros creemos (Daniela Anaconas, entrevista por la autora, 16 de febrero de 2018, transcripción)

De nuevo, entonces, es preciso continuar el análisis en clave de los festivales-proceso. En este sentido, dicha idea, leída desde las prácticas se articula de varias maneras: 1) Pensar la exhibición como un intercambio de miradas y de construcción de nuevos sentidos de las producciones audiovisuales; un detonante que permite reflexionar y cruzar discusiones más amplias sobre diversas problemáticas y contextos, como también propiciar la formación de públicos, quienes tienen la oportunidad de verse a sí mismos y de verse en otros. 2) Que las actividades de formación sean articuladas a procesos que ya se vienen realizando en las comunidades donde toman lugar los festivales; 3) El encuentro como potencial para construir y afianzar lazos y redes, al igual que dar cabida a la interacción entre personas de diferentes contextos. Así pues, a continuación, se amplían estos puntos mencionados en función de cada una de las categorías de actividades (Tabla 4, propuestas a partir de las actividades programadas en las últimas cinco versiones de los festivales) de los festivales y la manera en que devienen.

**Tabla 4. Tipos de actividades del FESDA y el Festival *Ojo al Sancocho***

<b>Tipo de actividad/Festival</b>	<b>FESDA (5 días)</b>	<b><i>Ojo al Sancocho</i> (8 días)</b>
<b>Discusión y reflexión</b>	Paneles, mesas de radio, encuentros	Paneles, Conversatorios, charlas
<b>Formación</b>	Talleres, laboratorio de proyectos	Talleres

<b>Exhibición</b>	Muestras, selección oficial, muestras descentralizadas	muestras, selección oficial, muestras descentralizadas
<b>Actividades culturales</b>	Conciertos, juegos	Conciertos, exposiciones, presentaciones
<b>Socializaciones e intercambio de experiencias</b>	Clausura y premiación, socialización de actividades realizadas durante el año, resultados de los talleres, encuentros	Clausura y premiación, socialización experiencias de la Escuela Popular de Cine, resultados de los talleres, encuentros, la Ruta del Sancocho

Fuente: Trabajo de campo y programaciones 2017 del *Festival Ojo al Sancocho* y el FESDA.

### 1. Articulación entre temáticas y actividades

Actualmente, los dos festivales eligen para cada versión un tema que funciona como eje orientador de las actividades que se programan y condiciona en alguna medida la curaduría. En el FESDA, la vinculación hacia temáticas específicas comenzó en la quinta versión. Su elección viene dada por reflexiones del equipo de trabajo en torno a “nuestra realidad política, a nuestra realidad social, a la realidad del barrio, a la realidad del festival. Los criterios son como que coincidan varias cosas y varios sentires, y al final tomamos una decisión de acuerdo a eso” (Daniela Anaconas, entrevista por la autora, 16 de febrero de 2018, transcripción). La versión del presente año gira en torno a “una reflexión sobre los procesos de construcción de las periferias del país, en particular del Distrito de Aguablanca, que ha sido fruto de la necesidad e ingenio de las comunidades”<sup>40</sup>, esto a propósito de los diez años del festival.

Por su parte, el *Ojo al Sancocho* desde los primeros festivales ha tenido un tema transversal y ha dependido de lo que

hubiera pasado en ese año, también de la coyuntura política del país, siempre estaba el tema de derechos humanos muy presente, del territorio y cultura, como esas tres cosas y combinadas siempre han estado presentes”; este año han propuesto la temática “El Derecho a Soñar (Alexánder Yosa, entrevista por la autora, 27 de abril de 2018, transcripción).

<sup>40</sup> Bases de la Convocatoria del FESDA 2018, Movibeta, último acceso, 1 de octubre de 2018, <http://festival.movibeta.com/web/views/bases/1527700944.0254.pdf>

En el caso del *Ojo al Sancocho*, la tendencia es a proponer temáticas más amplias, en contraste con el FESDA, en el que se vuelven más específicas a partir de 2017. Si bien, como se verá más adelante, no todas las actividades se apegan al eje temático, los festivales no prescinden de estos pues, desde la perspectiva de los organizadores, permiten proponer diversos tipos de discusiones y articularse a situaciones del contexto. Durante mi asistencia a los festivales sentí que esta idea dentro de la articulación a las actividades no era tan evidente, es decir, que si estos no estuviesen presentes no hubiese sido mucho el cambio en la programación y en el tipo de actividades que se dieron; particularmente en el *Ojo al Sancocho*. Por su parte, el FESDA le brinda mucho más protagonismo al tema elegido, lo que llevó, por ejemplo, a que en su apertura se realizara un panel con distintos actores sociales que se encontraban vinculados a procesos de lucha y defensa territorial, algunos relacionados con apropiación de herramientas audiovisuales.

## **2. Espacios en los que se desarrollan las actividades**

Desde sus inicios, los espacios en los que se han desarrollado las actividades de los festivales han estado descentralizados, pero paulatinamente por razones distintas para cada festival, sus espacios se han ido concentrando. En los inicios del FESDA la programación se encontraba distribuida en distintos espacios de la ciudad de Cali. Sin embargo, esto comenzó a ser repensado por sus organizadoras y a focalizar tanto sus espacios como sus públicos, es por esto que la coordinadora del festival comenta:

el centro para nosotros es el distrito de Aguablanca y lo que es descentralizado es lo que es fuera del Distrito de Aguablanca. Hay la necesidad de que se proyecte fuera para que la gente conozca, porque yo creo que uno de los objetivos del cine comunitario es ese, que las comunidades se visibilicen y no solamente dentro de las mismas comunidades sino fuera, entonces por eso nos parece importante eso, pero el centro de las actividades está en el Distrito (Daniela Anaconas, entrevista por la autora, 16 de febrero de 2018, transcripción).

Así pues, la gran mayoría de actividades se programan en espacios públicos y culturales del Distrito de Aguablanca, con algunas actividades en espacios culturales del centro y oeste de la ciudad. La transformación en este sentido ha sido significativa; recuerdo que la ceremonia de premiación del año 2014, se realizó en el Teatro Municipal Enrique Buenaventura, mientras que, en su versión de 2017, tomó lugar en un parque del Barrio La Paz en el mismo Distrito,

con un cierre menos protocolario y con mucha más afluencia de gente, en su mayoría del barrio y barrios aledaños.

En lo que atañe al *Ojo al Sancocho* sus actividades han tomado lugar en espacios de la localidad como centros culturales, colegios, espacios públicos, pero con la construcción de la sala de cine en el Barrio Potosí, muchas de las actividades se han concentrado en ésta; conservando algunas en otros espacios, especialmente las proyecciones y talleres.

