

CARACTERÍSTICAS Y MÉTODOS PROPIOS DEL CINE COLABORATIVO Y DEL AUDIOVISUAL PARTICIPATIVO EN OTRAS TIPOLOGÍAS Y MOVIMIENTOS DE CREACIÓN AUDIOVISUAL

CARACTERÍSTICAS Y MÉTODOS PROPIOS DEL CINE COLABORATIVO
Y DEL AUDIOVISUAL PARTICIPATIVO EN OTRAS TIPOLOGÍAS Y
MOVIMIENTOS DE CREACIÓN AUDIOVISUAL

Lázaro Cruz García

Doctor en Comunicación por la Universidad de Murcia (Murcia/España).
Investigador y docente en la Universidad de Murcia (Murcia/España).
E-mail: lazaro.cruz@um.es

Recebido em: 1 de outubro de 2024

Aprovado em: 3 de janeiro de 2025

Sistema de Avaliação: Double Blind Review

RPR | a. 22 | n. 1 | p. 214-229 | jan./jun. 2025

DOI: <https://doi.org/10.25112/rpr.v1.4055>

RESUMEN

De forma paralela al cine colaborativo y otras grandes categorías de audiovisual de creación participativa, se han desarrollado metodologías y prácticas que, o bien han centrado su práctica en la creación audiovisual participativa, o han utilizado esta como herramienta para la consecución de sus objetivos. Esta investigación tiene como propósito principal la identificación de algunos movimientos y metodologías que presentan esta situación. Posteriormente, se comparan con los conceptos de cine colaborativo, concluyendo así su vinculación. Para este análisis se trabaja con los casos del colectivo Cine sin Autor y el método Cellphilm, como metodologías. Y con el cine indígena y la pedagogía del cine, como movimientos audiovisuales. La investigación concluye que estos, por sus características y desarrollos, podrían ser incluidos dentro de las categorías de cine colaborativo, algo que permitiría generar un mapa de prácticas y conexiones entre estas, aunque su objetivo principal no sea necesariamente la creación colaborativa.

Palabras clave: Cine colaborativo. Audiovisual participativo. Cine sin Autor. Cellphilm. Cine indígena. Pedagogía del cine.

ABSTRACT

Parallel to collaborative cinema and other major categories of participatory audiovisual creation, methodologies and practices have been developed that either focus their practice on participatory audiovisual creation or use it as a tool to achieve other objectives. The main purpose of this research is to identify movements and methodologies that reflect this situation. Subsequently, they are compared with the concepts of collaborative cinema, thus establishing their connection. For this analysis, the cases of the collective Cine sin Autor and the Cellphilm method are examined as methodologies, while Indigenous cinema and film pedagogy are analyzed as audiovisual movements. The research concludes that, due to their characteristics and development, these cases could be included within the categories of collaborative cinema, which would allow for the creation of a map of practices and connections between them, even if their main objective is not necessarily collaborative creation.

Keywords: Collaborative cinema. Participatory audiovisual. Cine sin Autor. Cellphilm. Indigenous cinema. Film pedagogy.

1 INTRODUCCIÓN

La historia del cine y las producciones audiovisuales basadas en la creación colaborativa ha sido construida desde distintos lugares y épocas. Este proceso deslocalizado de evolución y desarrollo metodológico ha dado lugar a la consolidación de diferentes movimientos y métodos que sustentan su práctica en el trabajo horizontal, con características propias, pero también compartidas con el resto de movimientos afines. A partir de una serie de corrientes cinematográficas que son señaladas continuamente como fundamentales para comprender el desarrollo del audiovisual colaborativo, como puede ser el nuevo cine latinoamericano, el cine militante o el Tercer cine; surgen unos cines que basan su práctica en la colaboración y el trabajo horizontal. Dicho enfoque se materializa en el cine comunitario, el video participativo o el cine colaborativo, originados y consagrados a raíz de esta historia y la búsqueda y aplicación de un método fundamentado completamente en la colaboración y ruptura de jerarquías en la producción audiovisual.

De manera simultánea, subyacen en la historia del audiovisual colaborativo algunos movimientos que han empleado estas metodologías participativas en su práctica, pero sin haber sido enmarcados directamente dentro de las principales categorías señaladas. Esto puede atribuirse a diversos factores, algunos relacionados con la metodología en sí, pero también a circunstancias vinculadas directamente con los objetivos de trabajo. Algunos de estos movimientos referidos provienen de áreas que no guardan una relación directa con el audiovisual, pero que utilizan este desde un enfoque participativo, como puede ser para un uso como herramienta pedagógica o de análisis y comprensión de una realidad social.

