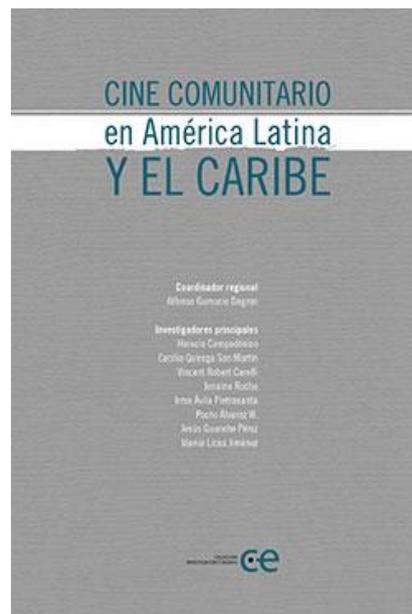


# Cine Documental

## Cine comunitario en América Latina y el Caribe

Alfonso Gumucio Dagrón (coord. regional). Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano y Centro Nacional Autónomo de Cinematografía: República Bolivariana de Venezuela, 2012.<sup>1</sup>



A Octavio Getino, impulsor entusiasta de este proyecto de investigación.  
A Alberto Elena, quien se apasionó por 'imágenes periféricas' como las que reseña este libro

¿Cómo aproximarse a un territorio vasto y apenas conocido como es el "cine comunitario" en América Latina? ¿De qué manera esbozar una definición sobre él lo suficientemente flexible y a la vez contundente como para entretener intereses, experiencias, búsquedas y proyectos diversos a lo largo y ancho de un continente? ¿Con quiénes establecer diálogos, debates, intercambios ya sea en el plano de la investigación historiográfica, relativo a las prácticas comunitarias o incluso en relación al plano creativo? Un excelente primer paso es acercarse al libro "Cine comunitario en América Latina y el Caribe" editado en 2012 por la Fundación del Nuevo Cine



# Cine Documental



Latinoamericano y el Centro Nacional Autónomo de Cinematografía de Venezuela (CNAC), cuya coordinación regional estuvo a cargo del historiador boliviano Alfonso Gumucio Dagrón. Reuniendo a ocho investigadores de cine y audiovisual –latinoamericanos todos–, y abarcando prácticamente cada país desde el Río Bravo hacia el sur, este copioso volumen de más de quinientas páginas ofrece, justamente, lo necesario para recorrer una extensa geografía escasamente visitada: un mapa. Y es que, coherente con las prácticas de creación grupal de las que busca dar cuenta, el libro es una cartografía colectiva sumamente útil a la hora de detectar, ubicar y estudiar experiencias de trabajo en cine, video y TV de singular complejidad y atractivo, aunque de preocupante invisibilidad. Asumiéndose como primer mapa, el volumen sienta un precedente insoslayable para futuras investigaciones ya sea que abonen a un panorama general, subregional o nacional en torno de los procesos de producción cultural y comunicativa de tipo comunitario; sea que establezcan relaciones de tipo comparado entre experiencias o profundicen el estudio de alguna puntual.

En la introducción, Alquimia Peña –directora general de la Fundación de Nuevo Cine Latinoamericano– recuerda que la publicación es resultado del proyecto “Estudio de experiencias del cine y el audiovisual comunitario en América Latina y el Caribe. Posibilidades de desarrollo” que la Fundación impulsó entre 2011 y 2012 por medio del programa Observatorio del Cine y el Audiovisual Latinoamericano (OCAL-FNCL) y que contó con el apoyo, entre otros organismos de la UNESCO, de el Fondo Internacional para la Diversidad Cultural (FIDC). Peña destaca cómo el proyecto de investigación inicial fue enriqueciéndose en número de investigadores y complejidad de enfoques, y la importancia de su realización no sólo para el campo de la historiografía sino también para las políticas y prácticas de fomento de la diversidad cultural, promoción de los DDHH. y fortalecimiento del diálogo intercultural, objetivos todos de la



# Cine Documental



Fundación que preside. Las dos primeras ediciones, realizadas en Venezuela, tuvieron muy poca circulación, aunque afortunadamente algunos ejemplares llegaron a varias Cinematecas e importantes bibliotecas de la región, como la de la Escuela Nacional de Experimentación y Cinematografía en Buenos Aires, Argentina. Felizmente, gracias a Omar Rincón y con el apoyo de la Fundación Friedrich Ebert, en Colombia se realizará la tercera edición del libro que además estará disponible gratuitamente on-line el próximo mes en <http://www.fesmedia-latin-america.org/>.