Que estos festivales tomen lugar en ciertos lugares y no en otros no es fortuito. Este tipo de decisiones vienen dadas por la misma apuesta de ambos, en donde el foco en lo territorial siempre está mediando, pero que a su vez genera tensiones y retos. En este sentido, que una proyección se haga en el barrio Potosí, por ejemplo, no solo tiene que ver con uno de los públicos a los que se dirige el festival *Ojo al Sancocho*, sino también, porque desde su apuesta por visibilizar la localidad, quienes vengan de afuera también puedan interactuar y conocer estos territorios; lo mismo ocurre con el FESDA. Esto inevitablemente genera que los invitados y asistentes de afuera conozcan los barrios en los que se dan las actividades del festival.

### **3. Exhibición**

Las exhibiciones son, sin duda, una de las actividades más importantes de estos festivales. Dentro de las programaciones de los festivales un espacio importante es el que se le da a las selecciones oficiales dentro de sus múltiples categorías, las cuales, como se vio dentro de la descripción del proceso curatorial, buscan que sean derivadas de experiencias de cine comunitario. Sin embargo, también existen otras proyecciones dentro de la programación que no se encuentran en competencia y que no necesariamente coinciden con piezas comunitarias, pero que los programadores de los festivales incluyen e invitan por su potencial para detonar el diálogo sobre determinados temas y/o contextos. No hay que perder de vista que esta categoría de actividades está atravesada por aquello que implica la recepción, como un proceso que integra importantes componentes de “permanente juego y negociación de sensibilidades, miradas, observaciones y sentidos en un complejo ecosistema social y cultural” (Estrella 2014, 17).

Durante mi visita a los festivales en las versiones del 2017 me llamó la atención la dinámica que se gestó en las proyecciones. Si bien, dependiendo de las películas proyectadas, los

lugares y los públicos tiende a variar a veces de manera significativa. Se crean unas formas de ver particulares que difieren un poco de las características de otros espacios para la exhibición cinematográfica como las salas de cine comerciales o los grandes festivales. En muchas de las proyecciones a las que asistí en el marco de estos festivales las risas, los murmullos y comentarios eran recurrentes y no recibían sanción. Este tipo de espacios, por un lado, brindan la oportunidad de acercarse a los asistentes con los realizadores y, por otro, propician el intercambio, la reflexión y el diálogo. La manera en cómo estos han sido propuestos y cómo a veces deviene la dinámica de las proyecciones, habla de un uso del audiovisual en el que

convergen profundos procesos de reflexión y reconocimiento en términos identitarios. Y en la modalidad de recepción colectiva que habilita la proyección, contribuye a que esos procesos de subjetivación particular puedan socializarse y disparar posibles puntos de encuentro para la configuración de subjetividades colectivas (Murúa, 2017,415).

Esta modalidad de recepción colectiva de la que habla Murúa es clave para leer las prácticas ligadas a la exhibición en el marco de estos festivales, pues estas realizaciones, tal como sugiere Aguilera y Polanco (2011), puestas “en circulación en esa misma comunidad u otras, debería[n] volver a construir significados o resignificarlos” (Aguilera y Polanco 2011, 228-229). Este tipo de construcciones colectivas se dan en el mismo ejercicio de verlas con personas de diferentes contextos, edades y trayectorias, pero también en el momento en que los realizadores e integrantes de procesos tienen la posibilidad de hablar de la película y en los que los públicos tienen la posibilidad de preguntar y comentar. Además, se dota de mucho más contexto la película y el proceso de realización. Este último especialmente en cuando se trata de las selecciones oficiales, porque es el espacio en donde los integrantes de los procesos pueden socializar las especificidades de los mismos y el entramado de relaciones e intenciones detrás de las películas. Esto último con mucha más fuerza en el *Ojo al Sancocho*, pues tienen priorizada la necesidad de invitar durante la semana del festival a quienes participaron en cada producción, a veces no necesariamente desde el rol como director; he visto películas que en el momento de la socialización son acompañadas por actores, productores, etc.

#### **4. Discusión y reflexión**

Los espacios como paneles, mesas de radio, encuentros, conversatorios, charlas, etc., son, quizás en los que se evidencia con mayor fuerza el eje temático que tiene cada uno de los

festivales pues, dependiendo de éste, hay una serie de actividades que se amarran de manera directa al tema. Así mismo, también son espacios que en varias ocasiones se han orientado a discutir sobre el cine comunitario como fue el caso del panel inaugural de la décima versión del *Ojo al Sancocho*: “10 años del cine comunitario en América Latina 2008-2017” y la mesa de radio del FESDA (2017) sobre pedagogías para el trabajo comunitario o la sesión de mapeo de comunicación comunitaria en Cali.

Este tipo de espacios dependiendo de cada versión de los festivales adquieren diversas formas, se crean desde dos frentes que en muchas de las actividades se entrecruzan. De un lado, están aquellas que proponen cruzar distintas miradas y perspectivas sobre temas coyunturales o de interés para las comunidades, pero que no necesariamente se encuentran atravesados por la apropiación de medios o experiencias audiovisuales. De otro, aquellos que tienen una relación mucho más estrecha con el campo audiovisual, pero que a su vez tienden a articular y/o priorizar dentro de lo propuesto, asuntos del contexto sociocultural de la región, el país, o de los mismos procesos colectivos de audiovisual. Esto último con mucha más fuerza en el caso del *Ojo al Sancocho*, en el que, como se dijo anteriormente, tienen como prioritario el invitar a los realizadores de las producciones que se presentan.



Figura 9. Pieza gráfica del Panel Inaugural del FESDA 2017. Fuente: Programación virtual de la FESDA, 2017.



Figura 11. Pieza gráfica del foro “Los derechos Humanos y los medios”, del *Ojo al Sancocho* 2017.  
 Fuente: Programación virtual del *Ojo al Sancocho*, 2017

## 5. Formación

Durante los días de los festivales ambos tienen en sus programaciones una variada oferta de talleres abiertos al público, muchos de ellos relacionados con comunicación y audiovisual. Son de corta duración, en su mayoría de iniciación, por lo que no suelen requerir conocimientos previos. De acuerdo con los organizadores, estos buscan dialogar con las necesidades e intereses de las organizaciones y habitantes de la zona en la que se hacen los festivales. No obstante, este aspecto tiende a ser problemático, pues a veces estos diálogos no se logran dar, hay gente de los barrios en los que se hacen los festivales, a quienes no les interesan los talleres, lo que lleva, por ejemplo, a que algunos de estos reciban poca asistencia. Este tipo de situaciones han ocurrido en varias ediciones de los dos festivales. Al respecto el FESDA señala que actualmente los talleres que programan se hacen en función de

la identidad de cada sector y de cada parche. O sea, anteriormente nos sentábamos y decíamos que chimba hacer un taller de esto, ahora no, ahora es como ‘veni fulanito organización de base, ustedes que taller necesitan’, porque es que nosotros entendimos que solos no, o sea nosotros somos una organización que es una plataforma, somos una ventana para que las organizaciones. Y eso es lo que muchas organizaciones lamentablemente no han entendido, que nosotros estamos abiertos a eso hagan lo que necesitan hacer. O sea, nosotros tenemos los recursos, aquí

hay una plata, hay unos recursos, entonces lo que hacemos es eso, llamar a la gente preguntarle, tratar de reunirnos. Entonces sí hacemos un mapeo en general como de los parches. Obviamente, hay una capacidad de decisión que no depende necesariamente de eso inicialmente, pero luego si ya soltamos como a que eso dependa de lo que la gente necesita. Sí nos ha funcionado, creo que es la mejor forma” (Daniela Anaconas, entrevista por la autora, 16 de febrero de 2018, transcripción).