Se detecta a raíz de esta situación un escenario que puede conducir a una segregación entre movimientos de cine y audiovisual colaborativo. Este aislamiento entre movimientos implicaría a su vez una serie de condicionantes, como puede ser la privación de una posible convergencia que lleve al desarrollo, concreción metodológica y mejora de estas prácticas; además de una limitación en la investigación, puesto que un enfoque de mayor globalidad y perspectiva permitiría comprender este audiovisual colaborativo desde un enfoque más completo y enriquecido. Dicha situación funciona como punto de partida de esta investigación, al identificarse aquí un aspecto clave que merece ser analizado con el fin de comprender sus implicaciones y posibles soluciones. Se propone aquí realizar una profundización en estas corrientes que han sido englobadas dentro de los términos generales del cine colaborativo, aun teniendo características particulares, así como aquellas que si bien no han basado su hacer en la creación cinematográfica, han podido emplear esta para sus propósitos. Este análisis nace y parte de una investigación que aquí se amplía y profundiza (CRUZ GARCÍA, 2023).

Por todo ello, se plantea como objetivo principal de esta investigación la identificación de algunos movimientos audiovisuales que adoptan metodologías de creación colaborativa, con características propias del cine colaborativo. Los casos que se seleccionarán podrán basar su hacer en la creación audiovisual colaborativa, o bien tener esta como un medio para la consecución de sus objetivos que no tienen por qué ser la creación participativa en sí. Esto permitirá establecer un punto de partida sólido para la investigación de una cuestión poco explorada hasta el momento, abriendo la posibilidad de nuevas profundizaciones.

Como objetivos secundarios, se analizarán los casos señalados para conocer sus desarrollos y ontologías, exponer sus características; y generar una primera comparativa que permita comprender los rasgos individuales de cada uno, las relaciones existentes entre ellos y las diferencias que llevan a ser distinguidos dentro de la generalidad de estos cines. Todo ello con el fin de exponer la situación señalada previamente: la variedad de movimientos que han empleado metodologías audiovisuales participativas sin haber sido incluidas o entendidos como cine colaborativo, desarrollándose en paralelo a este o distinguiéndose dentro de este por algunas de sus características.

Para el abordaje de esta investigación se realiza un trabajo exploratorio previo en el que se lleva a cabo una revisión bibliográfica e histórica del cine colaborativo, así como aquellos movimientos colindantes a su práctica. A raíz de las informaciones extraídas de esta primera revisión, se identifican y seleccionan los casos de estudio que guiarán el desarrollo de esta investigación: el colectivo Cine sin Autor, el método Cellphilm, el cine y video indígena, y los movimientos de educación y enseñanza del cine. Estos casos son seleccionados por cumplir una serie de características que permiten que sean expuestos en profundidad y, posteriormente, generar una comparativa entre ellos.

En primer lugar, se han priorizado aquellos casos sobre los cuales se ha podido encontrar una gran variedad de fuentes y planteamientos teóricos. En ocasiones estos surgen de los propios grupos, lo que ha permitido fomentar una mirada interna y externa del caso. En segundo lugar, han sido considerados casos que cuenten con una larga trayectoria y experiencia en el audiovisual, un hecho que permite analizar estos desde una perspectiva más amplia y completa la situación. Por último, ha sido también de gran relevancia el hecho de la variedad geográfica, exponiendo movimientos participativos de distintos países y continentes. Se genera así un amplio mapa de prácticas audiovisuales colaborativas, diversas y con variedad histórica.

Una vez definidos, se hace una revisión bibliográfica en la que se seleccionan estudios basados en estos o en los que se refiere su práctica. Al tratarse de movimientos llevados a la práctica generalmente por colectivos creadores y grupos, se amplía la búsqueda a investigaciones en las que se traten

directamente estos colectivos en particular. Más allá de investigaciones académicas, para la elaboración de este trabajo, se ha accedido a fuentes directas de estos colectivos, ya sean sitios propios, documentos o redes en las que se exponen las teorías, historia y enfoques de los grupos, sus metodologías y películas. La propuesta metodológica encuentra su segunda fase en la comparación de casos estudiados, análisis de vinculaciones y relación con la historia general del audiovisual colaborativo.

2 MARCO TEÓRICO

La aproximación de la participación social con el objetivo de la inclusión de grupos históricamente excluidos de la reflexión y toma de decisiones en asuntos políticos, sociales e incluso artísticos presenta una amplia genealogía que puede remontarse a la década de los años cuarenta. Esta exclusión histórica ha mantenido al margen del discurso a algunos grupos sociales, aquellos en situaciones de mayor vulnerabilidad, incluso de asuntos que han tenido que ver con ellos de forma directa, con sus formas de vida e incluso representaciones (HICKNEY; MOHAN, 2004, p. 5-9). Es importante señalar que las cuestiones relacionadas con las vidas de estos grupos no solo han sido excluidas del discurso general, sino que, cuando han sido abordadas, estas han sido expuestas y tratadas por colectivos ajenos a estas realidades, desde un enfoque completamente externo.