El lector que se acerque a este trabajo encontrará reseñadas 55 experiencias de producción y difusión alternativa posteriores a 2000 y actualmente activas; una selección de reflexiones de los mismos actores sobre su práctica; la mención al papel del Estado y la empresa privada en las iniciativas comunitarias; los marcos legales vigentes a nivel nacional; los tipos de financiamiento; las formas de distribución; los marcos y dinámicas de capacitación/formación; el estilo de trabajo por redes de cooperación; los tipos de festivales y espacios de conservación, preservación y archivo de materiales; además de una serie de referencias bibliográficas que le serán útiles para continuar y complejizar el análisis de este fenómeno que, sin experiencias "modélicas" y aún con momentos de retracción, tiene más de treinta años de desarrollo.

Para establecer un conjunto de coordenadas "en común" que permitan leer el "mapa" (el libro) y así recorrer el territorio (el continente temático), el primer capítulo -bajo la pluma de Alfonso Gumucio Dagrón- resulta una introducción necesaria y clarificadora. Dagrón -referente crítico, historiográfico y creativo en lo que respecta a procesos de producción comunicativos de tipo alternativo y popular (radios mineras, video minero, video comunitario, etc.)- enmarca, ordena y puntualiza una serie de términos especificando el sentido y uso que a lo largo de todo el libro irán desarrollándose; expone un grupo de preguntas-problema que funcionaron como guías de



# Cine Documental



trabajo general e historiza de un modo abarcativo los precedentes y las formas orgánicas de aparición del cine comunitario propiamente dicho. "Aproximación al cine comunitario" funciona casi como una presentación preliminar de lo que el lector encontrará expandido más adelante: un pequeño mapa dentro del gran mapa.

Tal como señala el autor, la principal seña de identidad del cine comunitario es la "comunicación como reivindicación", el involucramiento horizontal de los ciudadanos en los procesos de relación comunicacional, y la construcción y difusión de referencias sociales e información: "El cine y el 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" (18). Frente a la tergiversación, invisibilización o escamoteo de información, incluso frente a la sordina impuesta a las voces populares; las comunidades y organizaciones reivindican y ejercitan su derecho a la comunicación, priorizando más que el "acabado" de los productos, los procesos de producción y las formas de difusión. Cabe destacar que la noción de "comunidad" que se toma como referencia es amplia: en tanto "comunidad de interés" en ella caben grupos indígenas, rurales-campesinos, urbanos, de género, trabajadores, niños y jóvenes, etc. Con todo, el libro también incluye el estudio de experiencias nacidas de la iniciativa de profesionales del audiovisual: según Dagrón esto se debió a que los investigadores se encontraron con que en algunos países no existen o no pudieron ser identificadas experiencias auténticamente comunitarias y autogestivas.

En lo que respecta a los referentes "pioneros" o antecedentes del cine comunitario latinoamericano Dagrón apunta