Este tipo de desencuentros también se ha presentado en el marco del *Ojo al Sancocho* que pasan en gran medida por las razones que señala la coordinadora del FESDA, pero también por un tiempo limitado para hacer la difusión y convocatoria para estos. Alexander Yosa comenta que

los talleres inicialmente estaban dirigidos a colectivos que ya conocíamos con anterioridad, entonces se usaban las instalaciones de ese colectivo, como la capacidad de convocatoria, también se involucraba como la capacidad de visibilización que tenía. Algunos colectivos no terminaban teniendo como el impacto local que nos decían tener, entonces no lograban convocar a la misma comunidad y también era responsabilidad de ese colectivo, era como un trabajo en equipo, como ustedes ponen los espacios y nosotros gestionamos los invitados, equipos, transporte, refrigerio, eso, pero a veces como que la convocatoria no, pues nosotros no lo veíamos como una falla sino como que ahí mirábamos qué está pasando ahí en esa comunidad porque habían unos espacios súper bacanìsimos, con muchas posibilidades de hacer cosas y procesos pero digamos que también la comunidad, o los líderes, tenían como otro tipo de sentimiento (Alexander Yosa, entrevista por la autora, 27 de abril de 2018, transcripción).

Otro espacio de formación importante con el que cuenta el FESDA y posee una lógica distinta a la de los talleres es el Laboratorio de desarrollo de proyectos de documental comunitarios-*Docomunitarios* que surge en el 2014, a la cabeza de uno de los fundadores del festival y miembro del Colectivo Mejoda, Víctor Palacios. Este espacio surge con el fin de asesorar, fortalecer y fomentar proyectos comunitarios que se encuentren en fase de desarrollo, pues dentro de este campo son “muchos los proyectos audiovisuales se quedan en el papel o la gente no sabe cómo gestionarlos” (Daniela Anaconas, entrevista por la autora, 16 de febrero de 2018, transcripción) y el laboratorio proporciona una oportunidad para asesorar de la mano de expertos, pero también después de la semana en que se hace, se elige un ganador al que se le otorgan distintos premios para la producción y postproducción de los documentales.



En cierta medida, una dimensión importante del componente formativo de estos festivales le apunta, tal como lo señala la investigadora chilena María Paz Peirano, a conformar un nicho de formación para directores y productores periféricos, particularmente en América Latina (Peirano 2016).

## **7. Socializaciones e intercambios de experiencias**

Dentro de esta categoría de actividades se encuentran aquellas que los festivales programan para socializar tanto los resultados de otros espacios del festival como, por ejemplo, los talleres, tal como ocurre en sus clausuras. También se crean espacios en los que se socializan los avances y/o resultados de otros procesos, como el de la Escuela de Cine en el caso del *Ojo al Sancocho*. Igualmente, incluyen momentos para intercambiar experiencias sobre los procesos colectivos ligados al audiovisual, pero también sobre iniciativas locales. Una actividad emblemática de este tipo en el *Ojo al Sancocho* es la llamada la “Ruta del Sancocho”, un recorrido que se hace por varios barrios de Ciudad Bolívar, en la que los asistentes conocen distintas experiencias sobresalientes de la localidad. Lo que en mi caso me permitió como asistente también adentrarme mucho más al contexto y a las realidades cotidianas que se presentan en Ciudad Bolívar.

En este tipo de actividades también se encuentran aquellas que se articulan a otros procesos tal como ocurre con el Encuentro de Feminismos Comunitarios que se realiza en el marco del FESDA o las reuniones y presentaciones de la Red de Cine Comunitario de América Latina y el Caribe en el *Ojo al Sancocho*.



Figura 11. Pieza gráfica de la actividad “La ruta del Sancocho”, del festival *Ojo al Sancocho* 2017.

Fuente: Programación web del Festival *Ojo al Sancocho*, 2017



Figura 12. Pieza gráfica del “Encuentro de Feminismos Comunitarios” del FESDA 2017. Fuente: Programación virtual de la FESDA 2017.

## **8. Festivales como plataformas**

Tras analizar las categorías de actividades y el tipo de prácticas que toman lugar durante los días de los festivales estudiados dentro de la idea de festivales-proceso, es preciso decir que estos festivales funcionan como plataformas y amplificadores de experiencias no solo audiovisuales. Pensados así, los festivales operan como escenarios para compartir, conectarse, fortalecer y legitimar.

En este sentido, ambos festivales se han consolidado como espacios para el encuentro. Se trata, en cierta medida, de encuentros físicos que generan y/o afianzan comunidad; la cual no es una sola, que tal como se habló en los públicos a los que se dirigen los festivales, se pueden identificar por lo menos dos que no son excluyentes: la de actores vinculados al o interesados en el audiovisual comunitario y la de miembros de las comunidades periféricas en donde toman lugar las actividades de los festivales.

El encuentro aquí genera la posibilidad de construir redes de trabajo colectivo y de organizaciones tanto a nivel local, nacional e internacional. Dichas redes no solo aparecen en estos festivales como aquellas que pueden germinar y/o consolidarse entre los participantes, sino también, desde el mismo ejercicio de organizar los festivales, en el que el trabajo articulado hace posible algunas de las actividades. Al respecto, Daniela Anaconas del FESDA, profundiza en esto al decir que

si se armó una proyección, si hacemos algo como de promoción del festival siempre estamos trabajando en red con otros colectivos o como festival si tenemos capacidad de instalación para algunas cosas. Ahí, como en un sentido más subjetivo, me refiero también a los procesos que arrastramos, como a esos lazos que conectamos y a esas posibilidades que se abren cuando uno es solidario digamos como con el otro dentro de la red pues de trabajo de los colectivos audiovisuales que no necesariamente hacen festivales de cine, pero que saben que se pueden conectar con nosotros y que nosotros sabemos que nos podemos conectar con ellos, ahí arrastramos también proyectos (Daniela Anaconas, entrevista por la autora, 16 de febrero de 2018, transcripción).

Por otro lado, el entramado de prácticas y dinámicas que los festivales poseen genera incidencia dentro de la misma construcción del cine comunitario del país. Además de su apuesta local que como se ha visto tienen unos vínculos estrechos con lo territorial, este tipo de festivales funcionan como una suerte de legitimadores del cine comunitario no solamente por el hecho de exhibirlo, sino también por construir un discurso en torno a éste, darle visibilidad, nombrarlo; logrando de esta manera que, desde la institución, el campo del cine y los mismos procesos éste sea reconocido. En este sentido se legitiman no solo las realizaciones que son seleccionadas en estos espacios, sino el mismo ejercicio de hacer y pensar el cine comunitario.