Tal y como explican Hickney y Mohan (2004), en los años cuarenta y cincuenta del pasado siglo, comienzan a surgir corrientes basadas en el desarrollo y participación política de comunidades. A partir de los años sesenta y setenta, estas propuestas de participación comienzan a hacerse desde perspectivas poscoloniales, en las que los objetivos tenían que ver con la emancipación comunitaria. Es fundamental en este periodo el hecho de que dichas teorías son ahora formuladas por teóricos originarios de los propios países que, desde perspectivas colonialistas, eran objeto de estudio, a los que se pretendían *desarrollar*. Estas autoras y autores son señalados frecuentemente como Investigadores Radicales del Sur, *Radical 'Southern' Researchers*. El tiempo y la mirada desde la distancia histórica han permitido constatar que muchas de las propuestas consideradas como radicales eran simplemente planteamientos básicos dentro de los derechos humanos.

En este periodo de los años sesenta y setenta, las políticas de participación social se expanden más allá de lo estrictamente político y alcanzan otras áreas como pudieron ser la educación y el arte. Autores como Paulo Freire, desde la pedagogía social, presentando una visión liberadora y horizontal de la educación: "Educadores y educandos, liderazgo y masas, [...] se encuentran en una tarea en que ambos son sujetos en el acto, no sólo de desvelarla y así conocerla críticamente, sino también en el acto de recrear este conocimiento (FREIRE, 1997). O desde el arte, como es el caso de Augusto Boal y el denominado teatro

del oprimido, un método con el que “[...] se destruye la barrera entre actores y espectadores: todos deben actuar, todos deben protagonizar las necesarias transformaciones de la sociedad” (BOAL, 1989).

Del mismo modo, este periodo supone también un punto de inflexión para nuestro objeto de estudio: las prácticas participativas audiovisuales. Diversos autores coinciden en señalar estas décadas como punto de partida de estos métodos, como señalan David Montero y Manuel Moreno (2014): “Las mismas prácticas de vídeo participativo poseen un recorrido histórico importante cuyos inicios se pueden localizar en los últimos años de la década de los sesenta” (p. 35). Como explicamos, la popularización e interés general por la cuestión de la participación social sirvió para el avance y consolidación del audiovisual participativo. Al mismo tiempo, es importante señalar el hecho de que muchos de estos movimientos de perspectivas participativas político-sociales serían fuertemente criticadas en los años noventa. La crítica que se ha hecho a este periodo tiene que ver con su carácter populista, su falta de comprensión del funcionamiento de las estructuras de poder y por ende el empoderamiento, o por entender esta participación como un método técnico de trabajo en proyectos más que como una metodología política de empoderamiento (MOSSE, 1994; KOTHARI, 2001; CLEAVER, 1999, apud HICKNEY; MOHAN, 2004, p. 11)

El avance tecnológico en los métodos de filmación es también señalado de forma constante como factor crucial para el desarrollo y popularización de proyectos de participación social y audiovisual. La reducción de costes de estas tecnologías dio lugar a una “multiplicación de cámaras de vídeo doméstico y aparatos de reproducción de bajo coste” (MONTERO; MORENO, 2014, p. 35). Estas cámaras y todos los materiales necesarios para la producción audiovisual comenzaban a ser en ese momento accesibles para los facilitadores de proyectos participativos, quienes en ocasiones contaban con financiación que lo permitía. No quiere decir esto que todo el mundo pudiese permitirse una de estas videocámaras, menos los grupos sociales con los que se solía trabajar. No ha sido hasta hace unos años cuando la grabación ha alcanzado una accesibilidad y popularización real, que no total.

La historia del audiovisual colaborativo llega a nuestros días, configurada desde un proceso evolutivo que abarca décadas de experiencias basadas en la creación audiovisual participativa, dando lugar a genealogías de estas prácticas. A su vez esta ha sido construida desde diversos enfoques y disciplinas. No obstante, al ser un fenómeno amplio, no es sencillo encontrar una definición exacta que resuma el mismo, aunque sí unas características que suelen ser comunes a estos enfoques de trabajo. Según Alfonso Gumucio Dagron (2014):

El cine y audiovisual comunitarios abarcan aquellos procesos que nacen y se desarrollan impulsados desde una comunidad organizada, cuya capacidad es suficiente para tomar

decisiones sobre los modos de producción y difusión, y que interviene en todas las etapas, desde la constitución del grupo generador, hasta el análisis de los efectos que el trabajo produce en la comunidad, tanto en lo inmediato como en las proyecciones de largo plazo (p. 30).