# Cine Documental



fundamentalmente dos corrientes que actuaron en tanto vehículos de visibilización de realidades y sujetos populares: por una parte el cine documental de corte social (regional y europeo), y por otra, el cine político latinoamericano de los sesenta y setenta. Así el cine etnográfico y antropológico son valorados en tanto permitieron una aproximación no exótica a culturas y realidades simbólicas periféricas además de plantear 'otra' forma de producir imágenes con los mismos sujetos de la representación. Por su parte, la vena reivindicatoria, de lucha activa y contrainformación que hoy detenta el cine comunitario, tiene en el cine político una obvia referencia: lejos del espectáculo y buscando que la imagen contribuya a cambios en la vida social, los films políticos de los sesenta y setenta implicaban otros modos de producción y exhibición -clandestina y/o alternativa- ofreciendo un repertorio de formas de organización y consumo absolutamente distintas a las convencionales. Con todo, en estricto sentido, el antecedente que más se acerca a lo que posteriormente se conocerá como cine y audiovisual comunitario es el video alternativo que tuvo su período de mayor productividad en la década del ochenta. Más allá de este encuadre general, el autor pasa revista de una serie de referencias concretas por países que permite esbozar someramente la relación entre los antecedentes locales y globales.

Una problemática insoslayable para introducirse en el estudio del cine y audiovisual comunitario es el cambio tecnológico que se produjera desde la década del ochenta a la actualidad, con el abaratamiento de costos en términos de producción y posproducción de materiales. Sin duda, y como bien lo nota Dagrón, este cambio se desarrolló en una oportuna coyuntura histórica: "Las nuevas tecnologías pusieron al día la discusión sobre la democratización del audiovisual y su papel en el fortalecimiento de la libertad de expresión y en el ejercicio del derecho a la comunicación y a la información, gestándose de



# Cine Documental



este modo un movimiento continental preocupado por utilizar el medio audiovisual como un instrumento de recuperación histórica, reforzamiento de la identidad, promoción cultural, denuncia, educación y democratización” (26).

Justamente el gran salto entre los videastas de los ochenta y los grupos de cine comunitario es la apropiación de los medios de producción, el protagonismo absoluto en los procesos creativos (toma de decisiones de tipo horizontal, discusiones colectivas, financiamiento comunitario) y la responsabilidad completa por los sistemas, formas y dispositivos de difusión de los materiales generados: una comunidad que hace por sí misma para interpelar/interpretar su realidad experiencial. Dagrón no omite mencionar respecto de la eclosión de nuevas tecnologías y facilidades de producción, que es el tipo de uso que se le dé al instrumento aquello que lo vuelve o no transformador. Tampoco se soslaya el hecho de que muchos grupos se han apoyado económica y operativamente en ONGs, ni que en algunos países se han detectado políticas públicas de fomento y sostén de iniciativas de comunicación comunitaria (escasas por supuesto).

En este primer capítulo, el coordinador regional comenta además la guía metodológica común desde la cual cada investigador desarrolló su informe, cuya estructura también se definió de forma colectiva: así en cada capítulo el lector se encontrará no sólo con el desarrollo de las experiencias seleccionadas, sino también con los antecedentes del país de referencia, el “marco conceptual” que incluye las ideas y criterios de trabajo “en palabras de” los mismos hacedores, y una sección de conclusiones preliminares y observaciones/recomendaciones elaboradas por los autores. Justamente, aquí Dagrón reseña algunos de los casos relevados y fragmentos de las reflexiones críticas y autocríticas que los propios realizadores y grupos han hecho sobre sus prácticas, motivaciones y dificultades. De las mismas se desprenden una serie de ejes temáticos que el coordinador puntualiza y resultan centrales para abordar y estudiar el cine