## Conclusiones

Esta investigación resultó ser una búsqueda intensa que, aunque este es un apartado de conclusiones, el impulso con que comenzó todavía continúa en aras de seguir profundizando en las experiencias de estos festivales en Colombia. Precisamente, escribo estas líneas en medio de mi participación en el Octavo Festival de Cine Comunitario de la Comuna 13, La Otra Historia que se realiza en Medellín. Entre proyecciones, conversatorios y talleres, pensé que debía comenzar con decir algo que en el marco de estos eventos siempre me ha tocado responder: ¿de qué va esta investigación? A lo largo de mi indagación me lo pregunté tantas veces, pero creo que, igualmente, mi participación en los festivales fue llenándome de claridades y nuevos interrogantes para delimitar mi objetivo. Así pues, en este estudio analicé el Festival Nacional de Cine y Video Comunitario del Distrito de Aguablanca en Cali y el Festival Internacional de Cine y Video Alternativo y Comunitario *Ojo al Sancocho* en Bogotá, escogidos entre los seis festivales de cine comunitario del país, por tener las trayectorias más largas entre estos: entre diez y once versiones, respectivamente. Puntualmente, fueron estudiados los sentidos del cine comunitario desde los que se enuncian y operan los festivales, sus trayectorias y sus prácticas, para comprender la manera en que estos se configuran como festivales de cine comunitario.

De manera general identifiqué que la emergencia de estos festivales responde a una ausencia de espacios para la exhibición y circulación del cine comunitario en el país, pero sobre todo operan como plataformas y amplificadores de procesos de cine comunitario, vinculados a unos territorios periféricos con características socioeconómicas que coinciden para los dos festivales estudiados. En estos, tal como asegura Molfetta, se hace evidente “un sentido fuertemente territorializado de la experiencia audiovisual” (Molfetta 2017,95). Los antecedentes y apuestas se alinean con una categoría de festival denominada festival de la periferia, en donde lo periférico no solamente alude a una cuestión socioespacial, sino también se correlaciona con los actores que agencian las propuestas, los públicos a los que se dirigen y a los tipos de imágenes que circulan. En esta misma línea, tras comprender que las trayectorias de estos festivales y los vínculos con las comunidades se erigen como procesos de largo aliento y buscan trascender la temporalidad de un evento, propuse comprenderlos desde lo que denominé festivales-proceso.

A lo largo de este estudio se hizo evidente que en estos festivales los sentidos que se le atribuyen a lo comunitario y al cine comunitario se despliegan a varios niveles y se encuentran en disputa y constante resignificación. En esta medida, la manera en que los festivales enuncian sus apuestas coincide en gran medida con las teorizaciones de autores como Gumucio, Molfetta, Aguilera y Polanco; en las que se destaca la característica de lo colectivo referida no sólo al trabajo realizado por un grupo de personas, sino también a una perspectiva como la que sugieren Aguilera y Polanco, al señalar que “la noción de lo colectivo es una apuesta por dar voz, iluminar historias, desmadejar dificultades, revelar contradicciones” (Aguilera y Polanco 2011, 228,229), como también de pensar el cine comunitario de manera más amplia: “el video comunitario, más allá de hacer películas, forja, con ellas y a partir de ellas, tejido social, pensamiento colectivo y memoria. En consecuencia, lo audiovisual entra a formar parte de estrategias de educación, de comunicación, de resistencia política, de construcción de identidad, etc.” (Aguilera y Polanco 2011, 75). Por otro lado, la experiencia de construcción de estos festivales ha llevado a que sus organizadores reconozcan también que las formas que adquiere el cine comunitario en cada territorio son diversas y que estos escenarios posibilitan conectarlas.

Al analizar los niveles de lo comunitario y del cine comunitario, unas de las cuestiones estudiadas fueron los públicos y las relaciones con las comunidades a las que se dirigen estos festivales, ¿festivales para quiénes? Identifiqué dos públicos: los realizadores o procesos audiovisuales y las comunidades en las que toman lugar los festivales. Aquí, lo comunitario pasa por el tipo de población a la que se dirige, pero también los vínculos que se buscan establecer y, en este punto, son relaciones que se tensionan constantemente y que, tras trayectorias de más de una década, en algunas actividades se evidencia que dichos vínculos requieren ser fortalecidos y redefinidos.

En el ejercicio de gestión de las imágenes dentro de los festivales, en donde parte importante se encuentra relacionada con la curaduría y programación, resulta ser un reto para los festivales, sobre todo porque los diálogos entre sus apuestas como festivales y las piezas que se seleccionan, concursan y programan, suponen pensar en estrategias para hacer las curadurías, establecer criterios y clasificar las imágenes dentro del marco de procesos de cine comunitario. Esta cuestión advierte un desempalme entre el proceso curatorial y las apuestas de los festivales, pues, paradójicamente, la atención que le han dado a lo largo de sus

versiones no es del todo central y los ejercicios reflexivos más intensos al respecto resultan ser tardíos en contraposición a las trayectorias que poseen ambos festivales.

Con relación a las prácticas que se despliegan en estos festivales y que forman parte de su configuración como un tipo particular de festival, son interpretadas partiendo de la premisa de que estos festivales proponen formas específicas de ver y encontrarse, esto en clave de los siguientes tres puntos: 1) Pensar la exhibición como un intercambio de miradas y de construcción de nuevos sentidos de las producciones audiovisuales; un detonante que permite reflexionar y cruzar discusiones más amplias sobre diversas problemáticas y contextos, como también propiciar la formación de públicos, quienes tienen la oportunidad de verse a sí mismos y de verse en otros. 2) Que las actividades de formación se articulan a procesos que ya se vienen realizando en las comunidades donde toman lugar los festivales. 3) El encuentro como potencial para construir y afianzar lazos y redes, al igual que dar cabida a la interacción entre personas de diferentes contextos. A esto se le suma que este entramado de prácticas resulta potencial para legitimar el cine comunitario en el país, al darle un espacio, al nombrarlo, al generar toda una dinámica alrededor de éste.

Debo señalar que al investigar sobre festivales de cine encontré una línea de investigación emergente que tanto desde la antropología como en contextos latinoamericanos existe todo un terreno por explorar. La apuesta de estos festivales como procesos de largo aliento, asociados a la idea del festival-proceso, presupone ampliar categorías como las de los festivales de las periferias, en un intento por vincular las otras actividades y estrategias que despliegan a lo largo del año los organizadores de los festivales. Por otro lado, participar en ambos festivales implicó para mí un relacionamiento particular tanto con los actores que transitan por estos festivales y sus organizadores, como también en la manera en que fueron analizados los datos construidos, pues en tanto estos son escenarios de performance colectivo, como lo señala Dayan (2000), los discursos, apuestas y sentidos de los festivales se metamorfosean constantemente en el mismo desarrollo de los festivales.