Rescatamos de esta cita la idea de un proceso comunitario audiovisual cuyos participantes son protagonistas de cada una de las etapas de la producción. El cine colaborativo se caracteriza por presentar “una estructura más flexible y horizontal que rompe con las jerarquías rígidas de la producción cinematográfica” (ZIRIÓN PÉREZ, 2015, p. 58). A su vez, este cine “reconoce la diversidad cultural, da visibilidad a comunidades escasamente representadas y crea espacios de reflexión crítica” (BALAGUER PÉREZ; ALBERICH-PASCUAL, 2019, p. 271). Desde la noción de video participativo, Montero y Moreno (2020) hablan de “una fórmula de trabajo que implica a grupos de ciudadanos/as en la realización de audiovisuales con una finalidad de cambio político y social” (p. 94). Shanon Walsh (2012, p. 254) señala el video participativo como un paso en el proceso de analizar y reescribir el pasado, y crear conexiones entre las personas para marcar el camino al futuro. No se trata de una solución sencilla a la cuestión del poder, pero permite pensarla desde voces que han sido excluidas en la historia del debate.

3. RESULTADOS Y ANÁLISIS

3.1 CASOS DE ESTUDIO

Como se mencionó al inicio del texto, existen una serie de prácticas y movimientos que han utilizado metodologías de creación audiovisual colaborativas en su hacer, aunque no siempre han sido enmarcadas dentro de las categorías o denominaciones comunes del audiovisual participativo. En ocasiones, estas han sido identificadas como metodologías concretas dentro del cine colaborativo, con características propias que han justificado su diferenciación. En algunos casos, esta diferenciación ha venido definida por el propio movimiento, quien ha podido comprender su práctica como única y necesaria de un reconocimiento específico, del que se beneficiaría para su mayor comprensión. En otros casos, la participación en la experiencia audiovisual forma parte de los objetivos secundarios de la práctica, funcionando como una herramienta que conduce a la consecución de otros objetivos, que no tiene por qué tener una relación directa con el audiovisual o la cuestión participativa.

Para ilustrar este escenario, se presentan dos casos de estudio correspondientes a cada una de estas situaciones señaladas. En primer lugar, se analiza el caso de cine sin autor y el del cellphilm, ambos considerados métodos audiovisuales participativos. Como prácticas que emplean el audiovisual

participativo como herramienta, se expone el caso del cine y video indígena; y el de la educación y pedagogía del cine.

3.1.1 Métodos audiovisuales participativos: Cine sin Autor y Cellphilm

Cine sin Autor

Cine sin Autor es un colectivo que desarrolló una metodología propia a la que refirió como la sinautoría. Este es de especial interés en tanto que múltiples investigaciones, dentro y fuera de España, lo señalaron como un caso representativo de los movimientos de creación audiovisual participativa. Además de su trabajo y método desarrollado, de su caso se puede extraer un ejemplo de evolución de un colectivo de cine, cómo se desarrolla con base a unos objetivos que atraviesan toda la historia del grupo.

El colectivo Cine sin Autor es fundado por Daniel Goldmann, David Arenal, Eva Fernández y Gerardo Tudurí, en 2007. Con el paso de los años, a este grupo inicial se fueron uniendo nuevos miembros. En sus descripciones, el colectivo hacía referencia continuamente al trabajo militante, al seguimiento de patrones clásicos del cine militante, del que bebe directamente según sus textos, en los que se buscaba "invertir tiempo y dinero en la realización de películas con quienes no suelen tener esa oportunidad. Hacer las películas con métodos sin autoría y a la vez desarrollar una teoría cinematográfica en base a toda la actividad" (TUDURI, 2013, p. 229). Esto último, el desarrollo de un corpus teórico al mismo tiempo que se llevaba a cabo la práctica, ha sido fundamental para hacer disponible a la investigación el recorrido de Cine sin Autor.

En 2012 Cine sin Autor pasa a tener una residencia fija en el Centro de Creación Contemporánea Matadero Madrid. Se crea aquí lo que se denominó la Fábrica de Cine sin Autor. En estos años se publica también el Manifiesto 2.0, donde se retoman y actualizan las ideas desarrolladas y expuestas de la primera versión, publicada en 2008 y que sirven de base a los haceres del grupo. Helena de Llanos (2016) miembro del colectivo desde 2011, definía Cine sin Autor como "un colectivo de creación fílmica y [que ha elaborado] un aparato teórico que sustenta su práctica, donde el concepto base para funcionar es la sinautoría" (p. 4). Sobre la sinautoría explica que esta sería un ejercicio de dejar en un segundo plano al autor para dar lugar a que las colectividades productoras puedan crear:

No renunciamos al reconocimiento de la creación, se trata más bien de reconocer que la autoría está en manos de todas y de cualquiera, que todas podemos acceder a la construcción de nuestras historias, a significarnos a través del arte, y que podemos decidir de forma asamblearia, y lo más horizontal posible, cómo queremos que sea nuestra creación, incluyendo la posproducción, la difusión y la distribución (pp. 4-5).