# Cine Documental



comunitario de la región, tales como: la relación entre memoria e identidad; ciudadanía y esfera pública; y acción colectiva. Gumucio Dagrón apunta finalmente un conjunto de observaciones preliminares que emergen de la globalidad de la investigación. De la capacitación por ejemplo advierte que aunque es precaria, los comunicadores buscan sostenerla a lo largo del tiempo articulando no sólo aspectos técnicos y formales, sino también políticos y socio-culturales. De carácter horizontal y fundamentalmente práctica, basada en la experiencia vivida y a veces con el apoyo/soporte de realizadores/cineastas comprometidos, se despliega en los mismos espacios de convivencia y trabajo. Por su parte la producción suele ajustarse a una dinámica colaborativa y de roles móviles: todos deben saber hacer todo, más allá de la organización que exija cada proyecto con sus responsables por área. El sistema de toma de decisiones es democrático. El autor señala que es necesario profundizar aun más en las formas de producción específicas en cada grupo haciendo un trabajo de campo extensivo y exhaustivo que para el presente libro no fue posible debido a cuestiones de tiempo y presupuesto. Si bien los adelantos tecnológicos han catapultado las prácticas de producción y exhibición alternativas (las cuales no dependen del circuito comercial, puesto que cuentan con un público "propio"), según lo arrojan las conclusiones preliminares de este estudio aún queda mucho por desarrollar en relación al lenguaje y concepciones estéticas. Recuperando las palabras de Maritza Chimarro del Festival del Río de la Raya (Ecuador): "(...) se trata de una deficiencia común, preocupante, porque el cine comunitario parecería ser un campo que justifica y tolera la ausencia de búsqueda y de rigor artístico (...)" (Chimarro en Dagrón: 59). Hay también nuevas y más variadas formas por descubrir relativo a la difusión de los materiales por fuera de las comunidades de interés que los generan: justamente estos espacios -muestras, ciclos, proyecciones ambulantes, difusión por internet y redes



# Cine Documental



sociales, venta de DVD- permitirían un intercambio y una retroalimentación muy potente para los realizadores, incluso en términos formativos. La dimensión de sostén económico no es desdeñable ni se puede soslayar: con un esfuerzo considerable y una creatividad a toda prueba, en las últimas décadas diferentes proyectos comunitarios han demostrado que es posible un proceso de apropiación del medio si éste se enmarca en un proyecto social más amplio pues: "La sostenibilidad económica está íntimamente vinculada a la sostenibilidad social, en aquellas experiencias donde son las propias organizaciones comunitarias las que financian los procesos de cine comunitario" (65). Más allá de la enorme variedad de soluciones prácticas que hasta aquí han tenido y tienen lugar (cada experiencia es peculiar), es necesario incluso seguir ahondando en formas distintas de financiamiento, entre las que se incluya la articulación con las numéricamente escasas políticas públicas, aún internándose en las paradojas que ello conlleve. De hecho, dentro de las observaciones preliminares que a manera de preámbulo al volumen desarrolla Gumucio Dagrón, hay un apartado dedicado a los marcos legales-institucionales en materia de democratización de medios de información y difusión, subrayando una generalizada falta de atención al respecto.

Seguidamente y por orden alfabético el libro presenta 13 informes (en español o portugués según el caso) donde se dan cuenta, por país o micro-zona, de un número acotado de experiencias (cine, video, audiovisual y TV comunitaria) que, vale la pena destacarlo, no sólo se desarrollan en las capitales sino en diferentes puntos de cada país. Mirado en conjunto, es un mosaico donde se destaca la diversidad, un entramado abigarrado de experiencias: unas muy vinculadas a organizaciones sociales y políticas, movimientos sociales o de DD.HH.; otras que responden a iniciativas urbanas de contrainformación o ligadas a motivaciones artísticas; las hay también de corte educativo, de promoción de la salud, la infancia y la juventud;



# Cine Documental



etc. El libro cuenta también con un breve corpus fotográfico de las experiencias en curso y un útil directorio a partir del cual es posible trabar relación y contacto con cada uno de los proyectos estudiados.