Dentro de mi trasegar por estos escenarios y dentro del mismo ejercicio analítico, han surgido nuevos interrogantes y temas que pueden estar sujetos a investigaciones futuras. En los mismos festivales de cine comunitario, durante la realización del trabajo de campo y revisión de archivo, encontré que resultado de las numerosas versiones realizadas hasta el momento, poseen un acervo audiovisual importante, no solo para el cine comunitario, sino también para

el audiovisual en el país; el cual, además, por la dinámica misma de los procesos no se encuentra organizado, ni sistematizado. En estos archivos resultaría interesante comprender las líneas temáticas presentes en sus piezas, de dónde provienen y hacer un cruce con los procesos curatoriales que han adelantado los festivales hasta el momento. En relación con la circulación de las imágenes surge un interrogante frente a la manera en que estos escenarios añaden valor o no a las producciones que se exhiben y concursan en los festivales. También cabe preguntarse por el impacto y la incidencia de estos festivales en las comunidades donde se desarrollan y los procesos de recepción de estas imágenes.



## Anexos

### Anexo 1. Listado de entrevistas realizadas

Nombre	Proceso-rol	Tipo de material
Daniela Anaconas	Coordinadora FESDA	Entrevista en profundidad; cápsula de video
Rodolfo Palomino	Director Festival de cine comunitario de Palenque	Entrevista en profundidad; cápsula de video
Giovanny Insuasty	Presidente Junta directiva ANAFE	Entrevista en profundidad
Inty Bachué	Programadora y coordinadora formación Festival Audiovisual de Montes de María	Entrevista en profundidad; cápsula de video
Luis Felipe Zarama	Programador del Festival <i>Ojo al Sancocho</i>	Entrevista en profundidad; cápsula de video
Daniel Bejarano	Organizador Festival <i>Ojo al Sancocho</i>	Entrevista en profundidad; cápsula de video
Carolina Dorado	Productora Festival <i>Ojo al Sancocho</i>	Entrevista en profundidad; cápsula de video
Alex Yosa	Miembro Fundador Festival <i>Ojo al Sancocho</i>	Entrevista en profundidad
Ángela Jiménez	Integrante Festival Kunta Kinte	Entrevista en profundidad; cápsula de video
Ramiro Garcia	Colectivo Cine en Movimiento Argentina. Miembro de la red latinoamericana de cine comunitario	cápsula de video
Jefferson Quintero	Voluntario Festival <i>Ojo al Sancocho</i>	cápsula de video
Lorena Salas	Fundación Aldeha-Ecuador	cápsula de video
Jeffrey Albarrán	Voluntario Festival <i>Ojo al Sancocho</i>	cápsula de video
David Donner	Espora producciones-Argentina	cápsula de video
Nerea Ganzarain	Jurado y tallerista Festival <i>Ojo al Sancocho</i> y Festival Audiovisual de los Montes de María	cápsula de video
Andree Zúñiga	Integrante grupo Chaski, Perú	cápsula de video

Mauricio Barrios	Integrante colectivo Escuela de Comunicaciones del Pueblo Wayuu	cápsula de video
Edilberto Narváez	Integrante Festival de Palenque	cápsula de video
Giovanni Sarti	Asistente festival de la Comuna 13 y <i>Ojo al Sancocho</i>	Entrevista en profundidad; cápsula de video

## **Anexo 2. Cuestionario entrevista Giovanni Insuasty-ANAFE**

- 2 ¿Cómo y cuándo surge la ANAFE? ¿de quién es la iniciativa?
- 3 ¿Cuántos festivales hay en Colombia? ¿Cuántos en ANAFE?
- 4 ¿Cuántos festivales se encuentran vinculados?
- 5 ¿Qué tipo de actividades realiza la ANAFE?
- 6 ¿Cómo se vinculan los festivales a la asociación?
- 7 ¿Cómo se entienden las categorías: independiente, comercial, comunitario?
- 8 ¿Qué festivales de cine comunitario se encuentran vinculados a la ANAFE?
- 9 ¿Cómo se encuentra organizada la ANAFE?
- 10 ¿Qué tipo de apoyos institucionales han recibido? ¿reciben algún tipo de financiación?
- 11 ¿Cuáles han sido los logros de la asociación hasta ahora?
- 12 ¿Cuáles son los retos?
- 13 ¿Los desafíos y dificultades para los festivales en el país? Y en específico, para los de cine comunitario
- 14 ¿Se han dado proceso de sistematización sobre la ANAFE y sobre festivales?
- 15 ¿Ante la dirección de cinematografía existe algún tipo de proceso de inscripción y formalización de los festivales?

### **Anexo 3. Cuestionario entrevista en profundidad organizadores festivales**

#### **Identificación**

Nombre del festival:

Año de surgimiento

Días de duración, número de versiones, regularidad

¿Vinculado a ANAFE? ¿Registrado en la Dirección de cinematografía?

#### **Antecedentes, trayectoria y equipo de trabajo**

Lugar, contexto, acontecimientos y motivaciones del surgimiento

Precusores de la iniciativa

El objetivo del festival

¿Qué tipo de dinámicas ha propiciado este festival?

Este festival trabaja en articulación con algún proceso organizativo, colectivo o de formación.

Si es así, ¿cómo se articulan?

¿Qué diferencia a este festival de otros festivales que hay en el país?

¿Quiénes componen el festival, roles, división del trabajo, toma de decisiones?

¿Cómo se han vinculado quiénes hacen parte del equipo de trabajo?

#### **Públicos y participantes**

¿A quiénes va dirigido el festival? ¿tiene contabilizada la cantidad de asistentes?

¿Cómo ha sido la relación con la comunidad? ¿Qué cree que los motiva a participar?

¿Cuáles han sido los logros del festival hasta ahora?

¿Existe o ha existido algún tipo de interlocución de este festival con otros festivales del país, de qué tipo?

¿Qué tipo de redes creen que ha permitido construir el festival?

#### **Estructura y producción**

¿Cómo han hecho para financiar el festival?

Etapas para su realización: duración de cada una

¿Cuáles han sido las mayores dificultades y cuáles son los retos?

¿Creen que el festival desde sus inicios hasta ahora se ha transformado? Si es así, ¿cómo?

¿El festival trabaja con temas por versión? Si es así ¿cómo los han elegido?

Cuántas secciones tiene el festival. Describir cada una de ellas. ¿Cuáles de ellas son de competencia? ¿Tienen premios?

¿Cómo se elige a los jurados para las categorías en competencia? ¿hay unas directrices preestablecidas que guían la elección de los ganadores por parte de los jurados?// esto ha cambiado de versión en versión.

En qué lugares se desarrollan las actividades del festival, ¿esto ha cambiado?

¿De qué manera hacen la convocatoria para las películas participantes, para los asistentes, para los invitados?

¿Además de la exhibición de las películas qué otro tipo de actividades realizan?

¿La oferta formativa: ej. Talleres, cómo se elige? ¿son distintas cada año?