Entre los proyectos desarrollados por el colectivo en su periodo principal de actividad, entre 2007 y 2017, destacan *Sinfonía de Tetuán* (2009-2012); *Negrablanca* (2013); y la webserie, *Mátame si puedes* (2012-2017).

Virginia Villaplana (2016) define Cine Sin autor como “un modo de realización socio-cinematográfico que crea documentos fílmicos y películas con personas y colectivos de la sociedad que no suelen aparecer ni están relacionados con la producción audiovisual en general” (p. 115). En cuanto a la idea de sinautoría señala: “el equipo de realización de un proceso de un producto audiovisual no establece una relación de propiedad sobre el capital fílmico para beneficio propio sino que colectiviza progresivamente todo el proceso de producción y distribución cinematográfico” (p. 116).

Se puede entender entonces Cine sin Autor como un colectivo que desarrolla un modo de hacer propio, basado en el alejamiento de la idea de autor y que se centra en el trabajo horizontal y libre de la colectividad, una teoría y práctica basada en los principios del cine militante y sus evoluciones como cine comunitario, y que podría ser enmarcado dentro de la genealogía de cine colaborativo.

Cellphilm

El término cellphilm es acuñado por los investigadores Dockney y Tomaselli en 2009 (MACENTEE et al., 2016, p. 1), a raíz de una serie de conclusiones teórico prácticas que dan lugar a esta metodología de creación. (THOMPSON et al., 2019). Thompson et al. (2019) plantean una definición que refiere el celphilm como: el uso de teléfonos móviles y otros dispositivos para crear un video corto. Estos videos serían de entre uno y cinco minutos, y los participantes podrían representar sus visiones particulares sobre los problemas que les rodean. Estos participantes usarían las tecnologías móviles u otras a las que puedan tener acceso (p. 7).

Aunque el concepto cellphilm proviene de la unión de los términos en inglés cell, móvil; y film, película o rodar, filmar, diversos investigadores que han trabajado esta metodología concluyen que esto no se refiere a cualquier video grabado con un teléfono móvil, sino que su interés radicaría en las producciones de los participantes dentro de un contexto de método de investigación (MACENTEE et al., 2016, p. 1). Una producción de cellphilm sería una práctica estética, un símbolo de activismo comunitario o también una herramienta educativa, un espacio donde se ha empleado en múltiples ocasiones el cellphilm (pp. 1-6).

Como señala McEntee et al. (2016) el cellphilm podría ser una herramienta que permitiría hacer frente a la idea de que las personas marginadas necesitan un intermediario para contar sus propias historias. Esta herramienta permitiría a los investigadores trabajar en conjunto con los protagonistas de las historias, hacia una perspectiva de aprendizaje de la comunidad (p. 8). En resumen, el método cellphilm podría

ser entendido como una herramienta que fomenta la agencia en la representación propia de aquellos colectivos históricamente, y actualmente, marginados en la sociedad.

Con el fin de facilitar un espacio dedicado a la puesta en común de obras y experiencias basadas en el método cellphilm, en 2013 tuvo lugar la primera edición de McGill International Cellphilm Festival. Este encuentro estuvo organizado por Participatory Cultures Lab (PCL), laboratorio de participación de la universidad McGill de Canadá, desde donde se ha venido investigando en profundidad el concepto en los últimos años, con la profesora Claudia Mitchell como investigadora principal. McGill International Cellphilm Festival presenta cada año un espacio en el que se exponen proyectos de todo el mundo y que además sirve como lugar de debate y desarrollo de la metodología.

3.1.2 Movimientos audiovisuales participativos: Cine y video indígena y pedagogía del cine

Cine y video indígena

El cine y video indígena es otro de los movimientos audiovisuales que ha basado su práctica en las lógicas de producción colaborativas, siendo este “un movimiento interétnico y transnacional que se sirve del cine ... para construir un espacio mediático en torno a la autorrepresentación de la identidad de los pueblos indígenas de todo el mundo” (MOYA-JOGE, 2018, p. 168). En su historia podemos extraer una serie de decisiones comunes en su método basadas en los objetivos y necesidades de los grupos que crean, en este caso comunidades indígenas.

Christian León (2016), en su trabajo sobre el concepto de video indígena desde los estudios de antropología, campo que ha estado históricamente ligado en su investigación a este audiovisual (HENLEY, 2001, p. 18), comenta: “La historia del vídeo indígena puede ser descrita como un proceso por medio del cual individuos y colectividades han ido asumiendo el control de las esferas de pre-producción, producción, distribución, exhibición, consumo e interpretación de sus propias obras” (LEÓN, 2016, p. 42).