En general cada investigador tuvo a su cargo además de su país de residencia uno o dos cercanos correspondientes a la misma zona territorial cultural. El argentino Horacio Campodónico trabajó la zona rioplatense (Argentina y Uruguay) y el Paraguay; la boliviana Cecilia Quiroga San Martín parte de la zona andina (Bolivia, Perú y Chile); el ecuatoriano Pocho Álvarez el Caribe Continental (Colombia, Venezuela) y Ecuador; y los cubanos Jesús Guancho Pérez e Idania Licea Jiménez el Caribe insular (Cuba e islas del Caribe). Por su extensión territorial, diversidad y cantidad de experiencias, los brasileros Vincet Robert Carelli y Janaina Rocha, y la mexicana Irma Ávila Pietrasanta hicieron lo propio con Brasil y Mesoamérica (México, Guatemala y Nicaragua) respectivamente. En todos se nota un compromiso por aportar al mapeo cartográfico del fenómeno de cine comunitario, aunque en ciertos capítulos es más densa la comprensión y compenetración cultural y política con las realidades reseñadas lo que brinda un encuadre integral no sólo a nivel histórico-social sino simbólico, denotando una mayor capacidad crítica, como en el caso de Cecilia Quiroga y Pocho Álvarez. Un rasgo a destacar del volumen es que incluso dentro de cada capítulo se observa un "trabajo colectivo": puesto que no siempre –por razones de tiempo y presupuesto– el autor responsable podía viajar al país o comunidad que debía investigar, se apeló a colaboradores locales que elaboraron informes preparatorios que sirvieron de base para la redacción final. Cabe advertir además, como indica Dagrón, que a veces aún tendiendo a establecer lazos comunicativos fluidos con los grupos y organizaciones: "Los investigadores sufrieron la falta de respuesta de los interlocutores comunitarios, y ello impidió reseñar con mayor detalle y propiedad las experiencias seleccionadas" (34).



# Cine Documental



En Argentina se reseñan las experiencias de: Asociación Civil Amanecer (conurbano bonaerense, 1999-actualidad), Noticiero Popular (San José, Mendoza, 2005-actualidad), Mascaró Cine Americano (CABA, 2002-actualidad), Barricada TV (CABA, 2009-actualidad), Centro Cultural Asustando al Cuco (Almafuerte, Córdoba), Red Cultural para la Recuperación, valoración y difusión del Patrimonio Audiovisual de no Ficción de Córdoba (Córdoba, 2009-actualidad), Festival de Cine Indígena (2008-actualidad) y Festival Internacional de Cine de DD. HH (1997-actualidad). En Bolivia se da cuenta del trabajo de: Sistema Plurinacional de Comunicación de Pueblos Indígenas Originarios Campesinos e Interculturales (1996-actualidad), el Centro de Formación Cinematográfico (CEFREC, 1989-actualidad), la Coordinadora Audiovisual Indígena Originaria de Bolivia (CAIB, 1996-actualidad), y Comunicación Audiovisual con Jóvenes Indígenas y la TV Comunitaria de Copacabana (2011-actualidad). En Brasil las experiencias seleccionadas son: Asociación Imagen Comunitaria (Belo Horizonte, 1997-actualidad), Colectivo de Video Popular (San Pablo, 2005-actualidad), Central Única de Favelas (1999-actualidad), Fuera de eje (Fora do Eixo, 2005-actualidad), y Video en las Aldeas (1986-actualidad). De Centroamérica -Nicaragua y Guatemala-, se estudiaron los casos de: Asociación para la Comunicación, el Arte y la Cultura-Comunicarte (Guatemala, 1988-actualidad), Fundación Luciérnaga (Nicaragua, 1993-actualidad), Centro de Mujeres Comunicadoras Mayas Nutzij (Guatemala, 1998-actualidad), La Banqueta (Guatemala, 2003 actualidad), y Comunicación y Justicia (México y Guatemala, 2004-actualidad). Para el caso de Chile se relevaron las experiencias: Señal de TV 3 de La Victoria (S3LV, Santiago de Chile, 1997-actualidad), Parinacota TV Quilicura (Santiago de Chile, 2008-actualidad) y Adkimvn Comunicaciones (sur de Chile, 2003-actualidad). En Colombia se investigaron los casos de: Tejido de Comunicación (sur occidental de Colombia, 2005-actualidad), Colectivo de Comunicación Montes de María,