En cuanto a la curaduría y programación: ¿quién está a cargo, hay algunos criterios definidos para esto?

### **Cine comunitario**

¿Cómo desde el festival se entiende el cine comunitario?

¿Qué hace que este festival sea de cine comunitario?

¿Cuáles son los desafíos para la exhibición de este tipo de realizaciones?

¿A qué cree que responde que se hayan multiplicado en los últimos 10 años este tipo de festivales?

### **Sistematización de experiencias**

Pensando en la realización de un mapeo y caracterización de los festivales que se centralice en línea ¿qué tipo de información les resultaría relevante encontrar? Sugerencias.

¿Existe algún tipo de sistematización de los procesos, investigaciones externas precedentes, informes por versión?

#### **Anexo 4. Cuestionario cápsulas de video**

1. Objetivo- propuesta del festival (para organizadores de festivales)
2. ¿Cómo entiende el cine comunitario?
3. ¿Por qué este festival puede ser considerado como de cine comunitario? (para organizadores de festivales)
4. Importancia y aportes de estos espacios
5. Retos para este tipo de festivales en el país

## Anexo 5. Categorías en Competencia del FESDA por versión

<b>CATEGORÍAS EN COMPETENCIA FESDA</b>		
<b>AÑO</b>	<b>VERSIÓN</b>	<b>CATEGORÍA</b>
<b>2009</b>	<b>2</b>	Documental
		Argumental
		Programa de TV comunitaria
		Video Universitario Profesional
		Documental Comunitario Internacional
		Argumental Comunitario Internacional
<b>2010</b>	<b>3</b>	Ficción
		Documental
		Programa de TV comunitaria
		Profesional Universitario
		Video clip / Experimental
<b>2011</b>	<b>4</b>	Video clip / Experimental
		Programa de TV comunitaria
		Documental
		Ficción
		Producción Universitario
<b>2012</b>	<b>5</b>	Video clip / Experimental
		Documental
		Ficción
		Mejor proceso Comunitario
		Video Profesional
		Internacional
<b>2014</b>	<b>6</b>	Documental
		Ficción
		Video experimental/ Videoclip
		Un día en el barrio **
<b>2015</b>	<b>7</b>	Documental
		Ficción
		Video clip / Experimental
		Video Universitario con comunidades
<b>2016</b>	<b>8</b>	Documental

		Ficción
		Video experimental/ Videoclip
		Video Universitario con comunidades
<b>2017</b>	<b>9</b>	Ficción
		Documental
		Video clip / Experimental
		Video Universitario con comunidades



## **Anexo 6. Películas ganadoras Festival *Ojo al Sancocho* 2017**

### **-Categoría: Documental internacional**

Ganador: Wankukuq qaytu (Perú).

Jurados: Ojo de agua (México) – Belén de los Andaquies (Colombia – Caquetá)

### **-Otras narrativas**

Ganador: Detrás de reporteritos de paz (Colombia – Meta)

Jurados: Bankleer (Alemania) – Producciones el Retorno (Colombia – Antioquia)

### **-Categoría: Producción infantil**

1er Ganador: Teremok (Colombia)

2do ganador: Soñar es querer vivir mejor (Argentina)

Jurados: Clínica de sueños (Perú).

### **-Categoría: Ciudad Bolívar**

Ganador: Educación acto subversivo (Colombia – Ciudad Bolívar)

Jurados: Clínica de sueños (Perú)

### **-Categoría: Ficción nacional**

Ganador: Cham-Piñón (Colombia)

Jurados: Soraya González (España) – Rosa Isabel (Perú)

### **-Categoría: Ficción internacional**

Ganador: El niño que quería volar (España)

Jurados: Full producciones (Medellin) – Global Acción (EEUU)

### **-Categoría: Documental nacional**

Ganador: Dos temitas (Colombia)

Jurados: Irma Ávila (México) – Luciérnaga (Nicaragua)

## **Anexo 7. Películas en concurso y ganadoras FESDA 2017**

### **-Categoría: documental**

**Título:** Mari Masisé Plantas Medicinales.

**Sinopsis:** El proyecto cuenta la recuperación de la memoria histórica de estas comunidades y la dignificación de su cultura. Realizado en cooperación con cuatro equipos investigativos indígenas de las comunidades Tukano Oriental en el departamento del Guaviare y cercanías al Vaupés.

**Duración:** 12 min.

**Título:** El Viaje del Desengaño (ganadora)

**Trailer:** <https://www.youtube.com/watch?v=nMe4mjPxYyg>.

**Duración:** 23 min.

**Título:** Marimbula.

**Trailer:** <https://vimeo.com/183304155>.

**Duración:** 70 min.

**Título:** Los hijos de Manexka.

**Sinopsis:** Muestra la transformación social impulsada por el Cabildo Indígena Zenú de Membrillal, CAIZEM, (en la ciudad de Cartagena de Indias) desde su historia de vida.

**Duración:** 25 min.

**Título:** Aribada, el guardián del monte.

**Trailer:** <https://www.youtube.com/watch?v=XIr0ZbhmYYE>.

**Duración:** 14 min

**Título:** El pasado una historia, el futuro una esperanza.

**Sinopsis:** Memorias de un pueblo golpeado fuertemente por el conflicto armado. Da cuenta de historias de resistencia desconocidas por los más jóvenes y profundamente arraigadas a los más viejos. Visibiliza los sueños, anhelos y deseos.

**Duración:** 10 min.

**-Categoría: ficción**

**Título:** Despertar de un pueblo.

**Síntesis:** Epifanio y Peñaranda de la zona norte de Cartagena, ven amenazada su permanencia y la de sus familias en su territorio por la presión de una multinacional que pretende comprar sus tierras.

**Duración:** 16 min.

**Título:** Tizado.

**Trailer:** <https://vimeo.com/194870200>.

**Duración:** 10 min.

**Título:** Pichirilo.

**Síntesis:** Un parche de amigos de barrio inconformes con su vida y su entorno, deciden arreglar un carro abandonado para escapar del barrio; objetivo que los enfrenta con el inicio de sus experiencias de maduración que convergen en un mismo fin.

**Título:** Superteen (ganadora)

**Trailer:** <https://youtu.be/RvqrXMbMKnc>.

**Duración:** 15 min.

**-Categoría: videoclip, experimental o animación**

**Título:** Kuwoi Wujan. La creación de los peligros de la selva.

**Síntesis:** Historia mitológica Jiw. Kuwoi Wujan, la creación de los peligros de la selva.

**Duración:** 5 min

**Título:** Nukak aún esperando. (ganadora)

**Síntesis:** Historia mitológica Jiw. Kuwoi Wujan, la creación de los peligros de la selva.

**Duración:** 8 min

**-Categoría: video universitario con comunidades**

**Título:** Bajo la niebla. (ganadora)

**Trailer:** <https://vimeo.com/223514173>. **Duración:** 40 min

**Título:** RIO.

**Trailer:** <https://www.youtube.com/watch?v=vDrKZ2zt8oo>.

**Duración:** 11 min.

**Título:** Serendepia.

**Sinopsis:** Brayan, un joven albañil, quiere sacar a su mamá de la pobreza. En su trabajo, ve la posibilidad de robarse unos billetes que su jefe guarda en la bodega. Cuando todos los trabajadores salen, se esconde y va en busca del dinero.