Según el autor, Christian León (2016), entre las características principales del audiovisual indígena estaría: el trabajo desde la comunidad étnica, enfocado a unas audiencias que son a su vez comunitarias; basado en el conocimiento localizado, político y cultural; en el que se emplean “metodologías colaborativas y trabajo horizontal”; con un sentido de “autorrepresentación en los términos propios” (p. 28).

La investigadora Amalia Córdoba (2011) hace un trabajo de identificación de la idea de video indígena, así como de sus objetivos. Esta concluye:

Estos vídeos aportan a la visibilización y a la participación política de los pueblos indígenas u originarios, incidiendo en luchas lingüísticas, legales y culturales. A través de vídeo, los comunicadores indígenas logran documentar su memoria histórica y el acontecer actual,

plasmar sus saberes y costumbres, educar a los jóvenes en las tradiciones y lenguas, y fortalecen la identidad comunitaria en una compleja realidad contemporánea (p. 82).

Como resultado de estas aproximaciones teóricas, el cine y video indígena puede ser entendido como un género que busca la autorrepresentación de sus protagonistas y creadores, en este caso grupos étnicos e indígenas, en un ejercicio de expresión identitaria y de documentación de memoria histórica. El proceso de producción, dirigido por estos grupos, es horizontal y responde a las líneas metodológicas de creación del cine colaborativo.

El caso del colectivo Video nas aldeias en Brasil sirve como ilustración de las características de los procesos expuestos. Se trata de uno de los proyectos audiovisuales con mayor recorrido y que se ha convertido en importante referente para el audiovisual indígena. Video nas aldeias comienza en 1997 como un programa de formación audiovisual que llega hasta la actualidad, buscando formar directores de cine indígenas. Según Vincent Carelli, fundador del proyecto, la intención principal de Video nas aldeias tendría que ver con “apoyar las luchas de los pueblos indígenas para fortalecer su identidad y su patrimonio territorial y cultural, a través de recursos audiovisuales y una producción compartida, marcada por la apertura a los demás, sus miradas, las opiniones y pensamientos” (como se cita en Dagon, 2014, p. 46). Quedan en estas palabras resumidas estas características que se han venido señalando en relación al cine indígena.

Es fundamental mencionar la intrincada situación que puede presentar el concepto de cine indígena. Al tratarse de un concepto que puede ser amplio, y aunque la mayoría de incursiones teóricas señalan las características y enfoque que se han mencionado en este apartado, el concepto puede ser utilizado también para denominar otras situaciones. Cine indígena puede ser empleado para referir aquellas películas que son dirigidas y producidas por miembros de pueblos indígenas, pero sin contar en su producción con ninguna de las características antes mencionadas y relacionada con la horizontalidad, sino tratarse de producciones autorales. En cierta medida podrían entenderse también como cine indígena aquellas películas que traten sobre estos pueblos, no teniendo porqué ser sus creadores miembros de estos grupos.

Como se expone, pueden presentarse una serie de situaciones que dificulten al término cine indígena cerrar completamente para poder ser utilizado tal y como definen las autoras citadas en el apartado. Esta cuestión podrá ser ampliada en futuras investigaciones, generando un corpus teórico que permita profundizar en la cuestión y marcar diferencias entre las distintas situaciones. Como propuesta previa, que permitiese hacer esta diferenciación, podría especificarse en el trabajo conceptual entre: cine sobre indígenas, cine indígena o cine colaborativo indígena. Otra cuestión que se abre al mismo tiempo y que

también podría ser trabajada en futuras investigaciones es el uso del término indígena, planteando una alternativa de uso más contemporáneos y que se adapte en mejor medida a la realidad y lucha de estos pueblos.

Pedagogía del cine

La educación y pedagogía del cine ha tenido una relación histórica con el cine colaborativo en su práctica. Adriana Kong Montoya (2016) señala la educación como característica del cine comunitario, ya que en estos procesos “se estimula la educación popular [y] se crea un espacio de formación y creación en conjunto con la comunidad, [para] explorar la creatividad” (p. 126). Esta educación funciona en dos direcciones, por un lado un aprendizaje técnico del uso de las herramientas de grabación y, por otro, el que aporta la reflexión sobre las comunidades y problemáticas que rodean a estas.

La enseñanza del cine suele conllevar el empleo de una serie de prácticas compartidas con el cine colaborativo, algunas de ellas fundamento del mismo. Esto puede apreciarse en el caso del proyecto de Catalunya Cinema en Curs. Fundado en 2005, Cinema en Curs ha trabajado en la educación del cine en distintas comunidades de España pero también en otros países, junto a alumnos de entre 10 y 18 años. Cine en Curs fija como propósito “propiciar un descubrimiento del cine por parte de niños y jóvenes, explorar las potencialidades pedagógicas del cine en la escuela y el instituto y elaborar metodologías y propuestas de transmisión del cine (y la creación)” (AIDELMAN; COLELL, 2012, p. 232).