# Cine Documental



Archivo Audiovisual Comunitario, y Festival Internacional de Cine y Video Alternativo y Comunitario Ojo al Sancocho (2008-actualidad). En lo que respecta a Cuba y el Caribe insular se recabaron las experiencias: Centro Memorial Dr. Martin Luther King Jr. (Cuba, fines de la década del noventa), Televisión Serrana (Buey Arriba, Granma, Cuba), Visión Común (El Cobre, Santiago de Cuba, 2008-actualidad), Festival Internacional del Cine Pobre (Cuba, 2003-2010), Muestra Nacional de Nuevos Realizadores (Cuba, 2001-actualidad), Grupo CREART del Ministerio de Cultura (2007-actualidad), el Centro de la MEPLA (Memoria Popular Latinoamericana), y la Muestra Itinerante de Cine del Caribe (2006-actualidad). En lo que hace a Ecuador se registraron los siguientes casos: Festival Río de la Raya, Corporación de Productores Audiovisuales de las Nacionalidades y Pueblos (CORPANP), y Sarayacu (década del ochenta-actualidad). Para México las experiencias seleccionadas fueron: Programa de Transferencia de Medios Audiovisuales (TMA, 1989-2008), TV Tamix Televisión Comunitaria en Oxaca (1992-2010), Ojo de Agua Comunicación (Oxaca, 1994-actualidad), Promedios en Comunicación Comunitaria (Chiapas, 2000), y Colectivo Turix (Yucatán, 2000-actualidad). Por su parte en Paraguay se rastrearon los casos de: Coordinadora por la Autodeterminación de los Pueblos Indígenas (CAPI, 2006-actualidad), Colectivo de Liberación de Información y Producción (CLIP, 2007-actualidad), Plataforma Nacional de Grupos de Teatros del Interior del Paraguay (2009-actualidad), Festival de Cine Under Paraguay (2006-actualidad), y el Festival Internacional de Cine-Arte y Cultura-Paraguay, FESTIDOC (2005-actualidad). Relativo al caso peruano los grupos seleccionados fueron: Asociación La Restinga (Iquitos, 2009-actualidad), Grupo Chaski, red de microcines y cine participativo (década del noventa-actualidad), y Nómadas (2007-actualidad). Para Uruguay, los casos desarrollados fueron: Cine con Vecinos (CCV, 2009-actualidad), Cine Insurgente (Argentina-Uruguay, 1997-actualidad), Colectivo Cine VerAz (2008-



# Cine Documental



actualidad), *Árbol*, televisión PARTICIPATIVA (2003-actualidad), y *Efecto Cine* (2008-actualidad). Por último, para el caso venezolano se estudiaron las siguientes experiencias: *Wayuunaiki* periódico electrónico digital (2011-actualidad), *Plataforma del Cine y Medios Audiovisuales* (2006-actualidad), *Cine móvil Huayra* (1978-actualidad), *Catia TV* y *Teletambores* (Caracas, 200-actualidad).

Siguiendo con la metáfora del mapa y el territorio digamos que "Cine comunitario en América Latina y el Caribe" es un libro "para viajar": la mejor manera de leerlo es por frecuentes y repetidas "visitas", más que la linealidad alfabética. Aunque a veces hay cierta repetición o redundancia informativa en torno a las experiencias y reflexiones autocríticas, el caudal de datos, contenidos y la estructura de los capítulos (con distintas secciones internas) ofrece al lector la posibilidad de generar sus propios recorridos comparatistas: por ejemplo leer el libro en función de áreas geográficas o si lo prefiere por autor; por tipo de actividad (producción, difusión, festivales, espacios de conservación) o clase de organización comunitaria (barrial, étnica, campesina, fabril, política, etc.). Incluso destáquese que hubiera sido muy productivo que los investigadores que se dedicaron a una área de influencia elaborasen un mapa que incluyera relaciones internas entre los países y algunas conclusiones (coincidencias, divergencias, problemas en común, desafíos planteados, formas de articulación). Hubiese sido muy interesante además, dedicarse a investigar puntualmente las instancias de encuentro y organización supraregional y sus formas de trabajo y gestión de recursos, filosofía interna y financiamiento. En todos estos elementos justamente radica la potencia de la perspectiva comparada o comparatista a la que adscribe el proyecto, uno de cuyos temas pendientes es la elaboración sistémica y detallada de una periodización.