**Título:** El Tesoro.

**Sinopsis:** Manuel un niño de 10 años vive en el campo con su familia, un día su abuelo Efraín le regala un misterioso mapa que lleva al pequeño a vivir una gran aventura.

## **Anexo 8. Estructura de la plataforma web: Cartografía de los Festivales de Cine Comunitario en Colombia**

### **Representación**

La cartografía de los Festivales de Cine Comunitario en Colombia - FCCC-, será representada en una plataforma web, mediante una narración de viaje, desde la cual se exploran los diferentes lugares que se han investigado como escenarios de los principales FCCC, posibilitando contar desde esta experiencia ficcionada cada una de las variables y características de cada uno de los festivales.

### **Estructura narrativa**

Partiendo de un diario de viaje en el que se traza un recorrido por Colombia, la niña (personaje principal) se aventura a recorrer el país, visitando cada uno de los lugares que estarán marcados en un mapa que muestra la ruta seguida y los puntos de llegada.

Cada lugar será representado por un escenario particular en el que sean visibles elementos característicos de la ciudad o localidad visitada, la niña en su descubrimiento encontrara a otros y otras personajes con quienes establece un diálogo a partir del cual se describen las particularidades de cada festival. Los y las personajes también cuentan con una caracterización particular que da cuenta del tipo de personas que gestionan los festivales o las comunidades receptoras o nucleares de los mismos.

### **Personaje principal:**

La personaje principal será una niña de 12 años, con un claro interés por el cine comunitario, por ver películas en cualquier lugar, conocer historias y entender realidades. Su espíritu aventurero la lleva a emprender un viaje para conocer lugares donde espera descubrir como se hacen los FCCC.

### **Escenarios y personajes:**

El escenario principal de este viaje es una parte de Colombia, en la que se destacan 5 puntos geográficos en los que se llevan a cabo 6 FCCC, tanto sus paisajes como personajes serán representados de la siguiente manera:

**Festival 1.** FESDA Festival Nacional Cine y Video Comunitario del Distrito de Aguablanca, desarrollado en Cali, será representado por un entorno de barrio popular en una topografía

plana, con vegetación tropical y un lago como referencia al lugar conocido como Charco Azul, ubicado al oriente de Cali.

Quien recibe a la personaje principal será una mujer adulta dedicada a la venta de chontaduro, haciendo alusión a la actividad económica que varias mujeres llevan a cabo y al proceso de dignificación que ellas mismas han gestado en esta zona de Cali.

**Festival 2.** Festival Internacional de Cine y Video Alternativo y Comunitario - *Ojo al Sancocho*, que se lleva a cabo en Bogotá en la localidad de Ciudad Bolívar, será representado por un barrio popular en zona de ladera con calles estrechas entre las que se destaca la sala de cine *Potocine*. En esta parada la niña será recibida por un niño, un personaje activo dentro de la comunidad y que hace parte de los procesos formativos llevados a cabo por el equipo de trabajo de *Ojo al Sancocho*.

**Festival 3.** Festival de Cine y video comunitario de San Basilio de Palenque, desarrollado en San Basilio de Palenque Bolívar en el norte de Colombia, será representado por un entorno semi rural con vegetación tropical y con la estatua de Bencos Bioho, personaje histórico que da cuenta de la emancipación afrocolombiana. La personaje principal será recibida por una mujer abuela dedicada al canto y a la medicina tradicional, haciendo un homenaje a las mujeres cantadoras del lugar.

**Festival 4.** Festival Audiovisual de los Montes de María, que tiene como epicentro al municipio del Carmen de Bolívar en la zona norte de Colombia, será representado por un entorno semi rural con alusiones a los gaiteros agrupaciones musicales propias de esa región. Es un gaitero quien recibe a la personaje principal, como una persona receptora de los contenidos y procesos formativos adelantados por quienes llevan a cabo este festival.

**Festival 5.** Festival Internacional de Cine Comunitario Afro FICCA Kunta Kinte desarrollado en la ciudad de Medellín, será representado por un barrio popular en zona de ladera, con algunos elementos representativos de la ciudad.

Una niña afrocolombiana recibirá a la personaje principal, como una de las receptoras de los procesos de formación a los que se dedican quienes dan origen y forma a este festival.

**Festival 6.** Festival De Cine Y Video Comuna 13, La Otra Historia, se lleva a cabo en la Comuna 13 en el noroccidente de Medellín, representado por un barrio popular en zona de

ladera con algunos elementos representativos de la Comuna 13. La personaje principal será recibida por un joven rapero, haciendo referencia a los procesos de participación y de memoria que se viven en la Comuna 13 y que son muy cercanos al festival.

### **Plataforma web y navegabilidad**

La estructura de la plataforma web se compone de dos sistemas navegables independientes: un mapa sensitivo y un menú de secciones, que parten de una presentación inicial en la que se da a conocer la narrativa antes planteada.

### **Mapa sensitivo**

El primer sistema navegable tiene como punto de partida un mapa sensitivo, en el que se marcan los lugares donde se han realizado los FCCC, cada uno de estos es un enlace a su festival respectivo.

Cada sitio en el mapa una vez sea enlazado mostrará un escenario animado en dos cambios de pantalla a partir de efectos parallax, en los que la personaje mostrará sus inquietudes las cuales serán respondidas en el segundo cambio de pantalla, los contenidos aclaratorios se distribuirán en un sistema navegable parallax vertical, estas secciones se diseñarán para soportar diferentes tipos de contenido, tales como textos, video y fotografía.

Desde cada una de las secciones propuestas se podrá volver al mapa sensitivo o navegar hacia los otros festivales, pudiendo siempre volver al punto de partida.

**Menú de secciones:** El segundo sistema navegable se compone de un menú que cuenta con los siguientes ítems:

**Proyecto:** Sección para mostrar la descripción de la investigación, los objetivos y hacer un paneo general por los contenidos que se mostrarán en la plataforma.

**Calendario:** Sección para dar a conocer las agendas que programan los diferentes festivales que serán visibles en la plataforma.

**Catálogo de películas:** Sección para mostrar una colección de las películas ganadoras en cada uno de los festivales, clasificadas en varias taxonomías para permitir su búsqueda.

**Recursos y referencias:** Sección para mostrar diferentes contenidos, relacionados con la investigación y el cine comunitario.