Dentro de la metodología desarrollada por Cinema en Curs se incluye una fase inicial de aprendizaje sobre teoría del cine, seguido de una segunda fase dedicada a la elaboración de un cortometraje. Nuria Aidelman y Laia Colell (2012) describen esta fase señalando sus características principales:

Es fundamental, por lo tanto, encarar el cortometraje como una obra común, que requiere la participación, el esfuerzo y la creatividad de todos. A diferencia de lo que ocurre en el cine profesional, en la escuela tenemos que lograr que la película sea verdaderamente de todos, que sea la obra de un “autor-grupo”. El guion se crea colectivamente entre todos los alumnos del grupo y en el rodaje todos los cargos son rotativos. También todos los alumnos realizan el montaje, que se organiza por secuencias y pequeños grupos (pp. 237–238).

Esta cita funciona como resumen de los fundamentos del proyecto y, de nuevo, puede apreciarse la vinculación con el trabajo que plantean los proyectos de cine colaborativo, cuando habla de la elaboración común de la obra, de todas sus fases, la participación y la autoría colectiva. Cinema en Curs sirve como ejemplo de esta evolución natural metodológica que conlleva el trabajo de la educación de cine.

3.2 COMPARATIVA DE CASOS

Como ya ha sido señalado, entre las características propias del cine colaborativo y otras tipologías de audiovisual basado en la participación, destaca el hecho de que se trata de creaciones audiovisuales realizadas de forma colectiva, en las que la producción es decidida por el grupo en todas sus fases (DAGRON, 2014, p. 30). Este se basa en el trabajo horizontal, en el que se provoca una ruptura de las jerarquías clásicas de las producciones audiovisuales (ZIRIÓN PÉREZ, 2015, p. 58). Estos procesos grupales buscan generar un espacio de reflexión crítica por parte de aquellos colectivos infrarrepresentados (BALAGUER PÉREZ; ALBERICH-PASCUAL, 2019, p. 271) en la sociedad y en los medios. Este audiovisual se marca como objetivo fomentar el cambio social (MONTERO; MORENO, 2020, p. 94), comprender el pasado y generar una revisión del mismo (WALSH, 2012, p. 254), dentro de un ejercicio de memoria desde el cine.

Partiendo de estas características puede comprobarse cómo estas son compartidas con los movimientos analizados en el apartado anterior. En el caso de Cine sin Autor, se habla de una oposición a las producciones autorales, optando por un trabajo desde lo colectivo donde las decisiones se toman de forma asamblearia horizontalmente (TUDURI, 2013, p. 229; DE LLANOS, 2016 p. 4). Además, la sinaturoía conllevaría un espacio de representación de personas y colectivos que socialmente no han sido generadores de imágenes desde el audiovisual (VILLAPLANA, 2016, p. 115). Por otro lado, y en una línea muy similar, el método cellphilm buscaría fomentar la creación audiovisual comunitaria, permitiendo que aquellos grupos sociales que han sido marginados cuenten sus propias historias sin necesidad de una mediación externa para ello (MACENTEE et al., 2016, p. 1). En el caso del cine indígena se habla de metodologías colaborativas y de trabajo horizontal, donde la cuestión de generar una memoria colectiva revisada es fundamental (LEÓN, 2016, p. 42). Del mismo modo que en la enseñanza del cine, como ha sido mencionado y ejemplificado mediante el caso de Cinema en curs, esta suele hacerse mediante trabajos de producción colaborativa.

Esta situación permite comprobar que, en ocasiones, aunque muchos movimiento y metodologías han podido construirse desde fuera de las principales teorías y corrientes del cine colaborativo y audiovisual participativo en general, estas pueden ser integradas en las mismas. Pudiendo ser comprendidas como metodologías dentro de estas grandes categorías, o movimientos que utilizan el cine colaborativo como herramienta para la consecución de otros objetivo, pues según se ha demostrado en este trabajo, desde la propia investigación de estos cines se menciona que, además de los objetivos de creación cinematográfica, es fundamental para ellos la cuestión de la representación y memoria de colectivos sociales no representados o cuya representación depende de otros.

CONCLUSIONES

Esta investigación ha permitido identificar y exponer una serie de movimientos y metodologías audiovisuales participativas que, si bien no han sido incluidas dentro de las grandes categorías de cine colaborativo, estas cuentan con las características del mismo, o lo utilizan como herramienta para sus objetivos como movimiento. Ejemplos de ello son el colectivo Cine sin Autor y su método, el cellphilm, el cine y video indígena o la pedagogía del cine.