# Cine Documental



Si bien es comprensible que por momentos el volumen sea muy laudatorio con las experiencias seleccionadas ello puede terminar limando la perspicacia crítica de los analistas que deben también ofrecer al lector el “lado B” de los proyectos de cine y audiovisual comunitario: señalar las disonancias, contradicciones, contrastes y, por qué no, disputas dentro de los mismos grupos y con otros grupos. Preguntarse por ejemplo: ¿cuán conocidas son las experiencias reseñadas a nivel interno en cada país, tanto sea por la mayoría de la población, como por otros comunicadores? ¿Con qué ambigüedades y paradojas se encuentran quienes llevan adelante las experiencias, a la hora de subvertir los regímenes de poder y formas de relación social “habituales”, propias del sistema que los oprime y subyuga? Repensar incluso las implicancias ético-económicas en las formas de financiamiento; profundizar y complejizar la mirada sobre los alcances, beneficios y contradicciones inherentes al uso de nuevas y más accesibles tecnologías; y observar con detenimiento los tipos de legislación y políticas públicas en torno al fomento, sostén y protección de la producción de cine y audiovisual comunitario. Como bien dice el investigador y cineasta Pocho Álvarez: “Si bien lo comunitario en el cine aparece como un instrumento de denuncia y defensa, el tema no se agota en la comunidad. Sus aristas son múltiples, van hacia otros horizontes e involucran a las estructuras de poder, a los estados nacionales, sus gobiernos y sus socios estratégicos, las empresas transnacionales (...) Hacer del desarrollo comunitario una política de empresa, “apadrinar su crecimiento” significa en muchos casos cooptación de espacios, copra de iniciativas de gestión y decisión para crear bajo el término *comunitario* un escenario de manejo político ajeno a la esencia histórica de la comunidad (346).

Con todo, útil a investigadores, docentes, estudiantes, cineastas, gestores culturales, funcionarios y, por supuesto, los mismos colectivos; en primera y última instancia el libro es



# Cine Documental



un valioso ejercicio colectivo por reponer y ex-poner la historia y la contribución que el cine y audiovisual comunitario han tenido para el campo social desde el que emergen y hacia el que retornan una y otra vez. Mapa de grupos, producciones y circulaciones, memoria dispersa ahora reunida, esta publicación no sólo facilita el acceso a una considerable cantidad de información, sino que rompe tanto con cierto "aislamiento endogámico" que se percibe a veces en las prácticas comunitarias, como con el posible desconocimiento que los propios "pares latinoamericanos" pudieran tener respecto unos de otros. Es también una invitación a pensar los desafíos pendientes, o como advierte Irma Ávila Pietrasanta: "El reto hoy es la creación de proyectos comunitarios sólidos, representativos, democráticos y sustentables, aún con las desventajas legales, políticas y económicas que enfrentan los grupos (...) y como señala Gabriela Zamorano: 'Entender este proyecto de representación alternativa no solo como una exitosa experiencia de resistencia cultural y de autorepresentación a favor de grupos marginados históricamente, sino como una práctica política inmersa en complejas relaciones de poder' " (423).

Entre la insistencia, la resistencia y la resiliencia; la creación, la recreación y la invención; el esfuerzo, los aprendizajes y las búsquedas; el cine y audiovisual comunitario latinoamericano vive y se multiplica. Este libro es un mapa ecuménico: sirve a viajeros atentos y curiosos, y a 'nativos' que forman parte y hacen a la geografía de este extenso territorio.

*Por María Aimaretti*

## **Notas**



# Cine Documental



---

<sup>1</sup> Nuestro profundo agradecimiento a Alquimia Peña, Alfonso Gumucio Dagrón y Humberto Ríos por hacer lo posible para que el ejemplar que reseñamos llegue a destino. Nuestra memoria a Cecilia Quiroga San Martín fallecida en abril de este año.