## Lista de referencias

- Aguilera, Camilo, y Gerylee Polanco. 2011. *Video comunitario, alternativo, popular. Apuntes para el desarrollo de políticas públicas audiovisuales*. Cali: Programa Editorial Universidad del Valle.
- Aguilera, Camilo, y Gerylee Polanco. 2011. *Luchas de representación: prácticas, procesos y sentidos audiovisuales colectivos en el sur-occidente colombiano*. Cali: Programa editorial de la Universidad del Valle.
- Arango, Oscar. 2002. *Manual para la realización de grupos focales*. Cali: Instituto CISALVA de la Universidad del Valle.
- Bodgan, Robert, y Taylor. 2000. “Ir hacia la gente”. *Introducción a los métodos cualitativos*. Barcelona: Editorial Paidós.
- Bayona, Andrés. 2017. “Pantallas, ventanas y plataformas: circulación europea de cine (colombiano) en los albores del siglo XX” En *Cuadernos del Cine Colombiano*. Bogotá: Universidad Distrital
- Cubero, Carlo. 2017. The Artful Narrative of Anthropological Festivals: View From the Baltics. En *Film Festivals and Anthropology*, editado por María Paz Peirano y Aida Vallejo. Reino Unido: Cambridge Scholar Publishing.
- Dayan, Daniel. 2000. “Looking for Sundance: The Social Construction of a film festival”. *Moving Images, Cultures and the Mind*. Luton: University of Luton Press.
- D’Abraccio, Guillermo. 2015. *Resistencias ante el analfabetismo audiovisual Formación de públicos en Colombia: Un abordaje desde los Festivales de cine y los cineclubes*. Documento inédito de investigación: Universidad Nacional de Colombia, Sede Manizales.
- Díaz Granados y Waydi Miranda Pérez en el año 2011: “Los usos del audiovisual en el Caribe colombiano: relato desde las organizaciones, los realizadores y los colectivos”.
- De Valck, Marijke. 2007. *Film Festivals: From European Geopolitics to Global Cinephilia*. Amsterdam: University Press.



- Elsaesser, Thomas. 2005. *European Cinema. Film Culture in Transition*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Elsaesser, Thomas. 2013. "Film Festivals Networks: The New Topographies of Cinema in Europe" En *The Film Festival Reader*, editado por Dina Iordanova, 69-92. Scotland: University of St. Andrews.
- Estrella, Santiago. 2014. "Estudio de recepción sobre la identidad nacional en el cine ecuatoriano en dos barrios de Quito". Tesis de Maestría, Universidad Andina Simón Bolívar.
- Galeano, M. 2004. *Diseño de proyectos en la investigación cualitativa*. Medellín: Fondo Editorial Universidad EAFIT.
- Gumucio, Alfonso. 2014. *El cine comunitario en Latinoamérica y el caribe*. Quito: Consejo Nacional de Cinematografía y Ministerio de Cultura y Patrimonio
- Gumucio 2001. *Haciendo olas: historias de comunicación participativa para el cambio social*. Nueva York: The Rockefeller Foundation.
- Ginsburg, Faye. 2010. "Cover reviews" En *Film Festival Yearbook 2: Film Festivals and Imagined Communities*, editado por Dina Iordanova y Ruby Cheung. Gran Bretaña: St Andrews Film Studies.
- Iordanova, Dina. 2010. *The Film Festival Reader*. Scotland: University of St. Andrews.
- Iordanova, Dina, y Ruby Cheung. 2013. *Film Festival Yearbook 2: Film Festivals and Imagined Communities*. Gran Bretaña: St Andrews Film Studies.
- Jociles, María Isabel. 1999. "Las técnicas de investigación en antropología: mirada antropológica y proceso etnográfico". *Gazeta de Antropología*: 1-29.
- Loist, Sakadi. 2016. "Part III-Method: introduction". En *In Film Festivals: History, Theory, Method, Practice*, editado por Marijke de Valck, Brendan Kredell, y Skadi Loist, London, New York: Routledge.
- Marcus, George. 1995. "Ethnography in/of the World System: The emergence of multi-sited ethnography". *Annual review of anthropology*, 24(1), 95-117.

- Moreno, Vicenta y, Debaye Mornan. 2015. “¿Y el Derecho a la Ciudad? Aproximaciones sobre el racismo, la dominación patriarcal y estrategias feministas de resistencia en Cali, Colombia”. *Revista CS*, (16): 87-108.
- Molfetta, Andrea. 2017. *Cine Comunitario Argentino*. Buenos Aires: Teseopress.
- Murúa, Gonzalo. 2017. “Redes Comunitarias-redes digitales”. En *Cine Comunitario Argentino*, editado por Andrea Molfetta, 361-405. Buenos Aires: Teseopress.
- Nichols, Bill. 2013. “Global image in the age of late capitalism (1994).” In the *The film festival reader*”, editado por Dina Iordanova, 29-44. St Andrews: St Andrews Film Studies.
- Patiño, Frank. 2017. “La promoción del cine colombiano: un relato sobre mercados y festivales”. En *Cuadernos del Cine Colombiano*. Bogotá: Universidad Distrital
- Parra, Sandra. 2013. "Estructura del campo cinematográfico latinoamericano: reflexiones en el Industry Club del Festival de Cine de San Sebastián. Tesis de Maestría, Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales-Ecuador.
- Papadimitriou Lydia, y Jeffrey Rouff. 2016. " Film festivals: origins and trajectories". *New Review of Film and Television Studies* 14:1-4.
- Peirano, María Paz. 2016. "Pursuing, resembling, and contesting the global: the emergence of Chilean film festivals”. *New Review of Film and Television Studies* 14 (1):112-131.
- Peirano, María Paz, y Vallejo Aida. 2017. *Film Festivals and Anthropology*. Reino Unido: Cambridge Scholar Publishing.
- Quijano, Anibal. 1999. "Colonialidad del poder, cultura y conocimiento en América Latina". En *Pensar (en) los intersticios: teoría y práctica de la crítica poscolonial*. Bogotá: Centro Editorial Javeriano, Instituto Pensar.
- Rodríguez, Clemencia. 2008. *Lo que le vamos quitando a la guerra: Medios ciudadanos en contexto de conflicto armado en Colombia*. Bogotá: Friederich Ebert Stiftung.
- Román, María José. 2009. "Mirar la mirada: para disfrutar el audiovisual alternativo y comunitario". *Folios*: 141-164.

Vallejo, Aida. 2012. "Festivales de cine documental redes de circulación cultural en el este del continente europeo". Tesis de doctorado, Universidad Autónoma de Madrid.

Vallejo, Aida. 2014. "Festivales cinematográficos: En el punto de mira de la historiografía fílmica". *Secuencias. Revista de historia del cine*:11-42.

Urrea, Angela. 2013. *Proyectando y realizando la ciudad y lo político: el trabajo con audiovisual de organizaciones comunitarias asentadas en las laderas de la Comuna 20 (Siloé) y el Distrito de Aguablanca en la ciudad de Cali, Colombia*. Tesis de Maestría, Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales.

Stringer, Julian. 2001. "Global cities and the international film festival economy". En *Cinema and the city: Film and Urban Societies in a Global Context*, editado por Mark Shiel y Tony Fitzmaurice, 134-44. Oxford: Blackwell.