Los resultados de esta investigación constituyen un punto de partida para una ampliación y profundización de estas cuestiones aquí expuestas. Esta ampliación podrá conllevar una identificación de nuevos casos de estudio que presenten unas características similares y que permitan ampliar la muestra. La exposición de estas situaciones y la propia investigación permite además generar un mapa de prácticas que puede llegar a funcionar como escaparate de ideas y metodologías, fomentando de esta manera la visibilidad. Al dar un nombre común a estas prácticas, los colectivos y grupos pueden reconocer similitudes con otros proyectos, encontrando así oportunidades para aprender y aplicar a su trabajo métodos y enfoques.

REFERENCIAS

AIDELMAN, Nuria; COLELL, Laia, Cine en curso. La transmisión del cine como creación y la creación como experiencia, **TOMA UNO**, n. 1, p. 231–242, 2012.

BALAGUER PÉREZ, Juanjo; ALBERICH-PASCUAL, Jordi, Rompiendo el sistema de autoría. Prácticas cinematográficas colaborativas y narrativas transmediales en la era digital, **Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos**, v. 7, n. 2, p. 259–274, 2019.

BOAL, Augusto, **Teatro del oprimido. Teoría y práctica**, Patria. [s.l.: s.n.], 1989.

CÓRDOBA, Amalia, Estéticas enraizadas: aproximaciones al video indígena en América Latina, **Comunicación y Medios**, n. 24, p. ág. 81-107, 2011.

CRUZ GARCÍA, Lázaro, **Cine colaborativo: un análisis teórico-práctico sobre la cuestión de los movimientos de comunicación audiovisual participativa como herramienta de cambio social en el siglo XXI**, <http://purl.org/dc/dcmitype/Text>, Universidad de Murcia, 2023.

DAGRON, Alfonso Gumucio (Org.), **El Cine Comunitario en América Latina y El Caribe**, Bogotá: Centro de Competencia en Comunicación para América Latina, C3 FES, 2014.

DE LLANOS, Helena, ¿Hacemos una peli? Negrablanca y los entornos de un cine hecho en comunidad, University of Pennsilvania, 2016.

FREIRE, Paulo. **Pedagogía del oprimido**. 50a. edición (14a. España). Madrid: Siglo XXI de España Editores, 1997. (Educación).

HENLEY, Paul, Cine etnográfico: tecnología, práctica y teoría antropológica, **Desacatos**, n. 8, p. 17–36, 2001.

HICKEY, Samuel; MOHAN, Giles, **Participation: From Tyranny to Transformation: Exploring New Approaches to Participation in Development**, [s.l.]: Zed Books, 2004.

LEÓN, Christian, Video indígena, autoridad etnográfica y alter-antropología, **Maguaré**, v. 30, n. 2, p. 17–45, 2016.

MACENTEE, Katie; BURKHOLDER, Casey; SCHWAB-CARTAS, Joshua, **What's a Cellphilm?: Integrating Mobile Phone Technology Into Participatory Visual Research and Activism**, [s.l.]: Sense Publishers, 2016.

MONTERO SÁNCHEZ, David; MORENO DOMÍNGUEZ, José Manuel, **El cambio social a través de las imágenes: guía para entender y utilizar el vídeo participativo**, Madrid: Los libros de la Catarata, 2014.

MONTERO, David; MORENO, José Manuel, Explorando el campo de conocimiento del video participativo. Un recorrido por las principales aportaciones teórico-prácticas, **Revista Internacional de Comunicación y Desarrollo (RICD)**, v. 3, n. 11, p. 92–108, 2020.

MONTOYA, Adriana Kong, Ante la brecha digital: El cine comunitario como herramienta de educación, **REencuentro. Análisis de Problemas Universitarios**, n. 72, p. 121–133, 2016.

MOYA-JORGE, Tamara, Ciudadanos invisibles: movilidad e identidad urbana en el cine indígena latinoamericano, **Archivos de la Filmoteca**, v. 0, n. 75, p. 165–180, 2018.

THOMPSON, Written Jennifer; MITCHELL, Claudia; STARR, Lisa, **Cellphilmig: a tool for addressing gender equality**, [s.l.: s.n.], 2019.

TUDURI, Gerardo, Cine XXI. La política de la colectividad. Manifiesto de cine sin autor 2.0, **Arte y Políticas de Identidad**, v. 8, p. 227–284, 2013.

VILLAPLANA, Virginia, Tendencias discursivas: cine colaborativo, comunicación social y prácticas de participación en internet, **adComunica**, p. 109–126, 2016.

Walsh, S. (2012). Challenging Knowledge Production. En E.-J. Milne, C. Mitchell, y N. De Lange (Eds.), **Handbook of Participatory Video** (pp. 242–256). AltaMira Press.

ZIRIÓN PÉREZ, Antonio, Miradas cómplices: cine etnográfico, estrategias colaborativas y antropología visual aplicada, **Iztapalapa. Revista de ciencias sociales y humanidades**, v. 36, n. 78, p. 45–70, 2015.